



# **CRIAÇÃO-PESQUISA, FILOSOFIA DA PRÁXIS TEATRAL E PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO: ATOR E ESPECTADOR COMO SUJEITOS DA PESQUISA ARTÍSTICA**

***CREATION-RESEARCH, PHILOSOPHY OF THEATRICAL  
PRAXIS AND KNOWLEDGE PRODUCTION: ACTOR AND  
SPECTATOR AS SUBJECTS OF ARTISTIC RESEARCH***

***CREACIÓN-INVESTIGACIÓN, FILOSOFÍA DE LA PRAXIS TEATRAL  
Y PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTO: ACTOR Y ESPECTADOR  
COMO SUJETOS DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA***

**Jorge Dubatti**

**Jorge Dubatti**

Crítico, historiador e professor universitário especializado em teatro e artes. Doutor (História e Teoria das Artes) pela Universidade de Buenos Aires (UBA). Recebeu o Prêmio Academia Argentina de Letras para o melhor graduado da Universidade de Buenos Aires em 1989. É Professor Titular de História do Teatro Universal (Licenciatura em Artes, UBA). É Diretor por concurso público do Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" da Facultad de Filosofía y Letras da UBA. É autor de vários livros, incluindo *Filosofía del Teatro I, II y III*, *Teatro y territorialidad* e *Estudios de teatro argentino, europeo y comparado*.

E-mail: jadubatti@gmail.com

## Resumo

Apresentamos coordenadas básicas de pesquisa artística teatral na linha da pesquisa-criação ou criação-pesquisa, a partir da distinção de quatro sujeitos de produção de conhecimento: artista-pesquisador; pesquisador-artista; pesquisador participativo e equipe coletiva de colaboração formada por artista-pesquisador e pesquisador participativo. O marco teórico-metodológico utilizado foi a Filosofia do Teatro em uma de suas principais linhas: a Filosofia da Práxis Cênica. Especificamente nosso foco foram os sujeitos ator-pesquisador e espectador-pesquisador. Estamos interessados em promover essas figuras da pesquisa artística através da educação (o ensino e a aprendizagem), o “docenteatrar” e o “estudenteatrar” de atores e espectadores desde a formação inicial.

**Palavras-chave:** Filosofia do Teatro; Pesquisa Artística; Educação Teatral; Atuação; Expectação.

## Abstract

We expose basic coordinates of theatrical artistic research in the line of research-creation or creation-research, based on the distinction of four subjects of knowledge production: artist-researcher, researcher-artist, participatory researcher and collective collaboration team formed by artist-researcher and participatory researcher. The theoretical-methodological framework is provided by the Philosophy of Theater in one of its main lines: the Philosophy of Scenic Praxis. We focus specifically on the actor-researcher and spectator-researcher subjects. We are interested in promoting these figures of artistic research through education (teaching and learning), “docenteatrar” and “estudenteatrar” by actors and spectators, starting from initial training.

**Keywords:** Philosophy of Theater; Artistic Research; Theatrical Education; Performance; Expectation.

## Resumen

Exponemos coordenadas básicas de investigación artística teatral en la línea de la investigación-creación o creación-investigación, a partir de la distinción de cuatro sujetos de producción de conocimiento: artista-investigador, investigador-artista, investigador participativo y equipo colectivo de colaboración formado por artista-investigador e investigador participativo. El marco teórico-metodológico lo provee la Filosofía del Teatro en una de sus líneas principales: la Filosofía de la Praxis Escénica. Nos detenemos específicamente en los sujetos actor-investigador y espectador-investigador. Nos interesa impulsar estas figuras de la investigación artística a través de la educación (la enseñanza y el aprendizaje), el “docenteatrar” y el “estudianteatrar” de actores y espectadores, ya desde la formación inicial.

