

Experiências constitutivas de professores/as como espectadores/as

Constitutive experiences of teachers as spectators

Taís Ferreira¹

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil.

E-mail: taisferreirateatro@gmail.com

Resumo

Neste artigo, corpo e linguagem são articulados como categorias mediadoras na constituição de professores de teatro e dança brasileiros como espectadores. Apresenta-se uma análise qualitativa de dados obtidos através de questionário longo realizado no ano de 2013 com 95 professores e professoras de teatro e dança, atuantes no campo da educação regular e do ensino informal. As memórias das construções identitárias e subjetivas como espectadores de professores das artes da cena são pistas preciosas na condução de processos pedagógicos e artísticos de mediação no ensino regular de artes e na ação cultural. As reflexões a partir do material empírico são traçadas em articulações teóricas com acadêmicos que têm se dedicado a questões concernentes à formação de espectadores, neurociências e função do espectador, aspectos sociológicos e culturais como mediação das experiências de recepção, semiologia teatral, entre outros.

Abstract

In this article, body and language are articulated as mediating categories in the constitution of Brazilian theater and dance teachers as spectators. A qualitative analysis of data obtained through a long questionnaire carried out in 2013 with 95 theater and dance teachers, working in the field of regular education and informal education, is presented. The memories of identity and subjective constructions as spectators of performing arts teachers are precious clues in conducting pedagogical and artistic mediation processes in regular arts teaching and cultural action. The reflections based on the empirical material are outlined in theoretical articulations with academics who have dedicated themselves to issues concerning the formation of spectators, neurosciences and the function of the spectator, sociological and cultural aspects such as mediation of reception experiences, theatrical semiology, among others.

Palavras-chave

Artes da cena. Espectadores. Corpo. Linguagem. Professores.

Keywords

Performing arts. Spectators. Body. Language. Teachers.

¹ Taís Ferreira é professora de Teatro na Faced UFRGS, pesquisadora e atriz. Doutora em Artes Cênicas pela UNIBO (Itália) e pela UFBa (Brasil), Mestre em Educação e Bacharel em Artes Cênicas pela UFRGS. Pesquisadora das infâncias em relação com as artes da cena, da formação de professoras e da recepção teatral. Mãe solo de uma menina.

Neste artigo o corpo e a linguagem serão tomados como categorias mediadoras na constituição de professores/as de teatro e dança brasileiros/as como espectadores/as. O estudo apresenta uma análise qualitativa de dados obtidos através de questionário longo *on-line* realizado no ano de 2013 com 95 professores/as de teatro e dança, atuantes no campo da educação regular e do ensino informal, que se dispuseram voluntariamente a ser sujeitos da pesquisa então ensinada.

As mediações que atravessam nossas construções identitárias e subjetivas como espectadores (nós, professores de teatro e dança) são pistas preciosas na condução de processos pedagógicos e artísticos de mediação no ensino regular de artes e na ação cultural. Para tanto, são traçadas articulações teóricas com acadêmicos que têm se dedicado nas últimas décadas a questões concernentes à formação de espectadores, neurociências e função espectral, aspectos sociológicos e culturais como mediação das experiências de recepção, entre outros².

“Existe [...] outro tipo de traço, mais fugidio, mutável, difícil de analisar, que é o traço que um espetáculo deixa na memória e na experiência subjetiva de um espectador³” (Sofia, 2013, p.24)⁴. Dessa premissa trazida pela citação de Gabrielle Sofia partem as análises que serão empreendidas aqui. Trabalhamos sobre terreno movediço e escorregadio, que tem sido por muito tempo

parcamente estudado pelo campo das artes da cena: aquele que diz respeito às experiências subjetivas e aos percursos formativos de identidades culturais dos espectadores das artes da cena. Aqui, esses percursos serão evocados pela memória dos espectadores sujeitos da pesquisa. Ensejamos reflexões sobre de que maneiras e com quais atravessamentos se constituem os professores brasileiros de teatro e dança como espectadores deste grupo, quais suas experiências e o que estaria mediando e constituindo essas suas possíveis identidades de espectadores.

As categorias analíticas são filtros e, a partir delas, organiza-se o trabalho de análise de dados. No entanto, de onde vêm estas categorias na pesquisa? Em análises de cunho qualitativo, advindas das metodologias de matriz humanista, como as que balizam esse trabalho investigativo, diz-se que os próprios dados deverão sugerir ao pesquisador determinadas categorias analíticas, seja por recorrência ou por excentricidade.

Os dados analisados são oriundos de um grupo de 95 sujeitos de pesquisa (professores e professoras de todo o Brasil e também brasileiros residentes no exterior, atuantes em todos os níveis de ensino), que responderam voluntariamente, de setembro a novembro de 2013, a um questionário longo, com respostas descritivas e objetivas, que contava com 67 questões. Os professores e professoras sujeitos da pesquisa contataram com o questionário através de divulgação ampla nas redes sociais, grupos de discussão na internet e também através de e-mails para instituições, grupos teatrais e pessoas físicas artistas-docentes e responderam através do aplicativo Google Forms a mais de 60 questões objetivas e de múltipla escolha sobre suas carreiras artísticas, docentes, sobre seus hábitos culturais e descritivas sobre experiências como espectadores, memórias, preferências, entre outros. O critério de seleção para participar como sujeito da pesquisa era tão somente aquele de ser efetivamente professor de teatro, dança ou de outra modalidade

2 Cumpre notar que a presença quase que exclusiva de referencial teórico de caráter branco, masculino e eurocêntrico deve-se a escolhas que foram realizadas ao longo do percurso de doutoramento junto à Università di Bologna (Itália), de 2014 a 2017. A opção de manter a articulação teórica neste artigo com uma maioria de europeus deve-se também ao fato de muitos deles serem autores desconhecidos ou pouco conhecidos dos leitores brasileiros, podendo contribuir de alguma forma para a constituição do campo no Brasil.

3 Esiste poi un altro tipo di traccia, più sfuggente, mutevole, difficile da analizzare, che è la traccia che uno spettacolo lascia nella memoria e nell'esperienza soggettiva dello spettatore (Sofia, 2013, p. 24).

4 Todas as traduções de citações foram feitas pela autora do artigo.

de artes da cena (circo, performance, etc) atuante ou na educação básica regular ou no ensino informal e/ou comunitário. Assim, o instrumento questionário e as numerosas e qualificadas respostas obtidas ofertaram um conjunto robusto de dados, ainda que não totalizante ou buscando generalizações, já que estes seriam submetidos a análises eminentemente qualitativas, mesmo que dados quantitativos tenham feito parte dos alicerces do estudo.

