



ARTISTAS PARANAENSES E SEUS PROCESSOS DE FORMAÇÃO DE ESPECTADORES

Sara Dobginski de Moraes – saradobginski@hotmail.com

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), Curitiba, Paraná, Brasil; <https://orcid.org/0000-0002-4700-4311>

Roberta Cristina Ninin – rocrisninin@yahoo.com.br

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), Curitiba, Paraná, Brasil; <https://orcid.org/0000-0002-1402-2409>

RESUMO: Este estudo analisa a formação de espectadores teatrais a partir de ações realizadas pelos próprios artistas da cena teatral contemporânea paranaense, das cidades de Curitiba e Araucária. Alguns dos temas abordados nesta investigação correspondem à recepção teatral, à mediação teatral, à formação de espectadores, à formação de público; ao acesso físico e linguístico ao teatro, ao espaço cultural e à ação cultural. Em relação a esses temas, autores como Maria Lúcia Pupo, Flávio Desgranges, Teixeira Coelho, Biange Cabral e Robson Rosseto são abordados. Neste artigo, também são analisados dados estatísticos, os quais evidenciam o desconhecimento de mais da metade da população brasileira em relação à arte teatral. Para tanto, algumas pesquisas e dados apresentados procedem do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e da Federação do Comércio (Fecomércio). Por meio de entrevistas, realizadas durante a pesquisa de campo com o artista Gláucio Karas e o artista Hélio de Aquino, representante do grupo Comparsaria Cênica, foram reconhecidas as ações empreendidas por eles frente a indivíduos que nunca foram ao teatro, ou frequentam pouco o ambiente cênico. A partir disso, foi identificado o trabalho de formação de espectadores realizado por eles, como debates ao final de espetáculos e o barateamento de ingressos de peças teatrais.

PALAVRAS-CHAVE: Recepção teatral; Mediação teatral; Formação de espectadores.

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa procurou conhecer ações de formação de público realizadas por artistas teatrais contemporâneos atuantes no estado do Paraná, visando identificar como essas ações se efetivam a partir do trabalho dos próprios artistas frente aos indivíduos que nunca foram ao teatro ou não frequentam assiduamente esse espaço cultural. Denominação esta, influenciada pelo olhar de Teixeira Coelho (2001), o qual explica se tratar de uma terminologia derivada após 1968, que passou a ser opção preferível à ideia de centro ou casa de cultura: o espaço cultural intenciona abrir territórios de desenvolvimento para o indivíduo e sua subjetividade, assim como pretende ser um local de cultivo e desenvolvimento do indivíduo que se afirma enquanto tal, independente das massas informes e de partidos políticos.

Por meio de entrevistas, foram detectadas reflexões e apontados os métodos utilizados por artistas em relação ao trabalho de formação de espectadores. A pesquisa de campo foi realizada

com o grupo curitibano *Comparsaria Cênica*¹, representada por Hélio de Aquino², e com o artista *Gláucio Karas*³, o qual atua nas cidades de Araucária e de Curitiba, no Paraná.

O anseio em realizar esta investigação surgiu em 2014, a partir do conhecimento sobre dois estudos realizados no Brasil: um empreendido pelo SESC (2014) e, outro, pela Secretaria-Geral da Presidência da República (MOURA, 2014). Esses estudos indicavam que mais de 60% da população do país nunca havia ido ao teatro, concluindo que o distanciamento da população em relação a essa arte era uma adversidade existente em todo o território nacional. Posteriormente, a pesquisa que trata sobre os hábitos culturais dos brasileiros, realizada em dezembro de 2015, pela Fecomércio RJ (2016), constatou que apenas 12% da população do país frequentou o teatro naquele ano. A partir disso, questionamos: há ações utilizadas por artistas na cena teatral para aproximar a população brasileira dessa arte?

Foram analisados alguns dados, como os do Plano Nacional de Cultura (2015), os quais comprovam a existência de 1004 municípios brasileiros com grupos teatrais atuantes, assim como cerca de 37 mil pessoas graduadas na área das artes cênicas (IBGE, 2010) e capacitadas para disseminar essa arte. Porém, tendo em vista que o Brasil possui um total de 5570 municípios (PORTAL BRASIL, 2013) e mais de 200 milhões de habitantes (IBGE, 2016), a quantidade de artistas e grupos existentes não é significativamente abundante quanto primeiramente possa aparentar. Dessa maneira, uma das razões pelas quais mais da metade da população não conhece o teatro, pode ser o fato de essa arte não existir em um espaço territorial próximo a essas pessoas.

Nota-se que provavelmente haja diferentes razões associadas ao motivo de existir um grande número de pessoas que nunca foram ao teatro, no entanto esta pesquisa visou analisar apenas um dos possíveis aspectos desse emaranhado de razões: o papel do artista no processo de formação de espectadores. Sobre essa escolha, é possível destacar as constatações de Alice Lacerda (2010), a qual esclarece que o trabalho de formação de público pode ser uma obrigação atribuída a diferentes instâncias: aos governantes do Estado, aos educadores, aos artistas, à própria população e também ao espaço familiar. Diante dessa perspectiva, para o presente estudo, foi escolhido focar

¹ A *Comparsaria Cênica* (2016) nasceu em 2013 e tem em seu currículo espetáculos infantis, musicais, comédia e dramas. Surgiu com alunos, egressos da Companhia do Abraço, que convidaram Hélio de Aquino para trabalhar como professor e diretor. A *Comparsaria Cênica* objetiva também a formação teatral, por meio de cursos livres, os quais aproximam interessados a se desenvolverem nessa arte, muitas vezes, profissionalizando-os e integrando-os à companhia profissional.

² Morador de Curitiba/PR, Hélio de Aquino é diretor de teatro, fundador da *Comparsaria Cênica* e professor da rede estadual, no Técnico em Teatro, do Colégio Estadual do Paraná (CEP), e da rede particular, no Colégio Sesi. Começou na área teatral no curso técnico para atores do CEP, em 1995. É graduado, pela Faculdade de Artes do Paraná, em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas (atualmente Licenciatura em Teatro) e especialista em Ensino de Arte.

³ Morador de Araucária/PR, Gláucio Karas é empresário, ator, produtor e escritor, de formação autodidata. Há 7 anos trabalha no Teatro Barracão EnCena, espaço privado, localizado no Centro de Curitiba.

e analisar as ações realizadas pelos próprios artistas, no que corresponde à formação de espectadores para o teatro.

