

## O Espectador Inconformado

Daniel Fraga<sup>1</sup>

**RESUMO:** O espectador foi visto como uma figura passiva dentro da teoria teatral por muito tempo. No entanto, diversas teorias demonstram que a capacidade perceptiva não é puramente recepção, mas também atividade. A encenação, enquanto escritura da cena, é um texto aberto à multiplicidade de interpretações, que dependem mais da criatividade do que de uma compreensão racional. Para ler um obra de teatro é necessária uma interpretação criativa, uma desleitura, no sentido do crítico americano Harold Bloom. Somente com um desvio criativo pode o espectador enfrentar as obras do teatro pós-moderno e contemporâneo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Espectador; Estética da Recepção; Harold Bloom; Teatro Pós-moderno; Desleitura Cênica.

**ABSTRACT:** The spectator was seen as a passive figure in the theater theory for a long time. However, several theories have shown that the perceptual ability is not purely reception, but also activity. The staging, while writing of the scene, is a text open to multiple interpretations, which depends more on creativity than rational understanding. To read a work of theater is required a creative interpretation, a misreading in the sense of american critic Harold Bloom. Only with a creative swerve the viewer can experience the works of postmodern and contemporary theater.

**KEYWORDS:** Spectator; Reception Aesthetics; Harold Bloom; Post-modern Theatre; Scenic Misreading.

---

## INTRODUÇÃO

Dentro da teia de indivíduos que compõe o teatro pode-se encontrar uma figura que demorou para ser reconhecida e estudada: O espectador. No entanto, impõe-se a pergunta: O que é um espectador? Uma pergunta respondida constantemente com uma série de respostas abstratas, normalmente entendendo-se como aquele ser que observa, mas não participa de sua observação. Esta pergunta carrega implicitamente outras: o que faz de um espectador um espectador? Qual a essência de sua categoria? Não é necessário mergulhar em quididades atrás de sistemas ontológicos complexos que muitas vezes são incapazes de perceber ou espiar o mundo empírico.

---

<sup>1</sup> Bacharel em teatro pela Ufrgs e mestrando em Teoria da Literatura pela PUCRS

Talvez a pergunta mais pertinente seja “Quem é o espectador?”. Alguém. Alguém constituído de uma materialidade biológica, inserido em um contexto social, um ser que pensa, come, chora, sofre. Este alguém, aparentemente abstrato, que se revela muito complexo quanto mais se observa.

O espectador não pode mais ser confinado em conceitos objetificantes que são incapazes de conter toda a gama de relações que o envolvem e dele se ramificam. O espectador de teatro é um dos elementos fundantes da relação teatral e merece ser visto em toda a sua ubiquidade semântica. Neste sentido faz-se necessário perceber como trabalha sua percepção e como constrói a significação de um espetáculo com sua presença observante.

## PERCEPÇÃO ATIVA

Como já foi comentado, o ato de observar é entendido comumente como um ato passivo. Dificilmente as pessoas consideram sua capacidade de ver como uma ação complexa e ativa. O sociólogo Edgar Morin narra um fato muito interessante em seu livro “Para sair do século XX” que diz respeito a isso:

*“Há alguns meses, ao dirigir-me à Maison des sciences de l’homme, preparava-me para atravessar a rua d’Assas, no cruzamento Raspail/ Cherche-Midi/ Assas, quando vi um carro pequeno avançar o sinal e atropelar um motociclista que atravessava tranquilamente com o sinal verde. O carro pára, o motorista salta, precipito-me para dar meu testemunho em favor da vítima, que se levanta com dificuldade.*

*Mas o motorista afirma que foi o motoqueiro que avançou o sinal vermelho e bateu na traseira do seu carro. Como? No que diz respeito a cor do sinal percebo que não estou mais tão seguro, mas, no que se refere ao choque, vi muito bem o Citroën bater na moto. O homem do carro mostra-me seu pára-lama esquerdo ligeiramente amassado com o choque. Fora mesmo o outro que batera nele, o que não foi desmentido pelo ferido.” (MORIN, 1986, pg 21.)*