Depreendo que responder a questões que envolvem memória e subjetividade é uma possibilidade de ativação de consciência em relação às experiências vividas e contadas, ou seja, (re) vivenciadas de alguma forma no atravessamento de uma consciência que as narra, reformulando-as nesse mesmo ato. Por conseguinte, as respostas serão analisadas a partir da incidência de reflexões dos professores sobre suas experiências como espectadores que envolvam as dimensões corpo e linguagem, em um primeiro momento. As reflexões tecidas a partir das categorias analíticas propostas, potencializam (e são potencializadas) e colocam em movimento as diversas matrizes teóricas estudadas, que são majoritariamente do campo dos estudos de recepção cênica. Corpo e linguagem estão intrinsecamente ligados e imiscuídos nos processos espectatoriais, mediando e compondo-os, e a escolha por problematizar as duas instâncias separadamente é um procedimento metodológico escolhido a fim de tornar as análises operativas.

Experiências sensoriais, corporais, cinestésicas, espaciais: como são dimensionadas nas respostas dos professores-espectadores? Essa pergunta guia as análises seguintes.

Marco de Marinis, ao tratar do espectador da cena contemporânea (entendido como aquele da segunda metade do século XX até nossos dias), propõe um novo paradigma estético que é apresentado pelos artistas e pedagogos da performance: “o paradigma rásico ou manducatório” (De Marinis, 2011, p.30), aquele que estaria ligado

a uma efetiva, profunda e constante exploração das obras performáticas não somente na figura do “espectador como testemunha” ou como “participante ativo”, mas como receptor de estímulos plurissensoriais, fundamentados na corporeidade do espectador, na tatilidade, na cinestesia.

O corpo aqui não será jamais compreendido a partir de uma dicotomia cartesiana entre corpo e alma, entre pensamentos e sensações, entre raciocinar e agir. Corpo aqui compreende a inteireza, o sujeito em suas mais complexas relações com e no mundo, em interação, envolvido em processos concomitantes e indelévels de fazer, pensar, sentir, agir e ser: *no* corpo e não *com* o corpo. Nos orienta a máxima de que não possuímos um corpo e sim de que *somos um corpo* (sempre em relação com o mundo e com o outros, constituindo-nos nessas relações com a alteridade, a diferença, a similitude, o conhecido e o desconhecido).

Não pretendo ser exaustiva, mas cabem aqui algumas ponderações sobre estudos nas fronteiras entre as artes da cena vivas, a neurociência e as ciências cognitivas, a fim de contextualizar a compreensão não dicotômica entre corpo e mente, entre percepção e ação.

Sofia (2013) pondera acerca da relação intrínseca entre ação e percepção, sobre a necessidade de, nos estudos atuais sobre o espectador, superar essa contraposição que as colocaria, a percepção e a ação, em polos corpóreo-mentais distintos. Assim, nos diz esse autor que, entre o sensório e o motor, existem sistemas complexos, incindíveis, emergentes e seletivos:

Se, de fato, há uma conexão direta entre percepção e ação (intuição que será corroborada alguns anos depois [da *enaction*] com a descoberta dos mecanismos dos neurônios-espelho), cada percepção nossa do mundo é ao mesmo tempo uma ação sobre o mundo mesmo. O mundo do percebido não é, portanto, um mundo pré-determinado e sim um mundo que se modifica

em relação às nossas ações⁵ (Sofia, 2013, p.40).

Em palavras mais diretas, podemos afirmar, a partir de Sofia, que a interação dos sujeitos com o mundo é a própria ação dos sujeitos no mundo. No caso dos citados neurônios-espelho, a capacidade de vivenciar corporalmente a ação que não se está executando fisicamente, mas que está sendo realizada por outrem. A relação de empatia cinestésica entre performers e espectadores passa pela ativação dos neurônios-espelho do espectador, pelo espelhamento neurológico da ação e das experiências do outro (performer), tomando a ação do outro como ação sua, produzindo aí experiências únicas a partir de uma vivência corporal e cinestésica do outro. Isso coloca a função do espectador para além e aquém da função de tradução intelectual crítica brechtiana, aproxima-se a um envolvimento participativo sensorio completo e avassalador artaudiano, problematiza a empatia pela via da identificação aristotélica das emoções.

Voltando-nos à noção de percepção, citada por Sofia (2013), como não se opondo à ação (perceber e agir seriam concomitantes e indelévels na relação dos sujeitos com o mundo), ressalto que em trabalhos cronologicamente anteriores àquele de Sofia e vinculados ao campo sociológico, como o de Anne-Marie Gourdon (1982), são ofertadas definições de percepção que já assinalam, em certa medida, para processos indissociáveis entre experiências sensoriais (corporais) e aquilo que a sociologia bourdiana (Bourdieu, 2007) nomeou como julgamento estético (intelectual), ou seja, a valoração racional com base em estruturas socioculturais pré-existentes (condicionada, ainda que não

inteiramente, pelo *habitus*, pelas competências culturais de classe e pela escolarização, entre outros fatores).

Gourdon (1982), sobre a percepção em sua dimensão de corporeidade, conforme já alertamos, difere a dimensão corporal daquela do julgamento de gosto, que seria de outra natureza, racional e lógica e não sensorial, um esforço a ser realizado a posteriori, ainda que com atravessamentos da memória das experiências passadas:

A percepção pode ser definida como o conhecimento de objetos exteriores por intermédio dos sentidos. Ela compreende dois atos que são, na realidade, confundidos. Um é a apreensão do objeto no meio dos receptores sensoriais e corresponde a uma excitação física per se, que chamamos de sensação. O estímulo sensorial, para ser eficaz, deve estar compreendido entre dois níveis, um mínimo, no limiar da sensibilidade, e outro máximo, no limiar da saturação. [...] Nós lembramos desse aspecto fisiológico da recepção, ainda que não seja nosso objeto de estudo, a fim de precisar que as estruturações que caracterizam as percepções são orientadas, a princípio, não somente pela intervenção das significações diversas adquiridas por cada indivíduo ao longo de sua história, mas igualmente pelos limites dos órgãos sensoriais⁶ (Gourdon, 1982, p.127-28).

Wilmar Sauter (2000), por sua vez, nos aponta para as diferenças de caráter epistemológico

6 La perception peut être définie comme la connaissance des objets extérieurs par l'intermédiaire des sens. Elle comprend deux actes qui sont dans la réalité confondus. L'un est l'appréhension de l'objet au moyen des récepteurs sensoriels et correspond à une excitation physique de ceux-ci, ce qu'on appelle la sensation. Le stimulus sensoriel, pour être efficace, doit être compris entre deux niveaux, l'un minimum ou seuil de sensibilité, l'autre maximum ou seuil de saturation. [...] Nous rappelons cet aspect physiologique de la réception, bien que ce ne soit pas l'objet précis de notre recherche, afin de préciser que les structurations qui caractérisent les perceptions sont orientées au départ, non seulement par l'intervention des significations diverses acquises par chaque individu au cours de son histoire, mais également par les limites des organes sensoriels (Gourdon, 1982, p.127-28).