Com relação aos termos “formação de público” e “formação de espectadores”, ambos podem ser esclarecidos tendo como base as definições de Flávio Desgranges (2008a). Apresentamos, portanto, a descrição de formação de público:

Podemos afirmar [...] que um projeto que cuide somente (o que não é pouco) da viabilização do acesso físico dos espectadores ao teatro, pode ser considerado como um projeto de formação de público teatral [...], almejando, assim, a ampliação dos frequentadores em potencial, criando condições para o estabelecimento, em determinada parcela da população, do hábito de ir ao teatro. (DESGRANGES, 2008a, p.77).

Já a formação de espectadores, como definido por Desgranges (2008a), é um projeto que se atenta não apenas à facilitação do acesso físico, mas também do acesso linguístico ao público, já que visa trabalhar com as individualidades, subjetividades e progressos pessoais firmados por cada espectador no processo teatral em curso. Salienta-se que o acesso físico representa a “viabilização da ida do público ao teatro. Ou vice-versa, da ida do teatro até o público, ou seja, na difusão de espetáculos por regiões social e economicamente desfavorecidas.” (DESGRANGES, 2008a, p.2). Dessa maneira, são consideradas iniciativas de facilitação de acesso físico o barateamento de ingressos, circulação das produções culturais em veículos de comunicação, publicidade, construção de centros culturais na periferia, entre outros. Por outro lado, o acesso linguístico lida com a área da linguagem, tratando “não apenas da promoção, do estímulo, mas especialmente da constituição do percurso relacional do espectador com a cena teatral, da conquista de sua autonomia crítica e criativa.” (DESGRANGES, 2008a, p.2).

A partir do conhecimento dessas definições, frisa-se que tanto o termo “formação de público” quanto o termo “formação de espectadores” serão utilizados nesta investigação, pois o estudo compreendeu ações, realizadas pelos próprios artistas, próximas à formação de público e/ou à formação de espectadores. Todavia, ao entender que o termo “formação de espectadores”, neste estudo, engloba também a definição de formação de público, aquele foi selecionado para o título deste projeto.

2 IMPLICAÇÕES ENTRE O ESPECTADOR E A OBRA ARTÍSTICA TEATRAL

Tratar sobre a formação de espectadores no teatro torna-se plausível no âmbito em que três pesquisas são capazes de mostrar o desconhecimento de 65% e o desábito de 63% da população brasileira com relação a essa arte. Os dados e os relatos dos entrevistados, presentes nas

pesquisas de Moura (2014), do SESC (2014) e da Fecomércio- RJ (2016) revelam que os brasileiros possuem preferências por parques e programas de televisão como forma de lazer⁴.

Esses dados estatísticos, além de nos atentar à importância numérica dos fatos, nos relembram sobre a imprescindibilidade do público para a existência e ocorrência de eventos teatrais: uma vez que existam artistas produzindo teatro, é necessário que também exista público para que a ação artística se efetive. Esse princípio da arte teatral é salientado por Ferreira (2006):

O teatro é uma das mais antigas formas de expressão do homem, com eminente intuito estético, de apreciação sensível e comunicação. Nas festividades dionisíacas que marcam os primórdios das manifestações teatrais no Ocidente, todos participavam das danças, cantos, rituais e representavam que não a si próprios, em estados de êxtase provocados pelo vinho e outras substâncias alucinógenas. Quando alguns dos participantes afastam-se do grande grupo e passam a participar das práticas, mas desta vez não enquanto atuantes, e sim como observadores, distanciam-se aqueles que agem (atores) daqueles que veem (espectadores), e temos o princípio do teatro como o concebemos contemporaneamente (FERREIRA, 2006, p.12).

A autora Pupo (2011) também enfatiza a fundamental presença do público para a ocorrência da ação teatral:

Se a mediação artística é instância que visa a minimizar o divórcio entre o público e a obra, cabe observar [...] que esse divórcio em última análise implica a aceitação de que se trata efetivamente de dois domínios independentes. Se elas não existem por si só, mas acontecem apenas no encontro entre a cena e o espectador, constituem-se, por definição, artes do inacabado, expostas ao caráter aleatório do aqui-agora. Um determinado circuito de relações com a plateia é inerente portanto à sua própria existência [...]. (PUPO, 2011, p.115).

É nesse âmbito, da necessidade de público para a existência do teatro, que trazemos este estudo em relação à formação de espectadores, visando identificar ações que procurem aproximar pessoas não regularmente presentes no teatro para esse espaço. Diante disso, cabe esclarecer o significado de mais alguns termos que serão abordados no decorrer do estudo: recepção teatral e mediação teatral - ambos correspondem a ações de formação de espectadores.

Segundo Pupo (2011), compreende-se que a noção de mediação teatral “diz respeito a um profissional ou instância empenhados em promover a aproximação entre as obras e os interesses do público, levando em conta o contexto e as circunstâncias” (PUPO, 2011, p.114). Pode-se entender a mediação teatral também a partir da definição de Desgranges (2008b):

⁴ “Sempre que dá, eu venho com meus amigos ou com a minha família [visitar o parque]. A gente fica na sombra, dando risada. É muito bom’ [...] ‘Cinema acaba sendo bem caro porque você sempre quer comer alguma coisa depois, ou seja, não é só o filme em si.’ disse Joana” (MOURA, 2014).

“Podemos compreender a mediação teatral, no âmbito de projetos que visem à formação de público, como qualquer iniciativa que viabilize o acesso dos espectadores ao teatro, tanto o acesso físico, quanto o acesso linguístico” (DESGRANGES, 2008b, p.2).

Com relação à concepção de recepção teatral, Biange Cabral (2008) revela ter havido, nos últimos anos, um crescente interesse pelo estudo nessa área, sendo que o foco na recepção surgiu como uma reação de oposição à função exclusiva do texto no processo de construção de significados na arte: “Na década de 1960, [...] o significado de um texto estava estruturado dentro do próprio texto, e qualquer influência [...] poderiam apenas invalidar este significado. Os anos 1970 testemunharam uma mudança em direção ao receptor” (CABRAL, 2008, p.42).

De acordo com Desgranges (2002, 2008b), a partir do surgimento do drama moderno (fim do século XIX e início do XX), um diferente papel foi atribuído ao espectador durante a realização de uma peça teatral. Até então, durante a existência do drama burguês (decorrer do século XVIII), o espectador era visto como um observador que apreendia os signos apresentados no espetáculo da maneira como o texto dramaturgic solicitava, ocorrendo um ato de empatia. Após esse período, diferentes interrupções passaram a ser realizadas no espetáculo cênico e nos textos, os quais convidavam o espectador a uma atuação crítico-reflexiva, além de empática. Conforme Desgranges (2002, 2008b) aponta, é na contemporaneidade que a ação teatral passa a ser vista como inacabada, portanto o papel do espectador como cocriador da obra começa a ser evidenciado.