No momento em que enxergou o choque sua racionalização interpretou que o objeto menor deve ter sido agredido pelo maior, provavelmente por questões ideológicas pertencentes a ele mesmo. Morin demonstra neste pequeno exemplo que a percepção contem algo de alucinatório, que não é um

apreender direto e perfeito de um objeto, como afirmavam filosofias antigas<sup>2</sup>. O que o pensador francês demonstra não é estranho a uma série de outros cientistas e filósofos, muitas vezes divergentes entre si, mas que de maneira similar desconfiaram da existência de uma percepção objetiva, tais como G. W. F. Hegel, William James, Martin Heidegger, Jean Piaget, Wolfgang Köhler, Jacques Lacan, Antônio Damásio entre tantos outros<sup>3</sup>. Infelizmente essa infinidade de trabalhos teóricos é muitas vezes esquecida quando se pensa na posição ocupada pelo espectador que adentra a sala de teatro.

A recepção de uma obra artística, neste caso uma obra teatral, exige a percepção do indivíduo e esta, por sua vez, configura-se com uma força ativa na produção de sentido do que é percebido. O processo comunicacional necessita de um pólo pronto para receber a mensagem enviada pelo emissor. Esta capacidade de receber, de estar aberto para aquilo que lhe é enviado é, antes de tudo, um trabalho, pois há um dispêndio de energia através da atenção conferida. Receber é uma ação, talvez não completamente consciente, mas sem dúvida direcionada. Anne Ubersfeld já falava do trabalho do espectador como um modo de fazer:

*“Há dentro deste processo que é a representação teatral, dentro desse acontecimento de múltiplos personagens, um personagem chave mesmo que não apareça em cena e pareça nada produzir: O espectador. Ele é o destinatário do discurso verbal e cênico, o receptor dentro do processo de comunicação, o rei da festa; mas ele é também o sujeito de um fazer, o artesão de uma prática que se articula perpetuamente com as práticas cênicas.” (UBERSFELD, 1981, pg. 303)<sup>4</sup>*

O espetáculo é produzido para o espectador e no espectador, sem a sua presença não há produção de sentido possível. Da mesma forma, Denis Guénoun (2002) analisa a poética de Aristóteles para revelar a importância da representação, não apenas para o artista como também para o receptor. Segundo a poética há uma pedagogia em perceber, não apenas o mundo

<sup>2</sup> Mais especificadamente a filosofia medieval tomista cuja epistemologia afirmava que o conhecimento se dá através da adequação do objeto na mente do sujeito.

<sup>3</sup> Seria possível indicar os estudos da física quântica que certificam que o percebido está no próprio ato de perceber do observador, como afirma o cientista Fritjof Capra autor do “Tão da Física”.

<sup>4</sup> Tradução para fins didáticos pelo professor Clóvis Dias Massa.

circundante, mas também a obra imitada pelo artista. Uma contemplação que forma o observador, constitui-lhe como aprendizagem, conhecimento<sup>5</sup>. Isto permite inferir que o processo artístico como um processo cognitivo, não apenas para quem o realiza, mas também para quem o observa.

Quando as pessoas que formam o público teatral aproximam-se para receber a obra teatral, carregam consigo suas idiossincrasias, conhecimentos, familiaridades e são confrontados com uma obra sensória que pode causar uma série de estímulos. Não há uma certeza de aquilo que é enviado será recebido da mesma maneira que foi pensada pelo emissor, como demonstrou Morin em citação anterior, pode haver um desvio na maneira como o sujeito recebe uma simples informação. Cabe, agora, questionar de que maneiras pode-se estabelecer esta atividade perceptiva.