**Palabras-clave:** Filosofía del Teatro; Investigación Artística; Educación Teatral; Actuación; Expectación.

A partir da realização de vários trabalhos<sup>1</sup> e da docência (o curso Diplomado Internacional em Criação-Pesquisa Cênica, UNAM, México<sup>2</sup>, e seminários sobre Teoria e Metodologia da Pesquisa Artística em diversas universidades), estamos promovendo o reconhecimento e autorreconhecimento dos sujeitos da pesquisa artística: artista-pesquisador/a; pesquisador/a-artista; pesquisador/a participativo/a; parceria entre artista-pesquisador/a e pesquisador/a participativo/a (e suas múltiplas associações). O nosso interesse se concentra na valorização desses sujeitos, tornando-os visíveis e empoderados como produtores de saberes específicos no campo disciplinar

1. Para ampliar esse quadro inicial, citamos nossos trabalhos: Dubatti, 2014, 2020a, 2020b, 2023a; Lora & Dubatti, 2021, 2022, 2023, entre outros. Uma primeira versão mais curta deste artigo foi apresentada na 3<sup>o</sup> *Jornadas de Investigación en Artes Escénicas do Instituto de História da Arte Argentina e Americana Poéticas Escénicas al (des)Borde de la Confusión*” (Faculdade de Artes, Universidade Nacional de La Plata, quinta-feira 16 de maio de 2024) sob o título “Artistas-investigadoras/es, espectadoras/es-investigadoras/es: la producción de conocimiento desde la praxis teatral”.

2. Universidade Nacional Autónoma do México. Curso de Diplomado que coordenamos em conjunto com a Dra. Didanwy Kent, organizado pela Cátedra Bergman de Cinema e Teatro, pela Unidade Acadêmica da Coordenação de Difusão Cultural da UNAM, com o apoio do Teatro UNAM, do Centro Universitário de Teatro e do Instituto de Artes Cênicas “Dr. Raúl H. Castagnino” da Universidade de Buenos Aires.

da criação-pesquisa (ou pesquisa-criação, ou pesquisa-ação artística) e na implementação dos conceitos da Filosofia do Teatro a partir de um de seus eixos centrais: a Filosofia da Práxis Cênica.

Esses sujeitos podem ser caracterizados da seguinte maneira:

- artista-pesquisador/a: que produz conhecimento/pensamento a partir da (auto)observação de sua práxis criativa e de sua reflexão sobre fenômenos artísticos em geral;
- pesquisador/a-artista: que possui uma formação científica sistemática, além da produção artística. *Atualmente, vários artistas têm diplomas universitários obtidos na graduação ou pós-graduação, e que compõem uma literatura artístico-científica de primeira linha. Cada vez mais, as universidades, em geral, estão reconhecendo os artistas como produtores de conhecimento e projetando espaços de apoio institucional para o seu desenvolvimento como pesquisadores. Estima-se que o número de pesquisadores-artistas aumente nos próximos anos;*
- pesquisador/a participativo/a: conforme o termo utilizado por María Teresa Sirvent (2006), aquele/aquela pesquisador/a (cientista, acadêmico, ensaísta, teórico ou pensador em sentido geral) que sai do espaço privado ou institucional para trabalhar no campo teatral. Também pode desempenhar tarefas em campo (espectador, jornalista, gestor, político cultural, etc.), ou seja, participa de perto do fazer do campo teatral e, em muitos casos, produz, além de sua pesquisa específica (que será apresentada em relatórios, artigos, livros, comunicações), contribuições no nível de pesquisa “aplicada” à formação social, política, institucional, legislativa, docente e pública, etc. Ele insere seu “laboratório” no campo artístico, “vive” o campo de maneira radical, nos acidentes e rugosidades do território, produzindo conhecimento a partir dessa práxis territorializada. Em relação direta com a redefinição do papel da universidade no campo da arte e das Ciências da Arte, acreditamos que cada vez mais essa dimensão participativa da pesquisa artística está crescendo;
- parceria entre artista-pesquisador/a e pesquisador/a participativo/a: sujeito coletivo resultante do acordo de trabalho colaborativo e da sinergia entre as partes com o objetivo de produzir conhecimento.

Essa perspectiva tem como ponto de partida que o/a artista, a partir da práxis, na práxis, para a práxis e sobre a práxis produz o pensamento de forma permanente, em diversas instâncias: nos processos de trabalho, nas estruturas e poéticas, nas formas de circulação e recepção, nas relações



institucionais, nas práticas de projetos e documentais, etc. Há uma razão de ser da práxis que podemos diferenciar de uma razão lógica ou de uma razão bibliográfica.<sup>3</sup> Muitas vezes o/a artista é quem mais sabe (ou um/a dos/as que mais sabem) sobre artes cênicas e, portanto, a contribuição de seus conhecimentos é fundamental para a teatralidade.