5 Se, infatti, vi è una connessione diretta tra percezione e azione (intuizione che sarà corroborata qualche anno dopo con la scoperta del meccanismo specchio) ogni nostra percezione del mondo è allo stesso tempo un'azione sul mondo stesso. Il mondo percepito non è quindi un mondo predeterminato, bensì un mondo che se modifica in relazione alle nostre azioni (Sofia, 2013, p.40).

da compreensão de “percepção”, que estaria mais ligada aos estudos fenomenológicos, distinguindo-a da “recepção”, termo relacionado às análises culturalistas. Ainda segundo Sauter, “enquanto a percepção foca no processo comunicativo, a recepção descreve o resultado da comunicação”⁷ (Sauter, 2009, Kindle posição 113). Entretanto, ainda que os estudos empreendidos aqui estejam alinhados a uma visão dos estudos culturais e de análise dos resultados de processos de construção de identidades de espectador, não posso me furtar de comentar as questões relativas à percepção ao tratar das memórias dos corpos desses espectadores em relação com as artes da cena.

Há também, antes dessa virada corporal supracitada, que se mencionar o quanto o corpo do espectador foi apagado e silenciado nas relações cênicas, nas construções artísticas, ao longo do curso da história das artes performáticas. O quanto o é até hoje, seja por opções de linguagem da obra, seja pelas tradições e hábitos culturais de consumo específicos. Marie-Madeleine Mervant-Roux (2006) problematiza essa questão, como veremos adiante.

Eliana Diéguez (2013) traz significativas ponderações sobre essa temática da performance participativa nas artes da cena em artigo de sua autoria, defendendo o lugar “implicado” do espectador na arte contemporânea. Essa invisibilidade do espectador, quer seja nos discursos dos artistas, quer seja na produção teórica ou acadêmica ao longo da história do campo, ou mesmo a invisibilidade física em que a estrutura do palco italiano renascentista (que segue sendo espaço cênico privilegiado no ocidente) colocou o espectador, corroboram com esses processos de silenciamento, imobilização e invisibilização.

Partamos para as colocações dos professores que abordam a dimensão corporal da

recepção cênica e nos portam pistas para pensar o corpo em seus processos de recepção. Trago as colocações de dois depoentes que apontam para aquilo que De Marinis nomeia como o “espectador participante”: as falas a seguir denotam que os dois professores se sentem à vontade e preferem esse tipo de relação estética de envolvimento físico e de não dissociação física entre palco e plateia.

A pergunta que gerou as respostas seguintes foi “qual a experiência mais marcante como espectador em tua vida?”

Uma vez que estava fazendo formação em Dança Terapia Método Maria Fux e fomos ao teatro juntos. O teatro estava reservado só para nós por uma tarde inteira. A equipe que estava promovendo a formação dançou por muito tempo junto com um piano que tocava ao vivo e nós assistimos da plateia e começamos a dançar nas cadeiras e nos corredores até estarmos todos em cima do palco dançando juntos. Me arrepio até hoje de me lembrar (Sara Massignan⁸).

Para mim foi o espetáculo Força Bruta. Pela interação que a plateia tem com o espetáculo. Me senti fazendo parte dele o tempo todo. Saí de lá muito excitado! Queria mais e mais! Foi algo que ficará marcado na minha memória para sempre. Simplesmente amei! (Diego Ebling).

No primeiro caso a professora Sara narra uma experiência pedagógica e estética, que a exemplo de um *happening*, chamava a plateia a tomar parte da cena dançando. Já a fala do professor Diego refere-se ao famoso evento cênico argentino “*Fuerza Bruta*”, que se apresentou em cidades de diversos países do mundo e desde 2005 alcançou números altos para um espetáculo, angariando milhões de espectadores. Ele acontece no formato festivo de uma *rave*, em que o público (no geral jovem) dança

⁷ While perception focuses on the communicative process, reception describes the result of communication (Sauter, 2000, Kindle position 113).

⁸ Todos/as os/as professores/as participantes do estudo autorizaram o uso de seus nomes próprios nas publicações decorrentes, explicitando, inclusive, sua preferência pela autoria direta de suas falas nos textos publicados. Isso justifica o uso dos nomes reais dos docentes neste artigo.

ao som de música eletrônica, manipulada ao vivo por um DJ, enquanto acompanha uma sequência de cenas de grande impacto visual, motor e de grande esforço físico e acrobático dos atores em cena.

Amparados tanto nas colocações dos professores-espectadores, como nos atuais estudos teóricos, tanto aqueles vinculados à neurociência (Sofia, 2013; Reason e Reynolds, 2012), como aqueles com olhar intercultural (De Marinis, 2011), bem como os que promulgam novas estéticas performativas (Fischer-Lichte, 2015) ou dão ouvidos a uma sonoridade própria dos espectadores (Mervant-Roux, 2013), podemos inferir que está em curso a desconstrução da velha relação do espectador mudo, imóvel, sentado no breu da sala de espetáculo sem ser visto ou ouvido. O corpo do espectador volta à baila e coloca-se imperativamente como um corpo que constroi e faz o acontecimento performático, seja com atividade corporal visível efetivada, seja através das ações dos neurônios-espelho, seja na construção de sentidos a partir de bagagens, códigos e vivências culturais específicos.

O corpo do espectador, ou seja, o espectador, em sua relação espacial e física com o evento cênico, tem sido tema tangencial de debate entre artistas e teóricos de todo o mundo, historicamente, embora nem sempre tenha sido foco central das proposições práticas e teóricas. Todas as mudanças propiciadas pelo advento da centralidade das encenações na segunda metade do século XX, em detrimento do textocentrismo e do uso da frontalidade do palco italiano, vigente desde o século XVI como aquela preferencial na cena ocidental, que imperou até meados do século XX, portam questionamentos em relação ao lugar físico ocupado pelo espectador na encenação, a relação palco-plateia, definidora, por senso comum entre artistas e teóricos, da qualidade e da natureza das experiências cênicas. Essa é também uma das questões chave para a *performance art*, por exemplo.

Alguns depoimentos dos professores, ao

serem questionados sobre o que preferiam assistir, mencionam justamente essa relação de seus corpos de espectadores para com o evento cênico, a disposição entre o espaço cênico e o público: seus lugares físicos como espectadores, para aquém dos espaços simbólicos a serem explorados.