## **POSSIBILIDADES DE LEITURA NO TEATRO**

Dentro da teoria da literatura debate-se frequentemente sobre os limites que uma leitura deve ter. Roland Barthes, apesar de ter se envolvido com a crítica estruturalista, opinou pela liberdade de leitura, talvez por influência da filosofia derridiana<sup>6</sup>, demonstrando sua revolução na crítica literária. Em seu artigo "Da Obra ao texto" é possível encontrar uma valorização na amplitude de leitura como prática significativa. Enquanto a obra pode ser apropriada em um processo de filiação o texto apresenta liberdade de associações metonímicas sem fim:

"O texto é plural. Isso não significa apenas que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: um plural irreduzível (e não apenas aceitável), o texto não é uma coexistência de sentidos, mas passagem, travessia: não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação."(BARTHES. 2002, pg 68)

---

<sup>5</sup> Guénoum lembra que a raiz da palavra grega teatro (lugar de onde se vê) é partilhada pela palavra theoria (ação de examinar). Ambas as palavras são fundadas na ação de enxergar.

<sup>6</sup> A filosofia Deconstrutivista de Jacques Derrida caracteriza-se por entender que não há um centro ordenador de sentido no signo, mas um jogo dinâmico que escapa das posições binárias de significante/significado.

A preocupação de Barthes, neste texto, refere-se a literatura, mas isso pode ser ampliado até a percepção da cena, revelando que não há uma única resposta certa na leitura de uma obra artística. A teoria da recepção é uma abordagem teórica que exemplifica ilustrativamente a variedade de leituras que uma obra artística pode fornecer. A história da literatura realizava-se de um modo pouco interessante e já desgastado ao posicionar suas análises no aspecto do produtor literário. A estética da recepção subverteu a concepção de literatura quando viu que poderia posicionar as estruturas teóricas com foco no leitor.

O observador enquanto ser vivo e pensante realiza aquilo que Roman Ingarden chama de concretização. A obra ocorre somente diante de um testemunho e da fusão de horizontes de expectativa, da obra e do leitor. Este horizonte representa o momento do público, sua situação na sociedade, seus conhecimentos, suas relações com as obras que antecederam a atual. A concretização só acontece no encontro de leitura ou, neste caso, especiação.

O espetáculo teatral encontra sentido sob o olhar da platéia quando esta tenta decifrá-lo ou impor-lhe algum significado. Fernando de Toro (1987) e Marco De Marinis (2005) utilizam uma semiótica construída dentro deste ângulo espectral. As várias fases componentes deste processo demonstram a complexidade que o produto artístico pode alcançar dependendo como e por quem é encarado.

A ligação entre peça e espectador pode ocorrer em diferentes níveis, segundo Roberto Gil Camargo (2003). Uma obra pode atingir o leitor através da razão, das emoções, dos sentidos ou de modo compartilhado entre estes elementos. O primeiro tipo de leitura assenta-se sobre uma conceitualização sobre os signos expostos, encontra-se um significado para tudo o que acontece em cena. A leitura emotiva ocorre quando o observador se deixa envolver a partir do que a cena desperta em seus sentimentos, possivelmente por algum tipo de identificação, mas nem sempre. Existem espetáculos que alcançam o público por estímulos sensórios, onde o som, a iluminação e até mesmo odores constroem uma atmosfera capazes de atrair o olhar alheio.

No entanto, interessa aqui determinar a amplitude de leitura a partir de como se processa o olhar individual. A capacidade criativa que o indivíduo desperta no ato de ler, seja um livro ou um espetáculo, é o aspecto que se esconde por trás dos vários tipos de leitura. A possibilidade de enxergar para além de palavras impressas ou movimentos físicos de atores, para além de uma objetivação primeira, exige um outro tipo de percepção por parte do receptor. Quando um indivíduo do público vai ao teatro assistir a um espetáculo como “As três irmãs” ou “Inimigo do Povo”, para citar exemplos clássicos, e transporta-se para além daquela sala de espetáculos, sentindo que está vendo o drama de vidas na Rússia ou na Noruega do século XIX ele dá um salto para além dos aspectos objetivos que a encenação traz.