É possível entender essa transformação da atitude do espectador, a partir das palavras do também pesquisador Robson Rosseto (2011), o qual evidencia o quanto o período histórico influencia na recepção teatral:

Sem dúvida, o ponto principal da estética da recepção que mais interessa é o descobrimento do leitor como produtor do texto artístico, o dialogar com a obra. [...] o receptor deixa de ser considerado como simples destinatário passivo, para passar a atuar como agente ativo que participa na elaboração do sentido, na construção final da obra artística. A Estética da Recepção considera a obra de arte como um sistema que se define por produção, por recepção e por comunicação, tecendo uma relação dialética entre autor, obra e leitor. Destaca que o ato de leitura tem uma perspectiva dupla na dinâmica da relação com a obra – a projeção desta obra pelo leitor de uma determinada sociedade. Interessa-se pelas condições sócio-históricas que formularam as diversas interpretações que a obra recebeu, e assinala que o discurso é o resultado de um processo de recepção [...] (ROSSETO, 2011, p.1-2).

De ora em diante, a partir da apresentação dos termos acima, identificamos algumas relações, entre obra artística e público, explicitadas por diferentes autores. Desgranges (2010) acredita que a crescente urbanização das metrópoles, já na metade do século XIX, fez com que o

ser humano passasse a operar em um modo de consciência que coloca em risco relações de experiências, influenciando e afetando também a relação de experiência entre o público e o artista. Com base nisso, os artistas de vanguardas das primeiras décadas do século XX, com o dadaísmo e o surrealismo, passaram a procurar maneiras de provocar o espectador a se relacionar com o objeto artístico. Desgranges (2002) visa que, no século XXI, há artistas tentando retomar essa forma de diálogo das vanguardas, procurando novos procedimentos estéticos e “solicitando a elaboração de propostas artísticas que se posicionem frente ao horizonte de expectativa do receptor contemporâneo, que apresenta feições particulares” (DESGRANGES, 2002, p.222-223).

Tendo em vista a relação arte-espectador na contemporaneidade, analisando-a no recinto do teatro pós-dramático, Rosseto (2013) afirma que “A cena pós-dramática exige do espectador uma percepção mais ampla, pois se utiliza de inúmeras referências e não traz uma linearidade no enredo, necessitando presença e resposta do espectador o tempo todo” (ROSSETO, 2013, p.7). O pesquisador explica que o espectador, nesse contexto, pode se sentir perdido e confuso frente às atividades artísticas pós-dramáticas, no entanto, na medida em que ele passa a criar ligações entre suas referências e a obra, os significados passam a aparecer. Além da concepção pós-dramática, outro ponto de vista sobre a relação entre público e arte contemporânea pode ser indicado por André (2011):

A relação entre ator e espectador não mais se dá pela mimese, mas por esse ato de exposição que ele observa e quer compartilhar como o artista organiza a cena, o como ele a escreve. Não basta ao espectador contemporâneo ver o artista escrevendo-a, também quer ver de que maneira a escreve, sua técnica literária (cênica). O prazer de ver o jogo do ator é o prazer de ver o como esse ator operacionaliza o teatral, de ver como “leva para a cena uma realidade não cênica, poema ou narrativa”, como ele se apropria da linguagem [...] (ANDRÉ, 2011, p.59).

Em síntese, observam-se diversos apontamentos sobre como o espectador deve ser considerado atualmente e a maneira como o artista pode agir para reestabelecer e manter vivo o vínculo entre teatro e público. Contudo, a forma concreta como os artistas teatrais escolhem agir sobre esse fato pode ser conhecida por intermédio deles mesmos, sendo possível atentar ao caminho percorrido por eles no incentivar e aproximar a população em geral da atividade artística. Por conta disso, o passo seguinte dessa pesquisa corresponde à entrevista com os artistas Hélio de Aquino, representante da *Comparsaria Cênica*, e Gláucio Karas.

2.2 PESQUISA DE CAMPO: ENTREVISTA COM ARTISTAS PARANAENSES CONTEMPORÂNEOS

O propósito em realizar a entrevista com dois artistas distintos, Gláucio Karas e Hélio de Aquino, foi a de conhecer duas formas diferentes de pensamento sobre formação de espectadores, cada qual com suas características e peculiaridades, não tendo como intuito procurar uma comparação entre eles. Previamente à efetivação das entrevistas, houve a realização de uma pré-entrevista⁵, tendo como finalidade verificar se os dois artistas de fato praticavam algum tipo de ação relacionada à formação de espectadores. A partir disso, foi possível demarcar de maneira mais objetiva os caminhos que eles pareciam seguir – os quais tinham algumas ações mais relacionadas à mediação teatral e outras mais relacionadas à recepção teatral – tendo sido possível fundamentar-se em um aporte teórico mais eficiente para a posterior realização da entrevista.

Durante a pré-entrevista, a questão feita aos artistas foi: “Você, como membro de um grupo teatral e/ou artista atuante na contemporaneidade, pensa em maneiras de aproximar indivíduos que nunca foram ao teatro (ou vão com pouca frequência) de suas práticas? Quais elementos ou de que forma você e seu grupo trabalham para aproximar a população em geral da arte teatral?”. A resposta de ambos foi positiva quanto a pensar maneiras de aproximar a população em geral do teatro.

Hélio de Aquino (2016) salientou procurar em seus espetáculos – tanto os que ocorrem em locais alternativos, quanto os que ocorrem em teatros – a aproximação do público, “sem intimidá-los, mas tornando-os ativos no processo”, focalizando:

A Comparsaria pensa sim em aproximar o público leigo, que não vai ao teatro com frequência e não dispõe de instrução para ler a obra teatral. A sua percepção está acerca do gosto e da compreensão. Assim, preocupamo-nos com um fazer teatral menos hermético e performático. Acredito que ser contemporâneo não esteja relacionado a revolucionar ou inventar uma nova forma, mas sim dialogar com o público de hoje sem falhas na comunicação (AQUINO, 2016, Pré-entrevista).

Ao responder a questão, o artista Gláucio Karas (2016, Pré-entrevista) realçou já ter recebido “gratas surpresas de pessoas que nunca tinham visto uma peça teatral, tais como, manifestações de satisfação por terem presenciado”. Destacou realizar ações de parcerias como forma de formação de público, exemplificando a ação que é feita em parceria com um grupo de caminhadas: “Em todas as temporadas são promovidas caminhadas nas ruas de Curitiba com a finalização em nosso Teatro. Assim, conquistamos, além dos que nunca estiveram presentes em salas de teatro, um público expressivo.” (KARAS, 2016, PRÉ-ENTREVISTA).