Aqui, três depoentes colocam suas preferências como espectadores (respondendo à pergunta “qual seu gênero ou estilo ou estética cênica preferido?”), balizando-as pela espacialidade do corpo do espectador em relação ao espaço cênico:

[Prefiro] Teatro em espaços fechados, devido à comodidade de acesso e ao conforto (William Molina).

[Prefiro] Espetáculo teatral de sala. As condições de concentração que o ambiente impõe, somado ao hábito pela recorrência, tornam a experiência mais natural (Rodrigo Ruiz).

[Prefiro] Aqueles que acontecem em espaços tradicionais de teatro, como o próprio edifício teatral - palco italiano (Murilo Furlan).

William, Rodrigo e Murilo, em suas falas, trazem referências às salas de espetáculos fechadas, ao palco italiano, à tradição espacial do teatro ocidental: estar nesses espaços fruindo uma experiência estética seria desejável tanto pela comodidade, pelo conforto e pelo hábito, como pelas “condições de concentração” levantadas por Rodrigo especificamente.

A atenção (que derivaria em concentração) é levantada por diversos autores como necessária para que se crie e se mantenha o interesse na performance cênica. Contudo, a surpresa como elemento cênico seria uma fonte geradora da atenção do espectador, contrapondo-se ao hábito, à recorrência e ao conforto também citados. De Marinis (2005) já levanta essa característica em alguns de seus escritos, que serão corroborados

pela tese de Sofia (2013) sobre este aspecto da recepção da cena viva.

A atenção, para Sofia, estaria ligada a quatro diferentes níveis e processos: a) ação/percepção e mundo, b) antecipação/intenção, c) imaginação e d) emoção. Assim, “a atenção, mais do que uma seleção perceptiva, é um mecanismo de antecipação e hipótese sobre o mundo” (Sofia, 2013, p.126), já que essa se constitui não somente a partir dos elementos lançados pela performance e pelo performer, mas também pela cultura teatral ou cênica e pelos interesses subjetivos de cada espectador. Assim, “a atenção não se refere somente à percepção consciente dos estímulos reais, as chamadas ‘pequenas percepções’, mas pode utilizar a imaginação” (Berthoz apud Sofia, 2013, p.126).

Assim, ao evocar o espaço do palco italiano, em que o palco e a plateia são dispostos frontalmente, a caixa cênica iluminada e o público permanece no breu durante a apresentação, os depoentes afirmam também uma noção de tradição bastante disseminada no Ocidente, a despeito do teatro, da dança e da performance que desde as vanguardas do início do século passado promulgavam outros espaços e outras relações espaciais, por vezes interativas do espectador com o objeto ou evento artístico.

Contrapondo-se ao desejo de uma atenção promulgada pelo suposto conforto da sala de espetáculo tradicional ocidental, trago as proposições de duas professoras, que se sentem instigadas pelo contrário, ou seja, pelo interativo e pelos espaços não convencionais. Ainda assim, também elas colocam o espectador como corpo no centro de suas falas.

[Prefiro assistir ao teatro] De rua, principalmente se for em uma praça. Perfeito para um passeio e assistir ao ar livre (Elaine Regina).

[Prefiro assistir a] Os interativos, porque me tiram da passividade (Cinthia Nepomuceno).

Cinthia traz a questão da interação, do espectador participante (De Marinis, 2011; Diéguez, 2013) da passividade da qual quer ser retirada enquanto espectadora, da ação que deseja executar junto com os atores em cena. Já Elaine coloca o corpo do espectador no espaço aberto, associando o prazer da experiência estética a outros prazeres interativos corporais e sensitivos (plurissensoriais, portanto), como um passeio no parque, ao ar livre. Diferentes interações são eleitas pelas depoentes, mas ambas colocam o corpo em relação, o corpo que quer ser despertado e estimulado, como centrais às suas expectativas como espectadoras.

Assim, seus esforços de atenção, à maneira de Sofia (2013), estariam voltados a essa relação outra, diametralmente oposta àquela colocada pelos colegas professores nos depoimentos anteriores. Essas duas professoras demandam um outro tipo de atenção que, para além daquela concentração racional que pode advir dos desejos anteriores do espectador pela interação com a cena, ou pela surpresa sensorial propiciada pelos elementos da encenação, aqui a “atenção não é mais somente um filtro, mas uma expressão da intenção radicada na ação” (Berthoz apud Sofia, 2013, p. 126). Ou seja: o espaço cênico co-constituído ou co-dividido entre atores e espectadores não se dá pelo espaço em si, mas as experiências do espectador acontecem através das ações do ator nesse espaço (Sofia, 2013, p.142).

Essa “atenção conjunta”, entre atores e espectadores, cuja relevância se dá a partir de como seus corpos são inseridos em interação com a cena ou percebidos como corpos expectantes atentos pelos professores depoentes, seria o mecanismo que torna possível a intersubjetividade da relação ator-espectador. Ela estaria calcada no espaço-tempo. Ainda segundo Sofia:

O ator e o espectador estão sempre envolvidos em um tipo de *atenção conjunta* “dila-

tada” no tempo. A continuidade no tempo e a manutenção da atenção conjunta pela duração interna do espetáculo representam o verdadeiro e próprio desafio do ator⁹ (Sofia, 2013, p. 130, grifos do autor).

Uma das questões abordadas pela relação de ativação dos neurônios-espelho seria aquela da experiência corporal efetiva anterior dos espectadores com determinada linguagem expressiva ou técnica corporal complexa, como as diversas modalidades de dança e/ou a corporeidade dos atores em cena, em estados extra-cotidianos de energia e presença.

Apresentamos depoimentos de professores que corroboram para esse entendimento, na medida em que eles próprios determinam que suas vivências práticas como bailarinos ou atores os torna propensos a apreciar, fruir e relacionar-se com determinado gênero ou estilo cênico, por exemplo. Aqui a intimidade com a linguagem (da dança, do circo ou do teatro) é construída mediada pelos corpos. Ao serem questionados sobre seus gêneros e ou estilos cênicos preferidos, respondem:

Dança, teatro e circo. Tenho experiências corporais nessas áreas e isso me motiva como espectador (Diego Ebling).

Trabalhos de dança que se aproximam das abordagens somáticas do movimento, porque me identifico com as estéticas decorrentes e alimentam minha pesquisa artística (Heloísa Gravina).

As pesquisas com os neurônios-espelho a partir de espectadores em relação real com teatro e dança, detalhadas em Sofia (2013), apontam para o imbricamento entre a experiência corporal anterior vivida pelo espectador e a ativação dos

seus neurônios-espelho quando no lugar de espectadores. Os neurônios-espelho, mesmo daqueles espectadores, por exemplo, que nunca dançaram balé, podem ser ativados na relação cênica. No entanto, a recorrência e a eficiência da ativação seriam proporcionalmente maiores quanto maiores são as experiências anteriores (práticas anteriores ou repertório anterior) dos espectadores com determinada linguagem, estilo ou gênero performático.