Uma das razões para tanto é a de que não há uma comunicação direta no objeto artístico. Na mesma media em que comunica seu conteúdo renega seu poder informacional. A mensagem transmitida é falha, não consegue, por si mesma prestar um esclarecimento denotativo da realidade. Trabalha sempre no campo oposto, na conotação e sempre como uma forma de tensão com seu contexto social. Ensinou Gilles Deleuze com mais profundidade:

*“A obra de arte não é um instrumento de comunicação. A obra de arte não tem nada a ver com a comunicação. A obra de arte não contém, estritamente, a mínima informação. Em compensação, existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência. Isto sim. Ela tem algo a ver com a informação e a comunicação a título de ato de resistência.”*  
(DELEUZE. 2007)

Da mesma maneira pode acontecer este tipo de leitura quando o espectador encara a encenação destacando dela filosofias e imagens que não estão diretamente no trabalho, e talvez nem mesmo na proposta idealizada dos artistas<sup>7</sup>. O próprio predomínio do leitor não é um fato concreto, determinado e imutável. A leitura criativa é uma adequação em fluxo, que permite dar saltos imaginativos do que lhe é exposto material e sensorialmente. Novamente aqui recorre-se a um autor da teoria literária para elucidar esse fenômeno, mas tendo em vista a recepção teatral. Tem-se em mente a obra do crítico literário Harold Bloom.

<sup>7</sup> Em contrapartida não se coloca aqui um relativismo da obra artística. Os processos do espectador dependem daquilo que lhe colocam os artistas.

## AS DESLEITURAS DO ESPECTADOR

O crítico norte-americano Harold Bloom ganhou notoriedade na década de setenta quando expôs um novo rumo em suas pesquisas sobre a literatura romântica. Utilizando-se de Emerson, Nietzsche, Freud e da cabala judaica, desenvolveu uma teoria da poesia capaz de dialogar com filosofias pós-modernas e tradicionais ao mesmo tempo.

Sua posição crítica defende que não existem poemas, apenas relação entre estes e a relação entre poetas. Todo poeta nasce “tardio”, a tradição já está dada e ele sente-se formado pelos poetas que o antecederam. Nasce uma profunda ansiedade, uma angústia da influência em relação aos poetas predecessores. A única possibilidade de salvação para o poeta-filho é transcender o poeta-pai através de uma desleitura, uma ilusão retórica em que o efebo parece anterior ao poeta posterior. Existiriam, então, poetas fortes e poetas fracos, sendo os fortes aqueles que conseguem ultrapassar a dívida recebida pela tradição poética anterior, enquanto que os fracos são aqueles que não conseguem acrescentar nenhum tipo de originalidade estética.

Esta posição não defende nenhum tipo de aspecto ontológico na literatura, ou mesmo na arte. Não há nenhum tipo de metafísica que afirme a precedência de poetas sobre poetas. A originalidade torna-se uma forma de retórica, uma estética tão persuasiva que ilude, que convence os demais de que não havia uma forma artística como aquela até então.<sup>8</sup> Na verdade, o único fenômeno existente é uma relação dependente e agressiva entre artistas.

Estabelece-se um “agon” constante, um conflito intertextual e psíquico entre artistas. A teoria de Bloom seria o suficiente se parasse neste ponto, mas não acontece assim. Essa angústia também ocorre na relação entre leitores e livros. Quando um leitor confronta-se com uma obra poética ele também é acometido de uma angústia da influência. Ele deve ser mais criativo que o texto que recebeu para poder escapar do excesso de ansiedade que a arte lhe provoca. Ele precisa ser um leitor forte.

---

<sup>8</sup> Um exemplo claro desta argumentação pode ser encontrada em Jorge Luís Borges e seu ensaio Kafka e seus precursores. Neste ensaio afirma que o poder de Kafka é tão grande que quando se lê autores antigos como Zeno ou Han You, tem-se a impressão de que foram eles influenciados por Kafka.