O pensamento teatral constitui a produção de conhecimento que o/a artista (em todos os papéis de sua dedicação: dramaturgia, direção, atuação, iluminação, figurino, cenografia etc.), o técnico-artista<sup>4</sup> e outros agentes da atividade teatral (produtores, gestores, críticos, programadores, políticas culturais, espectadores etc.) geram a partir de/para/sobre a práxis teatral. Cabe fazer um breve parêntese: o primeiro texto teórico-técnico sobre teatro do qual temos notícias, embora permaneça perdido (Cantarella, 1971, p. 260), foi *Sobre o coro*, de Sófocles, século V a.C., muitos anos antes da *Poética*, de Aristóteles, do século IV a.C.

Assim, podemos falar de assuntos novos e antigos, pois a categoria artista-pesquisador, enquanto escola teórica anterior, nos leva a fazer uma releitura da história e encontrar evidências de sua existência, pelo menos desde Sófocles. Sem dúvida, a produção do pensamento teatral acompanha as práticas teatrais desde seus primórdios. A frequência do fazer é a elaboração do conhecimento do tempo e da experiência.

Um pensamento teatral *implícito* pode ser distinguido na obra – por exemplo, como metáfora epistemológica, segundo Umberto Eco.<sup>5</sup> Podemos encontrá-lo tanto nas estruturas da obra como no trabalho de realização e na concepção de sua poética. Há também o pensamento teatral *explícito*,

3. Há uma área de experiência empírica que instala um motivo de práxis a partir da observação e da verificação. Não uma razão lógica (matemática, racional, geométrica), nem bibliográfica (de autoridade documentada na tradição medieval do “Magister dixit”, válida *mutatis mutandis* na contemporaneidade), mas uma razão do evento, do que acontece no evento ou na história. Muitas vezes o que a razão lógica mostra como incontestável em termos racionais ou o que a razão bibliográfica expõe das autoridades legitimadas é refutada pela razão da práxis.

4. Como já apontamos em outras ocasiões, o trabalho dos técnicos e sua produção de pensamento são fundamentais na produção de eventos teatrais, razão pela qual preferimos não falar de técnico, mas de técnico-artista.

5. Eco afirma: “O modo pelo qual as formas de arte se estruturam reflete – à guisa de similitude, de metaforização, resolução, justamente, do conceito em figura – o modo pelo qual a ciência ou, sem como for, a cultura da época veem a realidade” (*Obra abierta*, 1984, pp. 88-89).

quando exposto metalinguisticamente, ou seja, quando uma metalinguagem não artística (por exemplo, técnica, pedagógica, científica, etc.) fala de linguagem artística por meio de artigos, monografias, teses, livros. O pensamento teatral explícito também pode se manifestar como metalinguagem artística – por exemplo, na autorreflexividade teatral ou no metateatro.

O pensamento teatral implícito e explícito podem se cruzar, se hibridizar e se fundir em palestras performativas, diários, discurso metacênico dentro da cena (quando a enunciação teatral se torna enunciada), manifestos, folhetos e editorializações. É cada vez mais comum que as teses de pós-graduação mesquem a linguagem artística e não artística, metalinguagem artística e não artística.

Neste contexto, é importante que seja um pensamento teatral com base na produção artística, que haja uma coerência entre fazer e pensar, e sua multiplicação mútua: pensar-fazer, fazer-pensar, pensar-fazer-pensar, etc., ou criação de teoria, teoria da criação, etc.

Esse pensamento artístico não se limita apenas e exclusivamente ao palco: envolve uma visão geral de mundo, mas de outro ângulo a partir da experiência teatral. Basta conversar com alguns artistas ou ler seus ensaios ou entrevistas para perceber imediatamente seu olhar e pensamento sobre o mundo de modo global de um ponto de vista inseparável de sua existência como criadores de teatro. Cabe destacar que o pensamento teatral envolve tanto o pensamento sobre as especificidades do trabalho teatral e da poética quanto o pensamento sobre o mundo. Isso gera um olhar de simpatia afetado pela existência no teatro. A atividade artística é, portanto, um modo de vida.