⁵ A pré-entrevista foi realizada informalmente via *email* e telefone celular, com Gláucio Karas e Hélio de Aquino, em julho de 2016.

Karas (2016, Pré-entrevista) descreve ainda alguns pontos que reconhece como sendo de resistência para os indivíduos não irem ao teatro:

Acham que é seletivo, ou seja, não pertencem a este tipo de público por acharem estar em mais alto nível cultural que eles. Já assistiram e se constrangeram em alguma peça em que em uma interação artista-público a pessoa acaba sendo alvo de chacotas, etc. Viram uma peça contemporânea ou experimental e não entenderam. Não têm amigos próximos que o convide a ir. Consideram que seja uma arte cara.

Com relação às modalidades de formação de espectadores escolhidas pelos dois artistas, evidencia-se que a Comparsaria Cênica segue um viés de formação de espectadores mais atrelado à recepção artística, pois o trabalho no fazer artístico dos espetáculos é o aspecto mais evidenciado por Aquino. Enquanto Karas percorre um caminho mais relacionado à formação de público, pois descreve ações que implicam na “[...] facilitação do acesso às obras em termos materiais e diz respeito à publicidade, a modalidades flexíveis para a aquisição de ingressos ou à fidelização do público [...]” (PUPO, 2015, p.135). Tendo isso em evidência, a partir daqui, a investigação avança para a efetivação das entrevistas.

2.2.1 Gláucio Karas

Gláucio Karas (2016, Entrevista) possui formação autodidata e sua prática no teatro surgiu da sua própria vontade de fazê-lo, a partir do que já havia assistido: “A partir do momento que fiz a criação do meu personagem [o personagem Isidório Duppa], eu criei os caminhos básicos para que eu também pudesse estar no palco de uma forma teatral”. Entre suas realizações enquanto artista, sempre envolvidas com o gênero comédia, já gravou discos e apresentou peças em um restaurante que possui em Araucária. Atualmente, trabalha principalmente com a atuação e a dramaturgia, especificamente no Teatro Barracão EnCena⁶, em Curitiba.

Em relação à razão pela qual tem interesse em aproximar o público em geral da arte que produz e de que forma faz isso, Gláucio destaca que em Curitiba e na região metropolitana não se tem um centro cultural tão desenvolvido como em São Paulo e Rio de Janeiro, fazendo com que os próprios artistas se interessem em buscar um público para suas realizações: “Claro, não dá para generalizar, existe público **de** teatro, que adora e gosta de assistir todas as peças, mas isso não ocorre com tanta frequência” (KARAS, 2016, Entrevista, grifo nosso).

⁶ TEATRO BARRACÃO ENCENA. Disponível em: <http://www.teatrobarracaocena.com.br/>. Acesso em: 01 abr. 2019.

Cabe ressaltar: no ano de 2002, foi criada a Lei n.º 13.279, a qual instituiu o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, resultado de uma luta dos artistas da cidade: “[...] a promulgação em São Paulo da Lei de Fomento ao Teatro está na origem de uma série de medidas que gradativamente acarretaram significativas alterações no panorama teatral da metrópole” (PUPO, 2015, p.171). A partir da publicação dessa Lei, diversos projetos artísticos foram fomentados nessa cidade, fazendo com que, ao longo dos anos, a função do teatro fosse progressivamente ampliada em São Paulo (PUPO, 2015). Portanto, muito da visão dessa cidade como “centro cultural desenvolvido”, como comentada por Karas, pode, também, estar relacionada à existência de uma Lei de Fomento no município.

Acerca da maneira por meio da qual Karas procura aproximar as pessoas de seu teatro, ele enfatiza as parcerias feitas com diversas empresas e grupos: “favorecem que as pessoas tenham vontade de ir ao teatro porque as outras também estão indo”. Exemplifica a parceria feita com um grupo de motoqueiros, em que foi realizado um “bar-teatro”; Karas (2016) contou possuir muitas pessoas mais velhas e adultas nesse grupo, as quais nunca tinham pisado em um teatro: “Se faz uma acessibilidade de ingresso (que não é um convite) [todos pagam meia] e então o próprio grupo de motoqueiros promove a atividade”. Também exemplificou parcerias feitas com grupo de caminhadas, com a Copel⁷, com a CAIXA Cultural e até mesmo as ações que faz por meio da *internet*. Essas ações estão voltadas ao barateamento do ingresso a partir da apresentação da credencial, no caso das parcerias, ou da apresentação de uma palavra-chave, no caso da *internet*. Por meio das pesquisas realizadas no Teatro Barracão, em que pequenos questionários impressos são entregues para o público preencher - nos quais se buscam conhecer por onde os espectadores souberam da ocorrência da peça e adquirir o *email* dos indivíduos para formar um banco de *email marketing* – Karas revela ter notado que:

Em Curitiba, o que lota casa é TV. Televisão lota casa, é impressionante. Porque o público de Curitiba é altamente sensível à divulgação de massa. São poucas as pessoas que se chama a atenção pelo panfleto, pelo *flyer*. É evidente, saiu no programa de TV, é sinal de casa cheia (KARAS, 2016, Entrevista).

Durante a pré-entrevista foi observado que Karas (2016) não trabalha com determinados estilos estéticos por acreditar que, muitas vezes, esses estilos dificultam a aproximação e compreensão do público leigo frente ao espetáculo. Em vista disso, o tema foi retomado durante a entrevista, para o artista poder esclarecer suas opiniões e escolhas; foi questionado se acredita que determinados estilos, ditos “mais contemporâneos” (como as performances), possam aproximar o

⁷ COPEL – Companhia Paranaense de Energia.

público em geral do teatro, ou não. Karas (2016) considera que essas peças atraem um público específico, mas não um público novo:

Eu acho que não. Acho que quando se faz uma coisa muito contemporânea, uma peça de muito difícil entendimento e, quando uma pessoa vai pela primeira vez ao teatro [e assiste a essa estética], se não for alguém que irá atingir o nível que a peça está propondo, ela se retrai do teatro. Estou falando **do público geral**, não aquele mais consumidor de teatro, pois existem pessoas que vão só ver peças contemporâneas. Mas na minha própria experiência de teatro, as peças contemporâneas não são as que atraem um público **novo** ao teatro, elas atraem um público **específico**. O que atrai um público novo, em minha opinião, ainda é a comédia, pois, quando uma pessoa que nunca foi ao teatro, faz a degustação de uma comédia que seja boa, ela se torna cliente de teatro. Acho que há uma resistência à peça contemporânea e experimental, pois se a pessoa não entende, ela se pergunta o que está fazendo ali. Também muitas pessoas se retraem, pois existem companhias que gostam de explorar o nu e, quem não está preparado para ver isso em uma forma **de arte**, sai do teatro chocado. E, se formos analisar a nossa região, Curitiba e proximidades, é uma sociedade muito conservadora. (KARAS, 2016, Entrevista, grifo nosso).