O leitor não deve buscar um significado escondido, uma compreensão das relações ocultas na literatura, porque estas não existem. A linguagem é uma construção arbitrária, e segundo Bloom, dependente da imaginação do ser humano. Não há uma gramática capaz de explicar os grandes escritores, são estes que com suas obras estabelecem as gramáticas. Assim, cabe ao leitor produzir o sentido com seu poder imaginativo<sup>9</sup>. Como ele mesmo argumenta no livro “Como e Porque ler?”:

*“Recorro, novamente, a Emerson para definir o quarto princípio da leitura: Para ler bem é preciso ser inventor. O que, para Emerson, seria “leitura criativa” foi por mim chamado de “leitura equivocada”, expressão que levou meus adversários a crer que eu sofresse de dislexia. O fracasso, ou o branco, que tais indivíduos vêem quando se deparam com um poema está em seus próprios olhos. Autoconfiança não é dom, mas o Renascimento da mente, o que só ocorre após anos de muita leitura.” (BLOOM. 2001. PG. 21 )*

A leitura é sempre uma desleitura, e, portanto, é sempre um engano, um erro, e, neste caso, um erro consciente (Ou pelo menos semi-consciente). Não há uma leitura correta, apenas uma disputa para obter a leitura mais criativa. A estética não possui padrões absolutos e por isso pode acontecer de modo livre.

Esta inferência sobre a literatura também reverbera na encenação teatral. Da mesma forma que existem escritores e leitores fortes, também existem encenadores e espectadores fortes. Aqueles indivíduos da platéia que estabelecem relações filosóficas, intersemióticas, sociológicas, antropológicas e, principalmente, estéticas sobre a materialidade do espetáculo e seus vazios. Exemplos de indivíduos capazes de tal recepção/produção são facilmente reconhecíveis em pessoas como Herbert Blau, Bernard Dort, e o próprio Roland Barthes. Ao ler suas críticas percebe-se como sua imaginação compõe, e/ou decompõe, Brecht, Vitez e Grotowski. A atitude de complementação do texto encenado é também uma luta sobre provocações estéticas. O crítico deveria ser o ideal de espectador pelas suas visões originais.

---

<sup>9</sup> Talvez seja importante constar que Harold Bloom não defende uma leitura relativista independente de autores. São os autores, com seu poder retórico-cognitivo-estético que provocam as leituras criativas.



Este tipo de desleitura não é um primado apenas de grandes críticos, mas de qualquer indivíduo que compartilha a experiência teatral. As percepções dos críticos serviriam, ou deveriam servir, para estimular mais os espectadores comuns a saltar para além das fictícias fronteiras da compreensão.

O espectador recusa-se a aceitar aquilo que os artistas executam. Deve tornar-se um observador desconfiado, não por acreditar que existam elementos ocultos e sigilosos na peça, mas que esses elementos também residam em seu próprio olhar. Ele deve ser um espectador inconformado. Sua adequação não é um encaixe perfeito com o objeto artístico, mas um ato de revolta como insistia o poeta André Malraux. Observar tornar-se-ia, então, um ato complexo.

As testemunhas da encenação deveriam poder adentrar a obra, colocar-se à distância, esquecê-la, lembrá-la, completá-la, questioná-la, revisá-la. Isto não o faria eticamente melhor, mas, sem dúvida, poderia oferecer-lhe uma expansão cognitiva. Pode-se ainda, no entanto, questionar a relevância deste tipo de visão ideal para o espectador de teatro. Em que contextos este ideal seria útil ou mesmo necessário? Qual a razão que tornaria pertinente ter um olhar ambíguo e mutante, e ainda assim arguto e crítico?