O artista é um trabalhador específico (retomando a ideia de arte como obra humana de Marx e Engels) e detém múltiplos saberes sobre essa obra: saber-fazer, saber-ser e saber abstrato. Assim, os sujeitos da pesquisa artística apresentam três campos principais: a Pesquisa Específica (dedicada a problemas específicos de sua criação-pesquisa), a Metainvestigação (quando na auto-observação perguntam a si mesmos como investigar) e a Pesquisa Aplicada (quando seus conhecimentos são voltados para outros campos sociais: ensino, saúde, política cultural, administração, gestão, curadoria, etc.).

Também podemos distinguir o pensamento teatral em ensaístico e científico. O primeiro, muito valioso, não busca uma fundamentação ou

sistematização e está mais próximo da doxa, devido à sua natureza acrítica, muitas vezes arbitrária e até mesmo não fundamentada. O segundo, diferentemente do ensaio, busca produzir conhecimento sobre arte que seja igualmente sensível, mas rigoroso, sistemático, crítico, bem fundamentado sobre arte e também validado por uma comunidade de especialistas. Este último está relacionado com a natureza colaborativa das ciências. Não estamos falando das ciências “duras”, mas das ciências “moles”: o pensamento artístico pode fazer grandes contribuições para as Ciências Humanas, e até mesmo constituir um vasto campo, o das Ciências da Arte; incluindo as Ciências do Teatro ou, em um sentido mais amplo, a Teatralidade. Elas abrangem um conjunto amplo e crescente de disciplinas científicas que produzem discursos sobre arte/teatro, geralmente inseridos em programas universitários, seja em relação a outras áreas científicas (Ciências Sociais, Ciências da Natureza, Ciências da Educação, Ciências Exatas, etc.), seja em sua especificidade.<sup>6</sup> Tomadas em conjunto, essas ciências articulam uma variedade e diversidade de abordagens para um mundo complexo (Fourez, Englebert-Lecompte & Mathy, 1998, p. 43). A existência dessa variedade de disciplinas e de diferentes áreas científicas também possibilita a multidisciplinaridade, a interdisciplinaridade, a transdisciplinaridade e a transversalidade (Fourez, Englebert-Lecompte & Mathy, 1998, p. 106). Isso implica desafios de comparação e de traduzibilidade de uma disciplina para outra, de um campo científico para outro, também no nível da relação entre as artes (Artes Comparadas, Estética Comparada) e a da epistemologia (Epistemologia Comparada).

O pensamento artístico de ensaio e o pensamento artístico científico têm uma relação mútua, multiplicando e formando uma Filosofia da Práxis Artística que não deve ser negligenciada. A história da arte e do teatro, da produção do pensamento artístico e teatral e das nossas universidades como instituições artísticas seria muito diferente sem as obras de Constantin Stanislavski,

---

6. É um equívoco comum pensar que, sob o nome de Ciências da Arte, tenta-se conceder status de ciência à arte em suas práticas, ou seja, sustentar que a arte é uma ciência ou que para fazer arte (pintura, dança, canto, etc.) é preciso ser cientista. As Ciências da Arte existem porque o discurso científico (sistemático, fundamentado, crítico, etc.) sobre a arte pode ser produzido. Por outro lado, existem perspectivas e abordagens da arte que são apenas propostas pelas Ciências da Arte. A experiência histórica mostrou que as práticas artísticas (fazer teatro, música, artes plásticas, etc., administrar as artes, ensiná-las, disseminá-las, etc.) e as Ciências da Arte se alimentam de forma positiva.

Antonin Artaud, Anne Bogart, Augusto Boal ou Luis de Tavira – apenas para citar alguns nomes de reconhecidos artistas-pesquisadores. Segundo Mark Fortier, “o teatro é uma área na qual a teoria teve uma influência poderosa” (*Theory / Theatre. An Introduction*, 2002, p. 2), e atualmente essa influência é maior do que nunca. Por outro lado, na complexa realidade do mundo contemporâneo, viver sem teorias (etimologicamente, “visões”) que possibilitam a organização de nossas experiências, emoções, dados e pensamentos equivaleria a ser cego.