Na contramão dessa relação de ativação empática entre experiência vivida como artista e experiência experimentada como espectador na relação teatral *in loco*, há uma recorrência entre os ditos “espectadores especialistas e/ou privilegiados”, ou seja, aqueles com ampla experiência e formação teórica na linguagem, profissionais das diversas áreas das artes da cena (artísticas, técnicas, teóricas, pedagógicas): a dificuldade de colocar em curso uma fruição estética sensorialmente desprovida de uma valoração intelectual e lógica excessiva, que tolheria, de alguma forma, a possibilidade de um gozo estético ou de uma experiência desinteressada, no sentido de menos avaliativa em termos de forma e conteúdo e de sua articulação e mais aberta às impressões, sensações e construções de sentidos e significados possíveis.

O teatro faz parte da minha trajetória profissional e pessoal, no entanto, em geral é difícil ser espectador sem analisar a cena. Do contrário, na dança e no cinema consigo melhor me colocar no papel de fruidor, vivenciar sensorialmente a proposta (Robson Rosseto).

Passemos agora a outra memória, que afetou os sentidos de uma espectadora ainda quando criança, uma menina de 7 ou 8 anos de idade, e que permanece nas narrativas de uma professora de dança como suas primeiras memórias em relação com o acontecimento cênico e com o edifício teatral. Desse modo, no tocante aos sentidos, às percepções corporais e sensoriais que

9 L'attore e lo spettatore sono sempre coinvolti in una sorta di *attenzione congiunta* 'dilatata' nel tempo. La continuità nel tempo e il mantenimento dell'attenzione congiunta per l'intera durata dello spettacolo rappresentano delle vere e proprie sfide per l'attore (Sofia, 2013, p.130).

emergem nas memórias dos professores, escolho citar a memória de Rejanete que, ao trazer suas lembranças mais longínquas como espectadora, narra que o traço que permaneceu presente como uma lembrança efetiva está relacionado ao odor do espaço teatral que frequentou pela primeira vez com a escola primária na qual estudava. Rejanete cita “o cheiro do teatro” e também o quanto a impressionou o primeiro contato com a visualização de um palco, a proximidade física com esse espaço outro que não o cotidiano. O espetáculo em si é citado pela depoente como algo secundário às fortes impressões deixadas pela corporeidade da relação direta com o espaço do edifício teatral.

Uma peça de teatro infantil, na cidade de Rio Grande. Fui acompanhando a escola onde estudava, Bibiano de Almeida. Não lembro o título da peça, mas tenho na memória o cheiro do teatro, o cheiro de toda a expectativa de estar assistindo, ao vivo, atores em cena. Como já faz algum tempo, eu deveria ter uns 7 ou 8 anos de idade, não lembro da estória, mas tenho lembranças de algumas cenas e da impressão que me causou ver um palco de perto (Rejanete Vieira).

Posso inferir que, mesmo que um espetáculo não tenha intenções estéticas vinculadas aos estímulos plurissensoriais (tato, olfato, paladar, por exemplo) e atenha-se tão somente a explorar recursos de impressão sonora, visual, cinestésica e de presença cênica, esses na base da constituição da linguagem cênica em geral, há traços de estímulos sensoriais, inclusive parateatrais, ou seja, que não estão dentro do acontecimento performático em si, mas que fazem parte do conjunto de elementos que circundam e medeiam uma ida ao teatro ou a relação com uma performance cênica em qualquer espaço, que afetivamente constituem as memórias do espectadores e, a priori, suas experiências.

Assim, por conseguinte, essas mediações estariam também presentes em suas narrativas

de si como espectadores e na construção de sentidos e significados atualizados sobre a cena, a performance, o evento e a relação. Não podemos nos furtar a esse coletivo de impressões extra, que seriam fracas, pois não vinculadas à fruição estética ou à obra necessariamente, mas que demonstram persistirem na relação afetiva dos espectadores com suas vivências e as memórias construídas a partir delas, como demonstra-nos Rejanete em seu depoimento.

Seguindo as pistas parateatrais, do entorno do evento cênico, podemos nos deparar com o “espectador vagabundo” de Volli, que flana os olhos pelas luminárias, pelos outros espectadores ou pelo edifício teatral, distanciando-se do espetáculo, não para refletir criticamente à maneira brechtiana, mas simples e puramente porque lhe é permitido. Porque tem o direito sobre si, a autonomia para fazê-lo, e desejou fazê-lo. Escolheu a linha de fuga, por um átimo ou por boa parte do evento cênico. Seria esse um “espectador irresponsável”? Ou seria esse o espectador responsável por si, *per se*, autônomo? O “espectador emancipado” (Rancière, 2012)?

Ao problematizar a questão da presença e do corpo do espectador na relação teatral, Piergiorgio Giacchè (1991) traz uma instigante citação do semiólogo Ugo Volli, que coloca como função do espectador uma linha de fuga da atenção. Esse autor apresenta o trabalho do espectador também como aquele da liberdade do olhar, da fixação (ou não) da atenção em determinado elemento, conferindo-lhe assim uma autonomia que pode ser associada àquela da vontade de saber e de conhecer proposta por Rancière (2002). Cabe aqui a longa citação, já que instigante dessa possibilidade outra de compreensão da tarefa do espectador no acontecimento performático, a partir do corpo imóvel promulgado ao longo da história pela cena ocidental.

Passear no teatro, mover-se, agir, trocar o ponto de vista, é fisicamente quase sempre

impossível, proibido. Se pode então tentar fazê-lo mentalmente: o que quer dizer procurar algo que não existe, perder-se numa vagabundagem psíquica, ler, fantasiar, contar os camarotes ou os refletores, olhar para o público ao invés de olhar para a cena: reivindicar e praticar o direito de distrair-se, de sair das respostas estáveis e do comportamento prescrito mesmo sem se mover, de criar uma diferença entre si e a ausência obrigatória de consciência autônoma imposta pelo teatro, construir uma estratégia da presença para si mesmo, não renunciar a administração do próprio tempo. Mas acima de tudo, isso leva a si mesmo a um certo descontentamento, a um certo mal-estar indeterminado mas pulsante e cansativo [...] É aborrecer-se. [...] É, ao fim, um sofrimento do viajante aprisionado em uma poltrona, um mal-estar específico da passividade, que, no entanto, é o sinal de uma “autonomia possível”¹⁰ (Volli, 1989, p. 23, grifos do autor).

Com essa fuga do corpo no próprio corpo, que também se apresenta como uma possibilidade plausível ao espectador, sigo com algumas considerações sobre a linguagem cênica como mediadora das relações entre espectadores e eventos cênicos e/ou performáticos.