## **TEATRO PÓS-MODERNO E O CONTEMPORÂNEO**

Os discursos sociais e filosóficos da atualidade tendem a defender a existência de um fenômeno comumente conhecido como pós-modernidade. Uma condição sócio-cultural que colocou em xeque as ideologias do século XX, e que hoje estaria impregnando em larga escala os diversos setores da vida humana, tais como literatura, política, economia, e até mesmo o teatro. Esta situação é ainda um tema polêmico sendo debatido por autores das mais diversas posições, escolas e áreas<sup>10</sup>. Cabe, no entanto, a possibilidade de

---

<sup>10</sup> Se por um lado Jean François Lyotard defendeu a existência da pós-modernidade, Jürgen Habermas é um grande crítico deste fenômeno afirmando que todas as suas características são uma hipérbole dos constructos da modernidade, um projeto que ainda não está extinto.

situar algumas características que se convencionaram chamar de pós-modernas.

Ihab Hassan (1991) pode servir como um guia para compreender as características inferidas ao fenômeno pós-moderno que chega a considerar como uma condição irritável. Os aspectos que destaca desta fase cultural são os seguintes: Indeterminação, fragmentação, descanonização, não-representatividade, carnavalização, hibridização e outros. Este conjunto de elementos faz enxergar que a civilização ocidental passa por uma crise de concepções. Não existem mais verdades imutáveis que possam ser agarradas e defendidas de modo irrestrito, pelo menos sem a perda de uma credibilidade intelectual em contextos especializados.

O conhecimento tornou-se uma experiência ambígua e obscura e o fazer teatral acompanhou esta onda cultural. Quando alguém se defronta com espetáculos de Bob Wilson, Eimuntas Nekrosius ou Bia Lessa percebe logo de início a falta de uma linha narrativa clara e de personagens construídos realisticamente. Signos são expostos, muitas vezes, de maneira arbitrária, sem a preocupação de construir um sentido global e completo. Um tipo de teatro como este não deseja espectadores conformados e passivos, mas mentes inquietas e insatisfeitas que possam receber e produzir as relações estáticas.

O processo interpretativo destas obras exige uma recepção ativa e questionadora. Atores que surgem na cena realizando ações que não remetem a um padrão psicológico, contextos sócio-culturais ou símbolos arquetípicos não podem simplesmente ser decodificados, porque o código está na própria realização do espetáculo e na sua interação com o público. Os padrões comunicacionais antigos não dão conta deste tipo de obra teatral, trazendo problemas teóricos para pensadores da área, como coloca o crítico e professor Edélcio Mostaço:

*“(…), continuamos tateando no que diz respeito à natureza e complexidade da linguagem cênica e ao conjunto de fenômenos desencadeados junto ao espectador quando da experiência estética no plano espetacular, no sentido de fixar como funciona a competência específica do saber teatral (pois se trata de uma decodificação oscilante, todo o tempo, entre o falso e o verdadeiro).” (MOSTAÇO, 2008, pg. 68)*

O teatro, dito contemporâneo, precisa de um olhar com a mesma argúcia e perspicácia. Diante desta situação é que se faz urgente um novo tipo de espectador capaz de romper com os critérios estabelecidos. Em um mundo que não se fixam posições claras e distintas o receptor deve exercer seu poder criativo, mesmo que este ato seja uma agressividade reprimida. Necessita-se de um espectador antitético que, mais do que desejar compreender, deve colocar-se como um obstáculo, tentando desler a obra artística do modo mais original possível. Somente desta maneira pode alcançar o estatuto de um olhar contemporâneo.

A contemporaneidade invocada é aquela defendida no sentido que Giorgio Aganbem expõe. Não é o mesmo que estar circunscrito no espaço-tempo entendido como atualidade quando comenta-se que as pessoas com a mesma idade experimentaram um mesmo tipo de evento. Contemporâneo é aquele que percebe um evento ao mesmo tempo de uma maneira próxima e uma maneira distante. É conseguir enxergar na escuridão, acompanhar aquilo que não pode ser acompanhado, estar a frente de algo e na mesma medida compartilhar intimamente.