### Ator-pesquisador

Vamos nos deter em um sujeito específico: o ator-pesquisador, a atriz-pesquisadora. Chamamos de ator-pesquisador aquele que, desde sua própria formação, tem consciência de que produz conhecimento a partir da (auto)observação de sua práxis, do que fenomenologicamente aparece em seu fazer-pensar, seja no evento cênico, nos ensaios, nos processos, na circulação, na relação com o público, com as instituições, na formação etc. Há uma vasta literatura internacional e latino-americana sobre o ator-pesquisador que abrange o universo dessas práticas. A produção de conhecimento tem sua origem em todos os aspectos da educação teatral do ator e da atriz, da realocação do “estudenteatar” (*estudianteatrar*) (Scovenna, 2020)<sup>7</sup> e do “docenteatar” (*docenteatrar*) (Dubatti, 2022, 2023b).<sup>8</sup>

Dentre as funções desempenhadas pelo ator-pesquisador identificamos a função de ator-espectador, ou seja, aquele ator que reconhece em sua prática de expectativa uma fonte de formação da atuação. Ver a atuação

---

7. Para o conceito de realocação ver Bohm (1998); de realocação específica do teatro, Kartun (2015). Ao propor o conceito de “estudenteatar”, Mariano Scovenna afirma: “Enquanto o conjunto de estratégias de ensino estabelecidas pelo professor orienta o ‘estudenteatar’ dos alunos, o modo concreto dessas decisões (as atividades de aprendizagem) é uma das principais ações que moldam a teatralidade desses alunos. Nas experiências de teatro educacional, os alunos fazem simultaneamente um jogo duplo: criam eventos de aprendizagem e eventos teatrais, que envolvem e enriquecem uns aos outros. Podemos chamar essa confluência de processos complexos de ‘estudenteatar’. Esta consiste em um fluxo das atividades realizadas por um sujeito que aprende teatro e ao mesmo tempo cria eventos teatrais” (2020, p. 339).

8. Ao transpor o conceito de Scovenna para a realocação do professor de teatro, denominamos “docenteatar” ao amplo conjunto de práticas, seu “fluxo” e entrelaçamento, que o professor realiza em seu trabalho pedagógico e em relação ao cênico.



de outros atores, assistir a espetáculos, poéticas de palco, obras ou trabalhos educativos de outros artistas e mestres, analisar eventos artísticos é tão formativo e indispensável quanto pisar no palco e representar as obras. Aprende-se atuação (e se ensina atuação) vendo a atuação de outros atores e assistindo a espetáculos de outros artistas. Se um ator ou atriz está em temporada, eles não conseguem assistir a outros espetáculos, mas podem e devem (como prioridade) fazê-lo quando tenham disponibilidade.

Por outro lado, insistimos na necessidade de que os cursos de atuação devem incluir formalmente a expectativa da atuação: os alunos de atuação devem frequentar regularmente o teatro, bem como as aulas de atuação devem incluir a visão dos espetáculos e sua subsequente análise e discussão; ou seja, as escolas de espectadores nas aulas de atuação, através da visita de artistas às aulas, que representam suas obras no âmbito das aulas e depois conversam com professores e alunos, conforme proposto por Jhonatan Pizarro, do Equador.<sup>9</sup>

Também ressaltamos que, por meio da nova consciência gerada pela Pesquisa Artística entre professores e alunos, o perfil da formação em atuação no ensino especializado (seja técnico, superior ou não formal; público ou privado) está transformando de forma positiva graças às noções de ator-pesquisador e ator-espectador.<sup>10</sup>

Podemos destacar alguns aspectos teóricos da dimensão geral do ator-pesquisador e, em particular, do ator-espectador:

1. O ator é ator-pesquisador na medida em que produz pensamento (implícito em suas obras e explícito na metalinguagem) sobre suas práticas teatrais, se auto-observa no fazer e no pensar.
2. A expectativa não é uma ação exclusiva do espectador na plateia, é uma ação circulante compartilhada por todos os agentes envolvidos no evento teatral (basicamente três tipos de agentes: espectadores, artistas, técnico-artistas). O ator também tem suas expectativas no palco durante o evento, e não apenas quando está diante ou fora

9. Ver a dissertação de Mestrado em Gestão Cultural “Formación de públicos desde la práctica teatral. Experiencias educativas significativas en bachillerato” defendida na Universidade Politécnica Salesiana do Equador (Pizarro, 2021) e o vídeo correspondente: <https://www.youtube.com/watch?v=Jja9g6A3WlQ&t=456s>

10. Um dos casos relevantes dessa transformação é o da Escola Nacional Superior de Arte Dramática (ENSAD) em Lima (ver Dubatti, 2024a).

da vista do espectador, mas também enquanto atua. O ator é ator-espectador tanto no processo de ensaio quanto no evento teatral.