Linguagem envolve as estratégias e modos de fazer para que ocorra a relação, um vocabulário, nos quais estão contidos elementos (materiais

e simbólicos) múltiplos, diversos e complexos, sobrepostos, concomitantes, paralelos, bem como nos ensina a semiótica do teatro, que tem em autores como Anne Ubersfeld (1996), Erika Fischer-Lichte (1993), Marco de Marinis (1982) e Fernando de Toro (1987) importantes referenciais de uma “semiologia do teatro”.

Alguns desses pesquisadores, no decorrer de suas carreiras acadêmicas, lançam outros voos teóricos, em busca de compreensão e de abordagem menos diretiva, mais pragmática e contextualizada das relações entre espectador e evento cênico, entre os diferentes públicos e a materialidade da cena, menos determinada pelos textos e por seus signos do que por uma série intrincada de fatores culturais e linguísticos. É o caso de De Marinis (2012) ao traçar percursos “interculturais e transculturais” de análise e de Fischer-Lichte (2015), ao voltar-se para as relações entre espectadores e performances contemporâneas, na construção daquilo que a autora denomina de uma “estética do performativo”.

Entretanto, não podemos desconsiderar a relação dos professores-espectadores com os elementos próprios das linguagens cênicas, sejam quais forem, e tampouco podemos nos furtar de dimensionar como as experiências estéticas relatadas por esses professores apontam pistas específicas para suas relações com a própria linguagem cênica, o que a princípio não poderia ser diferente, ao levar-se em conta que esses elementos e noções estão na base de suas formações profissionais (independentemente de serem formações em instituições de ensino técnico e/ou superior ou profissionais com formação em cursos livre e autodidatas).

Seguindo a problematização da questão da linguagem nas artes da cena ou performáticas, trago a esse texto alguns apontamentos de Ubersfeld (1996). Essa autora afirma que o trabalho do espectador seria a) dar uma resposta linguística ao espetáculo ou performance, responder

10 *Passeggiare nel teatro, muoversi, agire, cambiare punto di vista è fisicamente quasi sempre impossibile, proibito. Si Può allora tentare di farlo mentalmente: il che può voler dire cercare qualcosa che non c'è, perdersi in un vagabondaggio psichico, leggere, fantasticare, contare i palchi o i riflettori, guardare il pubblico invece della scena: rivendicare e soprattutto praticare il diritto a distrarsi, a uscire dalle risposte stabilite e dal comportamento prescritto anche senza muoversi, creare un scarto fra sé e l'assenza obbligatoria di coscienza autonoma imposta dal teatro, costruire una strategia della presenza a se stessi, non rinunciare all'amministrazione del proprio tempo. Per lo più tutto ciò porta con sé un qualche disagio, un malessere indeterminato ma pulsante e fastidioso [...] Insomma vuol dire annoiarsi. [...] È insomma una sofferenza del viandante imprigionato in poltrona, uno specifico malessere della passività, che però è il segno di una autonomia possibile. (Volli, 1989, p.23)*

discursivamente ao espetáculo ou, b) construir de fato o sentido a partir do espetáculo. Assim, conclama a uma aprendizagem necessária, a uma “escola do espectador”, na qual se aprenderiam fórmulas, modelos e ferramentas que possibilitariam otimizar esse trabalho do espectador.

De outra parte, o espectador é produtor também porque é nele, e somente nele, que o sentido se faz. Esse sentido, é ele quem o produz. Todos os outros fazem proposições de sentidos, mas é do espectador somente a função de fechar o evento sob um sentido: dessa responsabilidade incumbida a ele, nós compreendemos, portanto, porque ele deve ser educado e como se pode falar de uma escola do espectador. Essa fórmula ambiciosa é também ambígua: o espectador aprende pelo teatro ou para o teatro? Ambos, devemos crer. E nós não temos a pretensão de ensinar ao espectador, mas de que ele aprenda a aprender, de lhe mostrar os caminhos dessa aprendizagem, de lhe preparar, se assim for possível, o mapa para sua viagem, os itinerários de olhar e de escuta¹¹ (Ubersfeld, 1996, p.255).

“Itinerários de olhar e escuta, caminhos de aprendizagem, mapas de viagem.” A pergunta que me ocorre é: seria necessária essa escola tão direcionadora de caminhos e olhares? Dar-se-iam os processos de aprendizagem de forma praticamente vertical e unívoca como propõe Ubersfeld (1996)? A escola proposta pela acadêmica francesa teria algum elo com a emancipação proposta

por Rancière (Rancière, 2002, 2012) ou estaria totalmente ligada a uma tradição europeia iluminista de educação embrutecedora, através da explicação e da distância entre as inteligências do sábio e do aprendiz? A pensar. A ponderar. Alerta que se faz quando se propõem pedagogias do espectador: estar atento a não embrutecer. No entanto, como emancipar? Aqui deixo posta mais uma provocação: por uma (des)necessária pedagogia do espectador (Ferreira, 2023). Sobre a relação do espectador com o acontecimento cênico como linguagem, ou seja, como proposição, organização e leitura de signos, apreensão de significados e construção de sentidos, é ainda Ubersfeld (1996) quem coloca que a semiótica pode funcionar como semântica na leitura do espetáculo, em que o esforço do espectador seria analisar as partes componentes do espetáculo como um texto, a cena como tessitura de signos.

Essa visão da autora francesa foi ampliada e até refutada no campo das artes da cena ao longo das últimas décadas, já que se compreende que a complexidade da relação teatral (De Marinis, 2005) e dos meandros do evento teatral (Sauter, 2000), excedem em muito um processo de leitura linear e descontextualizado, como apresenta por vezes a semiologia teatral. A citação de Sauter a seguir assinala essa impossibilidade inerente à área em questão:

O campo da semiótica, que está muito em voga nestes tempos, não é muito útil aos estudos empíricos de recepção: espectadores não percebem “signos” que são descritos e interpretados por acadêmicos, eles percebem “significados” – e eles se divertem! A semiótica não tem como mensurar o prazer e o gozo que os espectadores experienciam no teatro¹²

11 D'autre part, le spectateur est producteur aussi parce que c'est en lui et en lui seul, que le sens se fait. Ce sens, c'est lui qui le fabrique. Tous les autres font des propositions de sens, le spectateur seul à la tâche de close l'événement sur le sens : cette responsabilité lui incombé on comprend alors pourquoi il faut qu'il s'éduque et en quel sens on peut parler d'une école du spectateur. Cette formule ambitieuse est aussi ambiguë : le spectateur apprend-il pour le théâtre ou par le théâtre ? L'un et l'autre, il faut le croire. Et nous n'avons pas la prétention d'enseigner le spectateur, mais de lui apprendre à apprendre, de lui montrer les chemins de cet apprentissage, de dresser, si faire si peu, la carte de son voyage, les itinéraires du regard et de l'écoute (Ubersfeld, 1996, p.255).