A partir do ponto levantado, com relação ao não entendimento de uma obra por parte do espectador e também com relação às peças experimentais, abordamos os estudos do autor Norbert Elias (1995). Elias (1995) explica que, quando o artista afastou-se do processo de produzir obras encomendadas pela nobreza e passou a trabalhar de forma autônoma, ele começou a ter muito mais espaço para a experimentação e a improvisação autorregulada, individual. Simultaneamente, a recepção da obra se alterou: no período das obras artísticas encomendadas, a arte estava ligada aos receptores que formavam um grupo, pois essa era uma maneira do grupo se exhibir. Já no século XX, a arte passa a ser dirigida a um público de indivíduos isolados, em que cada um pode se questionar quanto à ressonância da obra e se, pessoalmente, gosta ou não daquilo e o seu sentimento sobre ela (ELIAS, 1995).

Ainda, de acordo com o autor, devido à nova possibilidade do artista em explorar a sua própria consciência, alguns avanços no padrão de juízo da arte começaram a acontecer, fazendo com que tornasse corriqueira a ideia de que os artistas possuem comportamento “selvagem” ou mais incomum que o das outras pessoas; inventando novas formas autônomas de fazer arte, que o público, inicialmente, não consegue perceber e, então, não entende - passando a ser quase uma característica do trabalho dos artistas. A partir disso, surgiram funções sociais, as quais passaram a auxiliar no processo de entendimento das obras artísticas, sendo os críticos, historiadores de arte, ensaístas, jornalistas, etc (ELIAS, 1995). E, mais recentemente, os agentes e mediadores culturais.

No decorrer da entrevista, Gláucio informou trabalhar apenas com o gênero da comédia, com peças mais voltadas ao público adulto. Justamente por conta disso, não apresenta suas peças

em escolas, pois não são voltadas a esse público. Por outro lado, revelou já ter participado do Festival Facear de Comédia (FEFACOM)⁸, ocorrido em uma faculdade, na cidade de Araucária.

Chegando ao final da entrevista, foi apresentada a questão que procurava entender se as ações do artista envolviam mais a facilitação do acesso físico ao teatro ou a facilitação do acesso linguístico ao público. Com relação à linguagem teatral, Karas (2016) trabalha com a comicidade, pois acredita que este recurso atraia público e é o estilo praticado por ele desde quando começou a fazer teatro. E, quanto ao acesso físico, atualmente as peças são realizadas sempre no Barracão (a não ser quando são convidados para festivais), onde são praticadas diversas ações de parcerias.

Com relação à forma como gostaria que o público se relacionasse com suas peças, Karas (2016) revela não trabalhar de forma provocadora ou com interações forçadas diante do público, comentando:

A reação do público é algo muito energético para o artista. Às vezes tem casa cheia, lotada e um público que não reage e, às vezes, tem um público menor e são as pessoas mais gostosas para as quais se faz teatro, pois é um público que ri, participa e reage a cada instante. Então é uma questão muito de públicos e públicos, de momentos e momentos. Não quero que um público vá simplesmente contemplar, quero que vá contemplando e reagindo. E, lógico, existem algumas técnicas para incentivar o público a reagir que, às vezes, utilizamos. Dependendo do momento, precisa (KARAS, 2016, Entrevista).

Para finalizar, foi solicitado ao artista que falasse sobre seu pensamento em relação à formação de espectadores, indicando se acredita que os artistas possam atuar nesse processo de alguma maneira. Gláucio Karas acredita que deva ser feito um trabalho de “desmistificação do teatro”, tornando-o algo popular, e não elitizado, como considera ocorrer atualmente. Ele acredita no trabalho em conjunto da mídia e do artista: “Como temos um resultado de mídia muito grande, mídia televisiva, de massa, acredito que a mídia poderia trabalhar nesse sentido. Mas, lógico, o artista deve estar envolvido, não pode só ficar esperando, tem que fazer a parte dele”. Karas (2016) enfatiza ser importante pensar sobre os títulos das peças, pois é a marca do que se faz - cita como exemplo uma de suas peças, *Semo Polaco Non Semo Fraco*, a qual atraiu indivíduos de descendência polonesa que nunca haviam ido ao teatro, a princípio, por conta do nome do espetáculo.

2.2.2 Hélio de Aquino (Comparsaria Cênica)

Hélio de Aquino (2016), além de artista, possui formação voltada à área da educação: é professor de teatro. Contou ter trabalhado em uma companhia itinerante de viés popular

⁸ O FEFACOM ocorreu na Faculdade Educacional Araucária (FACEAR), em 2013, em Araucária/PR. Resultado da parceria entre o Barracão EnCena e a FACEAR.

(posteriormente chamada de Circo-Teatro⁹), em que o público das cidades pequenas por onde o circo se instalava atraía pessoas que não tinham o hábito de ir ao teatro. Ele acredita que esse evento fazia as pessoas, que não tinham acesso ao teatro constantemente, passarem a desenvolver esse gosto; formando um público nessas cidades. Aquino ressalta ter trabalhado (antes de formar a Comparsaria Cênica) na Companhia do Abraço¹⁰, em Curitiba, sendo esse um dos locais onde aprofundou o pensar sobre o público:

Quando estamos trabalhando na formação do grupo amador ou montando um espetáculo, não podemos perder de vista o público que queremos atingir. Seja um público criança, adolescente, adulto ou livre, temos que pensar em tornar o espetáculo acessível a esses públicos (AQUINO, 2016, Entrevista).

Em relação ao interesse em aproximar o público em geral da arte que realiza e de que forma faz isso, Hélio comenta que o interesse vem primeiro do trabalho de formação de atores, mas também de um trabalho para o público leigo:

Percebe-se que as pessoas que buscam fazer teatro não estão também tão hábeis para assistir ao teatro. Então vem este interesse primeiro: formação de atores – atores que consigam e possam tanto desenvolver a linguagem quanto apreciar a linguagem. Mas também pensando nas pessoas que vão assistir aos espetáculos [da Comparsaria Cênica e dos alunos], em uma forma que o teatro seja desenvolvido e interesse ao público, em princípio, leigo, mas sem tornar “fácil”. A ideia não é simplificar a linguagem, a ideia é continuar desenvolvendo um teatro dito contemporâneo, um teatro pro nosso tempo. Não é necessário voltarmos a fazer um teatro com aquela linguagem mais mastigada como o que enxergamos na TV e nos filmes, não é essa a ideia. Pensamos também em um público que esteja indo pela primeira vez ao teatro e queira voltar e ver novamente um espetáculo que, em princípio, pode julgar estranho, mas se interessa, porque percebe que ali vai encontrar alguma coisa. (AQUINO, 2016, Entrevista).