3. O ator também é um espectador na plateia e tem uma história como espectador de outros atores.
4. Devido ao fenômeno da transexpectação e suas atualizações plurais (Dubatti, 2023c),<sup>11</sup> o ator tem múltiplas habilidades e experiências como espectador, seja na vida social ou artística (espectador de televisão, cinema, rádio, plataformas, internet, arte, etc.).
5. O ator aprende a atuar vendo a atuação de outros, devido ao fenômeno da dialética entre atuação e espectadorialidade que constitui a teatralidade (Dubatti, 2023c).
6. O ator tem consciência de como organiza o olhar do espectador, estimulando a reflexão sobre ele. Em seu pensamento teatral ele projeta espectadores explícitos (Dubatti, 2023d)<sup>12</sup> e constrói verbalmente concepções sobre o espectador. Nesse sentido, uma das formas de produção de conhecimento do ator são as respostas a essa questão central: de que forma você entende o espectador no trabalho que está fazendo atualmente?
7. O ator também produz pensamento a partir de sua dimensão como espectador voluntário (Dubatti, 2023d) quando fala de si, em seu próprio nome, sobre sua dinâmica de espectador.
8. O ator está em contato permanente, por meio de vários canais, com as observações dos espectadores sobre o seu trabalho, e assume uma posição sobre o valor que dará à palavra dos espectadores.
9. O ator-espectador reconhece que a experiência teatral dos espectadores reais é plural (no sentido filosófico, Cabanchik, 2000, p. 100) e que não deve ser reduzida a um mimo, a uma unificação

---

11. Chamamos de “transespectatorialidade” em termos abstratos e trans-históricos, a condição de entrelaçamento, interação e convivência, etc., entre espectadorialidade e expectativa, e entre expectativas entre si (sociais, artísticas, etc.). Transexpectação(s), as atualizações de “transespectatorialidade” em eventos específicos e diferentes (Dubatti 2023c).

12. Podemos distinguir sete modos de pensar teoricamente sobre os espectadores: espectador *real* (indivíduos ou grupos de espectadores e seus comportamentos singulares em sua complexidade concreta em contexto); *histórico* (características que transversalizam a população real de espectadores em determinado período e território); *implícito* (espectador-modelo que emerge da análise da poética de uma seleção de textos ou espetáculos dramáticos); *explícito* (que se constitui na construção verbal-conceitual que os artistas e agentes da área teatral realizam sobre os espectadores); *representado* (construções poéticas do espectador em obras teatrais, literárias, pictóricas, musicais, etc.); *abstrato* (construções teóricas do espectador, nacionais e internacionais) e *voluntário* (aquele que explicita seu próprio campo de concepções e afetos teatrais, refletindo como se relaciona com os espetáculos, como se reconstrói e o que esperar deles, produzindo um discurso autoconsciente e de auto-observação como espectador, que denominamos literaturas do espectador (Dubatti, 2023d).

simplificadora. Há tantas relações com o espetáculo e com o ator quanto há espectadores reais (Dubatti, 2023d).

10. De acordo com o item 2, o ator tem expectativas esperadas a partir das reações registradas nos espectadores sobre seu trabalho e pode incorporar transformações em seu trabalho.

## Espectador-pesquisador

Observemos brevemente a dinâmica do espectador-pesquisador: aquele que, desde sua própria formação, tem consciência de que produz conhecimento a partir da (auto)observação de sua práxis, do que fenomenologicamente aparece em seu fazer-pensar. O espectador se observa no evento “expectateatrar” ou observa outros espectadores, analisando comportamentos de sua participação em espaços coletivos como uma escola de espectadores enquanto laboratório (Dubatti, 2024b).