12 The field of semiotics, which was in vogue at the time, was not very useful in empirical reception studies: spectators do not perceive “signs” which they describe and interpret for a scholar; they perceive “meaning” – and they have fun! Semiotics had no way of accounting for the pleasure and the enjoyment which spectators experience

(Sauter, 2000, Kindle posição 74, grifos do autor).

A proposição de Sauter (2000) nos abre ainda uma frente importantíssima de análise: onde está o prazer? O que gera prazer para/nos espectadores? Seriam, ainda nos dias de hoje, os prazeres sensoriais e imensuráveis da estética, o fim mesmo do acontecimento cênico? Haveria lugar para a tomada de consciência do espectador crítico de Brecht, para o espectador arrebatado total e completamente pelos sentidos de Artaud, para o espectador-testemunha responsável de Grotowski? Como problematizam suas próprias experiências estéticas de prazer e desprazer os professores espectadores dessa pesquisa? Ao que estão ligados o seu prazer e o seu desprazer: ao acontecimento, ao ritual, à troca, ao convívio, à tradição, à aprendizagem, à tomada de consciência, à diversão pura e desinteressada, ao despertar sensorial, ao estímulo emotivo? São essas perguntas que provocam outras reflexões, a serem tecidas em outros espaços-tempo, pois sua ampla dimensão não poderia ser abarcada aqui. Partamos, então, às considerações finais e propositivas deste artigo.

Considerações finais - Espectador-especialista ou espectador-privilegiado? (Re)Pensar(se) espectador como processo de mediação nas artes da cena

Ao dar fechamento às ponderações aqui tecidas, gostaria de retomar a fala do professor Robson Rosseto (docente UNESPAR) e articular a outra fala, da professora Celina Alcântara (docente UFRGS). Trago aqui para estas conclusões o depoimento de Celina que, ao ser questionada sobre qual seria a experiência mais marcante que teve como espectadora, justifica seu desejo de não fazer essa escolha a partir do ponto de vista de um “espectador privilegiado”. Outros professores

assinalaram que a pergunta era “difícil”, “muito ampla” ou que simplesmente era uma tarefa impossível, devido à amplitude de suas experiências como espectadores e que, sendo assim, preferiam não trazer nenhuma experiência específica como “a mais marcante”.

Depois de tudo que vi, não saberia dizer qual a experiência mais marcante. Tenho muitas marcas e me sinto uma espectadora privilegiada por tudo que vi e senti nestas relações (Celina Alcântara).

Retomemos a já citada fala do professor Robson:

O teatro faz parte da minha trajetória profissional e pessoal, no entanto, em geral é difícil ser espectador sem analisar a cena. Do contrário, na dança e no cinema consigo melhor me colocar no papel de fruidor, vivenciar sensorialmente a proposta (Robson Rosseto).

Voltamos, aqui, a questões problematizadas ao longo do artigo: seria o professor de teatro e dança um “espectador-especialista” ou um “espectador-privilegiado”, como sugerem Robson e Celina? Seriam, portanto, as experiências desses espectadores especialistas e/ou privilegiados, não somente diferentes como superiores àquelas do espectador leigo? Nenhum dos dois depoentes afirma superioridade alguma, cumpre notar, porém, gostaria de lançar essa pergunta como uma provocação e respondê-la do meu ponto de vista.

Sustento, como docente pesquisadora das artes da cena, que *não*. Existe na diferença de leituras o pressuposto da igualdade das inteligências, conforme postula Rancière (2002). Sabemos muitas coisas, temos todos nós inúmeras experiências e um repertório daquilo que nos foi significativo e que, portanto, tende a ser trazido pela memória em nossas narrativas, assim como possuímos o repertório do silêncio: daquilo que não é dito, mas que nem por isso deixa de ter existido e quiçá de

in the theater (Sauter, 2000, Kindle position 74).

ainda existir, nas reverberações do que somos ou estamos. Certamente cada repertório gerará relações, construções de sentidos e de significados distintos, para cada espectador. No entanto, não é esse lugar comum dos estudos de recepção que me interessa nesse momento: interessa-me pensar que a valoração de um espectador pelo quanto esse está relacionado com determinada linguagem e/ou estética não pode ser mensurada quantitativamente ou adjetivada como melhor, pior, mais forte ou mais fraca. Nem Celina e tampouco Robson afirmam superioridade, reitero. Mas suas colocações nos dão a pensar em como entendemos a constituição de nossas identidades de espectadores e aquelas de nossos estudantes ou de nosso público.

A metáfora da dramaturgia curta de August Strindbergh (1976), não por acaso intitulada “A mais forte”, é eloquente. Eloquente na sua absoluta mudez: ela não fala e seu silenciar contém a força, é a força. A personagem que monologa ao longo de intermináveis minutos, junto à mesa de um café em uma véspera de Natal, demonstra a debilidade de seu excesso de explicações desnecessárias, de verbalização vazia.

Não seria essa uma metáfora justa para se pensar o “espectador especialista” e o “espectador leigo”? Não haveria, na ânsia do dizer, escrever, relatar experiências que acomete as pessoas ditas da área (os acadêmicos, os artistas e os “amantes das artes”) uma extrema debilidade em frente ao radical silêncio daquele espectador que não sabe e não quer narrar a experiência, porque possivelmente não domine as ferramentas teórico-conceituais para tal ou porque simplesmente não possui o desejo de sair da sala de espetáculo falando, comentando ou de chegar em casa e relatar suas impressões nas redes sociais? Quem poderá afirmar que a pessoa leiga não se relacionou de maneira intensa (a seu modo), não construiu sentidos e significados potentes (a seu modo), não aprendeu (a seu modo), não gozou (a seu modo), não refletiu (a seu modo),

não se fez espectador (mais uma vez, a seu modo)?

Quando o professor Robson declara que há uma barreira para sua fruição sensorial (note-se que usa o adjetivo sensorial), demonstra que é no corpo que algo deixaria de acontecer quando a relação com um evento ou acontecimento performático é conduzida por análises de partes, análises de elementos, análises do todo. Desta feita, são os sentidos que são embotados. Não se vive se se analisa a priori, grosso modo. Não se experimenta se não há a abertura desinteressada daqueles que não estão (muito) certos do que virá pela frente, ainda que na base da relação estejam as expectativas, aquelas que geram a atenção, sobre as quais já comentamos anteriormente.