A comparação entre teatro e televisão e a negação a um teatro simplificado, são alguns dos apontamentos também trazidos por Teixeira Coelho, no livro *O que é ação cultural* (2001). Coelho reprova a realização teatral apenas como forma de entretenimento e lazer, pois acredita ser uma prática de alienação usada frente à sociedade de massa, o que está muito presente na TV. Coelho (2001) visa que a produção de peças teatrais de baixa complexidade é uma forma de evitar que qualquer instância necessite se preocupar com uma ação cultural¹¹ voltada à capacitação do público

⁹ Aquino comentou que o Circo-Teatro onde trabalhou ainda existe, porém atualmente atua mais em cidades grandes no interior de São Paulo, como Sorocaba e Rio Claro (2016, Entrevista).

¹⁰ CIA DO ABRAÇO. Disponível em: <<http://www.ciadoabraço.com.br/>>. Acesso em: 01 abr. 2019.

¹¹ Uma ação cultural voltada ao consumo de uma peça teatral refere-se a ações que assegurem e permitam ao público ter acesso ao significado estético, técnico, político, social ou existencial do que é apresentado, de maneira que, em seguida, o espectador possa avançar sozinho nesse caminho recém-aberto. (COELHO, 2001).

para o consumo efetivo de um bem cultural, pois, no caso de uma peça simplificada, o entendimento é facilitado.

Aquino (2016) diz procurar formar público a partir da criação de um “laço” entre os espectadores e as cenas, de modo a levar a plateia para dentro delas, deixando-os mais próximos e despertando neles uma curiosidade maior em investiga-las: “É um espetáculo que pretende que o público participe da encenação, de modo passivo na verdade, porque não interage com os atores, mas ele está dentro da cena junto aos atores” (2016, Entrevista). Aquino cita como exemplo as peças, da Comparsaria Cênica, *Penélope Pelo Avesso* e *Meandros* (apresentadas originalmente em casas e não em teatros), em que os espectadores são convidados a percorrer o espaço onde o espetáculo está acontecendo, sendo oferecidas comidas ao final ou durante a ocorrência da apresentação, de forma a proporcionar um espaço mais descontraído e íntimo com o público. A intenção de Aquino é “desvelar os mecanismos teatrais e os bastidores, mas sem perder a ludicidade” (2016, Entrevista), ele diz manter uma estória sendo contada e não romper com todas as formas, para poder manter o público conectado na estória: “Quando nos deparamos com uma estória sendo contada, se estiver sendo bem contada, se torna bem prazeroso. Paramos para ouvir, acompanhamos e ao final queremos mais, queremos ouvir mais um pouco dessa estória” (2016, Entrevista).

A partir da citação de Aquino sobre um tipo de passividade que permanece em seu público, destacamos o discurso de Jacques Rancière (2010), o qual afasta a visão pejorativa da “passividade” do espectador como aquele que não está fazendo nada. Rancière acentua o fato de um espectador apenas olhar de forma passiva para um espetáculo não significar que ele não está participando do acontecimento:

A condição do espectador não é uma passividade que deve ser transformada em atividade. É nossa situação normal. Nós aprendemos e ensinamos, atuamos e sabemos, como espectadores que ligam o que vêem com o que já viram e relataram, fizeram e sonharam. (RANCIÈRE, 2010, p.118).

Aquino (2016, Entrevista) salientou que a forma como procura formar público é uma escolha dele e do grupo, que os agrada e funciona, porém tem ciência da existência de muitas formas diferentes para realizar ações de formação de público. Quando questionado sobre acreditar que determinados estilos estéticos possam aproximar, ou não, o público em geral do teatro, respondeu acreditar que sempre aproxima, destacando que fazer um teatro acessível não significa fazer um teatro fácil, mas sim, tornar o espaço aberto para o diálogo com o público. Aquino enfatiza que “quando falamos de contemporâneo e performático, pensamos em linguagens que não são tão acessíveis à compreensão no primeiro momento [...]” (2016, Entrevista), pois elas desconstruem a narrativa, quebram a linearidade e, muitas vezes, não contam nenhuma estória: “A performance é

muitas vezes muito fugaz, passa e deixa uma inquietação, desperta algo que, ao não entender, gera um conflito”. Por conta disso, acredita que as pessoas que dizem não entender esses estilos de peças, não tiveram oportunidades anteriores para chegar até esse tipo de espetáculo, ou seja, a base para o entendimento estaria na formação: “Seja no teatro dentro da escola, dos colégios ou dos cursos livres, precisamos formar as pessoas a conseguir entender esse teatro. Mas acredito, sim, ser um teatro que atrai, muitas pessoas veem um universo novo e assim abre um horizonte” (2016, Entrevista).

A questão do não entendimento em relação a algum espetáculo artístico, por parte do público, trata-se, como Pupo (2015) aponta, da possibilidade do espectador em realizar a leitura da cena: “a capacidade de leitura da cena não é inata [...]” e, justamente por conta disso, “[...] uma série de modalidades outras de aprendizagem de apreciação da cena podem ser experimentadas” (2015, p.81-82). Sobre o mesmo aspecto, Rosseto (2013) nos atenta à influência da indústria televisiva nos espectadores contemporâneos, onde as expectativas artísticas estão em grande parte associadas às estéticas e enredos expostos por esse meio:

Cabe destacar [...] a indústria cultural como influência marcante para a formação do gosto do espectador, nesse sentido esse processo contribui para um espectador educado/acostumado com espetáculos de enredos lineares e dramáticos, como por exemplo, as novelas brasileiras. Assim no momento da apreciação teatral o espectador tende a procurar características de interpretação e de ambientação similares as produções televisivas, mas dificilmente as encontra, provocando um desconforto no ato da leitura da cena. A não hierarquização dos elementos [texto, encenação, cenografia, espectador, etc] trouxe uma pluralidade de signos à cena teatral (ROSSETO, 2013, p.4).