Ser contemporâneo é uma forma de inconformidade, de dissonância. A teoria estética de Adorno já revelava há muito tempo que o poder da obra de arte está em não se permitir ser categorizada e assimilada pelas forças culturais de mercado. O que se propõe é que o olhar do observador de uma peça teatral possa escapar também deste círculo de conformidade. O seu olhar deve ser disruptor, dissonante, para que possa validar-se perante a provocação que é o teatro pós-moderno. O ideal da metafísica identitária perdeu o seu estatuto de valor. A peça de teatro deve alcançar a posição que Sarrazac percebe, enquanto sua capacidade de inquietar e dar singularidade aquele que a escuta: uma parábola cujo sentido está sempre além.

## CONCLUSÃO

Sigmund Freud (1997) comentava que o poder do teatro sobre o espectador é o mesmo que o poder do brinquedo sobre a criança. Ele permite

a identificação segura do ego em múltiplas relações. A arte é um estímulo ao imaginário do adulto que se acomoda para ver um espetáculo. Sua criatividade é convocada na liberação emocional que a obra provoca. Assim, um precisa do outro, mas, ao mesmo tempo, cada pólo mantém sua independência.

Os produtores da arte teatral não são os detentores do sentido último de suas criações. Constroem seus espetáculos na esperança que alguém na infinidade de pessoas de uma plateia seja capaz de transcender aquilo que apresentam. Este modelo de espectador não é uma categoria definitiva, mas uma formulação pragmática suscetível a todo o tipo de acidentes e de erros, exatamente porque é ela mesma uma forma de acidente, uma forma de errar, uma forma de mal-entender.

Não existem valores absolutos na estética, tanto na concepção de uma obra quanto em sua recepção. Se por um lado não se pode aceitar sentidos esdrúxulos e absurdos na recepção de obras teatrais, não se pode descrever os limites exatos até onde a percepção do homem pode ir. Por essa razão propõe-se uma luta de percepções estéticas, mentes combatendo para definir o que é mais criativo, e implicitamente lutando por sua própria prioridade e sentido. Um combate que não visa trazer elevados sentimentos morais ou a tão esperada significação do fazer artístico. O que motiva estas reflexões é exatamente a liberdade e amplitude que somente o teatro enquanto arte é capaz de proporcionar por não colocar barreiras estéreis. Oscar Wilde já dizia que toda arte é inútil. O que não significa que não seja instigante.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, Eugenio. *L'espace au milieu*. In: La position de spectateur, nº 5.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo : Brasiliense, 2002.

BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. 3º Ed. New York: Routledge, 2002.

BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

\_\_\_\_\_. *Como e porque ler*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

\_\_\_\_\_. **Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias.** São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **A angústia da influência: uma teoria da poesia.** Rio de Janeiro: Imago, 1991.

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

DELEUZE, Gilles. **O ato de criação.** In:  
<http://intermidias.blogspot.com/2007/07/o-ato-de-criao-por-gilles-deleuze.html>

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

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução.** 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade.** Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GUÉNOUN, Denis. **Le théâtre est il nécessaire?** Paris: Circe, 2002.

HASSAN, Ihab. **El pluralismo em uma perspectiva postmoderna.** Critérios, La Haban, nº 29, jan-ju 1991.

MARINIS, Marco de. **Em busca del actor y del espectador: Comprender el teatro II.** Buenos Aires: Editorial Galerna, 2005.

MOSTAÇO, Edécio. **Uma incursão pela estética da recepção.** In: Sala Preta, n.8. São Paulo: ECA/USP, 2008, PP. 63-69.

NESTROVSKI, Arthur. **Ironias da modernidade ensaios sobre literatura e música.** Editora Ática 1996

RANCIÈRE Jacques. **Le spectateur emancipe.** Paris, La fabrique Éditions, 2008.

SARRAZAC, Jean Pierre. ***Le spectateur c'est celui qui comprend...*** . In: La position de spectateur, nº 5