Abertura, expectativas, atenção, interesse, concentração, relação. Refletimos também, neste artigo, sobre a possibilidade “do vagar e da vagabundagem” (Volli, 1989), ou seja, do permitir-se desinteressar-se como ato radical de autonomia do espectador, num viés que contrapõe e complementa a argumentação aqui tecida.

Finalizo essas considerações assinalando a necessidade de práticas na formação docente em artes cênicas que envolvam a construção mnemônica dos professores de teatro e dança como espectadores. Ao narrar as suas memórias, ao evocar determinadas lembranças e silenciar outras, os professores, através de suas escolhas, também constroem suas identidades de espectadores. Problematizar as construções de identidades de espectador (a começar pelas suas próprias) poderia estar na base de uma formação docente em artes cênicas também voltada, de modo consciente e crítico, às pedagogias do espectador, tantas vezes silenciadas em nossos currículos, projetos pedagógicos e planejamentos de aulas de teatro, dança, performance, ópera, formas animadas, circo, culturas populares e tradicionais, etc (Ferreira, 2017).

Portanto, levando em consideração os aspectos abordados ao longo do artigo, proponho que as memórias dos professores como espectadores, em suas mais diversas facetas, sejam exploradas nos percursos de formação docente na universidade, tanto nas licenciaturas, como nos cursos de especialização docente, de pós-graduação e nas ações de extensão vinculadas à formação continuada de professores, sejam eles professores específicos de teatro e dança, sejam eles professores pedagogos ou de outras áreas.

As palavras de Mervant-Roux (2006) parecem-me apropriadas para dar fechamento às análises aqui empreendidas:

Trata-se para nós de, acima de tudo, não dissociar a assistência da experiência, nem o espetáculo dos ecos que o sucederão bem depois dele mesmo. Entendido sob essa perspectiva, o espectador é menos aquele que assiste a um espetáculo do que aquele que, muito mais tarde, terá assistido; ele é uma figura feita de extratos de memória.¹³ (Mervant-Roux, 2006, p. 30)

Consequentemente, produzir narrativas (orais, visuais, sonoras, cinestésicas, corporais, lúdicas) vinculadas às nossas memórias como espectadores colocar-se-ia como um instigante ponto de partida para a construção de (im)possíveis e (des)necessárias pedagogias do espectador (Ferreira, 2023) nas salas de aula universitárias e também naquelas da educação básica, dos cursos livres e na ação cultural. Rememoremos, enfim, para, quiçá, sermos.

Referências

13 Il s'agit pour nous de ne pas du tout dissocier l'assistance de l'expérience, ni le spectacle des échos qui ne parviendront bien après. Dans cette perspective étendue, le spectateur est moins celui qui regarde un spectacle que celui qui, beaucoup plus tard, y aura assisté, il est une figure faite de strates de mémoire (Mervant-Roux, 2006, p.30).

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção* – crítica social do julgamento. São Paulo/Porto Alegre: Edusp/Zouk, 2007.

DE MARINIS, MARCO. *Semiotica del teatro: l'analisi testuale dello spettacolo*. Milano: Bompiani, 1982.

_____. *En busca del ator y del espectador* – Comprender el teatro II. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2005.

_____. *Il teatro dell'altro*. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea. Firenze: La Casa Usher, 2011.

_____. Corpo e Corporeidade no Teatro: da semiótica às neurociências. Pequeno glossário interdisciplinar. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 42-61, jan./jun, 2012. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/24243>>. Acesso em: 26 fev. 2024.

DE TORO, Fernando. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1987.

DIÉGUEZ, Ileana. Confrontados por las imágenes: “naufraio con espectador”. *Repertório* – Teatro & Dança, Salvador, v.1, n. 20, p. 28 - 38, 2013. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/8721/6215>>. Acesso em: 26 fev. 2024.

FERREIRA, Taís. Por uma (des)necessária pedagogia do espectador. In *Teatro para Crianças: Encenações e Estéticas*. Salvador: Editora da UFBA/SEAD, 2023. p.59-68. Disponível em: <https://educapes.capes.gov.br/bitstream/capes/736708/2/eBook_Teatro_para_Crian%C3%A7as_Encena%C3%A7%C3%B5es_e_Est%C3%A9ticas_SEAD-UFBA_c.pdf>. Acesso em: 26 fev. 2024.

_____. Formação de professores-espectadores: como as licenciaturas em Teatro e Dança brasileiras abordam a recepção cênica e as pedagogias do espectador?. *Caderno do GIPE-CIT*, n. 38, 2017. Disponível em <<https://periodicos.ufba>

br/index.php/gipe-cit/article/view/35440>. Acesso em: 26 fev. 2024.

FISCHER-LICHTE, Erika. La scoperta dello spettatore: cambio di paradigma nella comunicazione teatrale. In.: CANEVACCI, Massimo e DE TORO, Alfonso. *La comunicazione teatrale*. Roma: Edizioni Seam, 1993, p. 41-52.

_____. *Estetica del performativo*: una teoria del teatro e dell'arte. Roma: Carocci, 2015.

GIACCHE', Piergiorgio. *Lo spettatore partecipante* – Contributi per una antropologia del teatro. Milano: Guerini, 1991.

GOURDON, Anne-Marie. *Théâtre, public, perception*. Paris: CNRS Editions, 1982.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. *Figurations du spectateur* – Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie. Paris: L'Harmattan, 2006.

_____. O Grande Ressonador: o que a antropologia histórica e uma abordagem etnográfica da sala de teatro podem nos dizer sobre o público. In.: *Revista aSPAs*, USP, v. 3, n. 1 (2013). Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/68382>>. Acesso em: 26 fev. 2024.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante*: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

REASON, Matthew; REYNOLDS, Dee (org.). *Kinesthetic empathy in creative and cultural practices*. Chicago/Bristol: Intellect, 2012.

SAUTER, Willmar. *Theatrical Event* – Dynamics of performance and perception. Iowa: Press University, 2000.

SOFIA, Gabriele. Lo studio della relazione attore-spettatore e i nuovi modelli cognitivi. *Antropologia e Teatro* – Rivista di Studi (Unibo), n.4, 2013a.

_____. *Le acrobazie dello spettatore* - Dal teatro alla neuroscienza e ritorno. Roma: Bulzoni, 2013.

STRINDBERG, August. A mais forte. (Tradução de Thais A. Balloni). In: *Cadernos de Teatro*, n. 68, O Tablado, Rio de Janeiro, p.17-20, 1976.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre II* – L'école du spectateur. Paris: Belin, 1996.

VOLLI, Ugo. *La quercia del duca* – vagabondaggi teatrali. Milano: Feltrinelli, 1989.

Recebido: 03/07/2024

Aceito: 25/09/2024

Aprovado para publicação: 17/10/2024

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.