Quando perguntado a Aquino sobre quais estilos de espetáculos realiza e quais são suas referências, revelou trabalhar com espetáculos para crianças e adultos, mas “em uma linguagem híbrida e lúdica” (2016, Entrevista), em que os espetáculos infantis possuam signos para os adultos e os espetáculos adultos possuam brincadeiras para “tocar os sentidos adormecidos” de todos os tipos de públicos. Citou como algumas de suas referências, o Grupo Galpão¹², o LUME Teatro¹³ e a CIA do Abraço. Sobre apresentar peças em escolas e quais ações são realizadas nesse espaço, revelou:

Quando pensamos nos espetáculos, pensamos em levá-los para as escolas, mas sem torná-lo muito “mastigado”; é preciso sim ter os códigos, os signos para que se decifre e interprete. As ações feitas ocorrem geralmente no pós-espetáculo

¹² Pupo (2015) destaca o grupo Galpão, de Belo Horizonte, como significantes atuadores no campo pedagógico, os quais, por meio da ação artística e cultural que coordenam, se envolvem com a formação continuada da população distanciada dos meios artísticos.

¹³ LUME Teatro. Disponível em: <http://www.lumeteatro.com.br/>. Acesso em: 01 abr. 2019.

com as crianças, mas hoje penso diferente, acredito que o ideal seria se conseguíssemos fazer uma preparação antes de levar o espetáculo, tendo algum acesso a esse espaço, fazendo alguma ação com aquele público, com os professores, enfim, com todos que estão na escola e irão receber a peça. Se houvesse qualquer tipo de preparação, acredito que o espetáculo seria mais bem recebido, que é o estudo da recepção teatral - eu tive esse contato com o Robson Rosseto, o qual fez a orientação da minha especialização (AQUINO, 2016, Entrevista).

Essa “preparação”, comentada por Hélio, diz respeito a uma das formas de realizar mediação teatral: segundo Pupo (2015, p.165-166), a “preparação” é um tipo de intervenção como um “encontro com o público antes do espetáculo” ou uma “oficina antes do espetáculo”, em que ocorre a visita de um membro da companhia, a qual irá apresentar o espetáculo na escola, até as instalações da escola. Essa ação procura sensibilizar os alunos em relação aos aspectos básicos do teatro, assim como procura abordar temas com relação “à história da companhia, à vida pessoal dos artistas, às razões de suas opções profissionais, à escolha do tema ou do texto do espetáculo e assim por diante” (PUPO, 2015, p.165-166).

Com relação a ações de facilitação de acesso físico ao teatro, Aquino (2016, Entrevista) diz já ter realizado trabalhos voluntários, mas normalmente procura cobrar, ao menos, um valor simbólico para valorizar o trabalho e tornar acessível o transporte dos materiais - relata pensar nas vendas de forma bem negociável, principalmente com relação às escolas públicas. Sobre o acesso linguístico, acredita que a “preparação”, descrita anteriormente, seria o ideal. Revelou ter apenas uma experiência nesse sentido, quando uma das atrizes era professora da escola onde o espetáculo foi apresentado.

Chegando ao final da entrevista, a penúltima pergunta procurou entender de que forma o artista gostaria que o público se relacionasse com suas peças. Aquino (2016, Entrevista) salientou: “A nossa intenção é haver uma integração. Não sei se participativa seria a palavra, porque pareceria uma interação, mas a interação muitas vezes não acontece - até poderia, mas precisa ser natural. Nunca tentei forçar uma interação”. Ele acredita que o entrelaçamento entre público e atores desenvolve uma melhor compreensão do espetáculo e facilita uma formação de espectadores, pois faz o público sair do lugar apenas contemplativo.

Sobre os pensamentos de Aquino em relação à formação de espectadores, indagando se ele acredita que os artistas possam atuar nesse processo de alguma maneira, ele respondeu acreditar ser necessário “abrir” o código do teatro e desvelar esse universo para o espectador, “para que ele compreenda de outras formas o que é o teatro e não só a encenação dentro da caixa, onde ele apenas assiste, bate palma no final e diz se gostou ou não gostou da peça” (AQUINO, 2016, Entrevista). Aquino (2016) enxerga muitas formas para se fazer isso, como oficinas nos ambientes

onde pessoas vão assistir teatro e formação de atores e públicos em cursos livres, complementando: “O artista (seja o ator, o diretor, o iluminador, o sonoplasta, etc.) é o agente principal disso, porque ele desenvolve o trabalho pensando nesse acesso, nesse público que vai receber o que ele está promovendo”. Finaliza: “Enfim, resumindo, acho que é o papel do ator mesmo, do artista, de pensar na plateia, acho que o teatro se faz para o público, se não a gente não teria o porquê [fazer teatro]” (AQUINO, 2016, Entrevista).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ambos os artistas entrevistados reservam um espaço em suas produções artísticas para realizar ações de formação de público ou de espectadores. Cada qual, a partir de seus históricos, conhecimentos e experiências, agem de acordo com as maneiras que consideram mais plausíveis e eficientes para a realização de um determinado tipo de formação. Além disso, por mais que os termos “formação de público”, “formação de espectadores”, “mediação teatral” e “recepção teatral” tenham suas próprias definições e intenções, na prática descrita pelos artistas são iminentes os entrelaçamentos entre eles e entre as ações intencionadas por cada um.

Todavia, é possível considerar que as ações de Gláucio Karas envolvem formas de mediação buscando formar público a partir da viabilização, principalmente, do acesso físico ao teatro – por meio de divulgação, parceria, *marketing* e barateamento de ingressos – e suas peças são exclusivamente do gênero cômico. As ações de Hélio de Aquino contornam uma mediação voltada à recepção teatral e a uma formação de espectadores apontada, primordialmente, ao acesso linguístico da obra - com debates ao final do espetáculo, formação de atores e espectadores nos cursos livres de teatro, desvelamento dos mecanismos teatrais e intenção em realizar oficinas de preparação antes de levar algum espetáculo a uma escola.

Partindo do princípio sobre a indispensabilidade do público e do artista para a existência da arte cênica e tendo em vista as informações levantadas neste estudo - em relação à quantidade de pessoas que nunca frequentaram o teatro, às possíveis razões desse fator e às ações realizadas por artistas frente a isso - enfatizamos a relevância em continuar a estudar as ações para a formação de espectadores. Ações compreendidas como estímulo, instrução e promoção para a formação de um público teatral, ou seja, formação de pessoas que possam conhecer e comparecer ao teatro, aumentando a quantidade de frequentadores desse espaço cultural.

4 REFERÊNCIAS

ANDRÉ, Carminda Mendes. Cultura e teatro. In: ANDRÉ, Carminda Mendes. **Teatro pós-dramático na escola** – Inventando espaços: estudos sobre as condições do ensino do teatro em sala de aula. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 31-59.

AQUINO, Hélio de. Pré-entrevista. [jul. 2016]. Entrevistadora: Sara Dobginski de Moraes. Curitiba, 2016. 1 arquivo textual.

AQUINO, Hélio de. Entrevista. [ago. 2016]. Entrevistadora: Sara Dobginski de Moraes. Curitiba, 2016. 1 arquivo mp3 (34 min.).

CABRAL, Biange. O espaço da pedagoga na investigação da recepção do espetáculo. **Sala Preta**, São Paulo, v.8, n.1, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57349>>. Acesso: em 01 abr. 2013.

COELHO, Teixeira. **O que é ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

COMPARSARIA cênica. **Quem somos**. Disponível em: <<http://www.comparsariacênica.com.br/>>. Acesso em: 24 jun. 2016.

DESGRANGES, Flávio. O espectador e a contemporaneidade: perspectivas pedagógicas. **Sala Preta**, São Paulo, 2002, v. 2, p. 221-228. Disponível em: <<https://goo.gl/rtn1CQ>>. Acesso em: 03 mar. 2014.

DESGRANGES, Flávio. Mediação Teatral: anotações sobre o Projeto Formação de Público. **Urdimento**, Florianópolis, 2008a, n. 10, p. 75-84. Disponível em: <<https://goo.gl/xZKJzM>>. Acesso em: 19 maio 2016.

DESGRANGES, Flávio. Teatralidade tátil: alterações no ato do espectador. **Sala Preta**, São Paulo, 2008b, v. 8, p.11-19. Disponível em: <<https://goo.gl/Uaeb6t>>. Acesso em: 03 mar. 2014.

DESGRANGES, Flávio. Arte como experiência da arte. **Lamparina**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/0IdPg8>>. Acesso em: 03 mar. 2014.

ELIAS, Norbert. Arte de artesão e arte de artista. In: ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995. p. 45-52.

FECOMÉRCIO – RJ. **Cinema e teatro são as opções de lazer com maiores aumentos de frequência em oito anos**. 2016. Disponível em: <<http://goo.gl/af8B1t>>. Acesso em: 20 maio 2016.

FERREIRA, Taís. Estudos culturais, recepção e teatro: uma articulação possível?. **Revista Fênix: revista de história e estudos culturais – NEHAC/UFU**, Minas Gerais, v. 3, n. 4, p.01-20, out., nov. e dez., 2006. Disponível em: <<https://goo.gl/7DtYWZ>>. Acesso em: 17 nov. 2013.

IBGE. **Pessoas com pelo menos nível superior de graduação concluído**. 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/dxYoZJ>>. Acesso em: 20 maio 2016.

IBGE. **Projeção da população do Brasil e das Unidades da Federação**. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/OX3kJ1>>. Acesso em: 19 jul. 2016.

KARAS, Gláucio. Pré-entrevista. [jul. 2016]. Entrevistadora: Sara Dobginski de Moraes. Araucária, 2016. 1 arquivo textual.

KARAS, Gláucio. Entrevista. [ago. 2016]. Entrevistadora: Sara Dobginski de Moraes. Araucária, 2016. 1 arquivo mp3 (35 min.).

LACERDA, Alice Pires de. Democratização da Cultura X Democracia Cultural: os Pontos de Cultura enquanto política cultural de formação de público. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS; TEORIAS E PRÁTICAS. 2010. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa. **Anais...** Disponível em: <<https://goo.gl/PhbRBd>>. Acesso em: 20 maio 2016.

MOURA, Rafael Moraes. Lazer para jovem é gratuito, em casa ou ao ar livre. **Estadão** - São Paulo. 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/QtOktY>>. Acesso em: 25 maio 2014.

PLANO NACIONAL DE CULTURA. **Aumento em 30% no número de municípios brasileiros com grupos em atividade nas áreas de teatro, dança, circo, música, artes visuais, literatura e artesanato.** 2015. Disponível em: <<http://goo.gl/sQanoS>>. Acesso em: 20 maio 2016.

PORTAL BRASIL. **Cresce número de municípios no Brasil.** 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/6i3AcL>>. Acesso em: 14 jun. 2016.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Mediação Artística, uma tessitura em processo. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 17, 2011. Disponível em: <<https://goo.gl/HMO39G>>. Acesso em: 19 maio 2016.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Para alimentar o desejo de teatro.** São Paulo: Hucítec, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador Emancipado. **Urdimento**, Florianópolis, v.1, n.15, 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/MiJU1k>>. Acesso em: 05 set. 2016.

ROSSETO, Robson. O espectador e a relação do ensino do teatro com o teatro contemporâneo. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 3, p. 69-84, jan./dez. 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/kfWkMV>>. Acesso em 18 out. 2014.

ROSSETO, Robson. **A estética da recepção: o horizonte de expectativas para a formação do aluno espectador.** 2011. Disponível em: <<http://goo.gl/N28niv>>. Acesso: 18 jan. 2014.

ROSSETO, Robson. A recepção do espetáculo teatral: estudo sobre a formação do espectador. **Revista DAPesquisa** - CEART/UEDESC, Florianópolis, n. 10, dez. 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/W7jykb>>. Acesso em 18 jan. 2014.

SESC. **Pesquisa inédita revela hábitos culturais do brasileiro.** 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/jvK2Qd>>. Acesso em: 25 maio 2014.

Title

Artists from Parana* and their audience formation processes.

Abstract

This study analyzes the formation of theatrical spectators from actions taken by the artists themselves of the contemporary theatrical scene from Paraná, from the cities of Curitiba and Araucária. Some of the topics addressed in this research correspond to theatrical reception, theatrical mediation, the audience formation; physical and linguistic access to the theater, cultural space and cultural action. Authors of these subjects, such as Maria Lúcia Pupo, Flávio Desgranges, Teixeira Coelho, Biange Cabral and Robson Rosseto are mentioned in this article. Also, statistical data are analyzed, which show the lack of knowledge of more than half the Brazilian population in relation to theatrical art. In order to get this information, some research and data stated in this article was taken from the Brazilian Institute of Geography and Statistics (IBGE) and the Federation of Commerce (Fecomércio). Through interviews conducted during the field research with the artist Gláucio Karas and the artist Hélio de Aquino, representative of the Comparsaria Cênica group, the actions undertaken by them were acknowledged in front of individuals who had never been to the theater or who rarely attended the scenic environment. Finally, the audience formation work has been identified by them, such as debates at the end of the plays and the reduction of theater tickets' prices.

Keywords

Theatrical reception; Theatrical mediation; Audience formation.

*(one of the brazilian states)

Recebido em: 07/04/2019.

Aceito em: 25/04/2019.