Assim como existe uma literatura de atores-pesquisadores, reconhecemos uma literatura de espectadores-pesquisadores (internacional e nacional) que abrange o universo dessa prática e que pode assumir diversas formas discursivas: memorandos, ensaios, pesquisas e entrevistas, cartas de leitores, espaços de opinião crítica, tratados teóricos, etc. Da mesma forma que acontece com a atuação, a educação “expectateatrar” também é relevante (por exemplo, nas escolas de espectadores). A produção de conhecimento surge tanto na realocação da expectativa do “estudenteatrar” (alunos das escolas de espectadores) quanto do “docenteatrar” (coordenadores e professores das referidas escolas).

Dentre as principais observações que emergem da atividade de (auto) observação do espectador-pesquisador e sua fenomenologia, destacamos:

1. A expectativa como atuação é ação e práxis, podemos falar de espectador-ator (no sentido etimológico: que realiza a ação de “expectateatrar”). Na (auto)observação de sua ação e práxis, o espectador produz conhecimento.
2. Essa (auto)observação mostra que o espectador é sempre mais do que espectador (no sentido etimológico da palavra, do latim *spectator, expectator*: observador atento à espera), razão pela qual a palavra espectador precisa ser destrinchada para explicar suas funções: espectador-criador, espectador-crítico, espectador-gestor, espectador-professor etc.

3. Os espectadores têm múltiplas habilidades em expectativa, podemos falar de uma transexpectação que, liminarmente, entrelaça seus conhecimentos filosóficos tanto social quanto artístico (televisão, internet, cinema, rádio, teatro etc.).
4. Os espectadores relacionam dialeticamente a expectativa com a atuação (um fenômeno que chamamos de transteatralidade, Dubatti 2023c) e usam seus conhecimentos de espectadores para sua função como atores (sociais e artísticos).
5. Os espectadores estabelecem um vínculo existencial com o teatro: fazem coisas com a experiência teatral em suas vidas. A relação do espectador com o teatro não termina quando ele sai da plateia, mas se multiplica de várias maneiras em seu cotidiano.
6. Este último faz do espectador um sujeito fundamental da cultura, um agente do campo teatral dotado de força e poder para gerar eventos e transformações (positivas ou negativas).
7. A expectativa como experiência inclui linguagem e inefabilidade: uma das áreas mais poderosas da dinâmica do espectador consiste no desvendamento.
8. A expectativa é um exercício variado com as artes de vivências, tecno-vivências e liminares, e dentro das artes de vivências-cênicas com uma multiplicidade de poéticas.
9. Pela sua força positiva ou negativa, há a ética do espectador, com modelos e contramodelos: estamos falando de uma ética da alteridade (Lévinas, 2014) radicalizada pelo elo dialógico na vivência teatral.
10. O espectador é sujeito de direitos, portanto, pode se agrupar para estimular e defender seus direitos – como a Associação Argentina de Espectadores de Teatro e Artes Cênicas, AETAET, fundada em Buenos Aires em 2019.

## Conclusão

Uma Filosofia da Práxis Cênica, por meio das contribuições fenomenológicas dos sujeitos ator-pesquisador e espectador-pesquisador, ilustra aspectos fundamentais do evento teatral. Devemos incorporar esse conhecimento, conferindo um nível teórico, na disciplina Estudos Comparativos da Expectação Teatral (Dubatti, 2024b). No âmbito pedagógico, o ensino de nossos atores e atrizes, assim como de nossos espectadores, deve problematizar e estimular essa dimensão de ator-pesquisador e espectador-pesquisador



com estratégias cada vez mais amplas. Convidamos atores e espectadores, e especialmente professores e alunos, a fazer uma (auto)observação dos eventos de sua atuação e de sua expectativa, do seu “docenteatrar” e do seu “estudenteatrar” considerando essas perspectivas.

## Referências

- BOHM, D. *La totalidad y el orden implicado*. Barcelona: Kairós, 1998.
- CABANCHIK, S. *Introducciones a la Filosofía*. Buenos Aires: Gedisa y Universidad de Buenos Aires, 2000.
- CANTARELLA, R. *La literatura griega clásica*. Buenos Aires: Losada, 1971.
- DUBATTI, J. El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la Praxis Teatral. En su *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos* (pp. 79-123). Buenos Aires: Atuel, 2014.
- DUBATTI, J. (Coord. y ed.). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Lima: Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”, 2020a. Disponible en: <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>
- DUBATTI, J. El artista-investigador y la producción de conocimiento territorial desde el teatro: una Filosofía de la Praxis. En su *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y teatro Comparado* (pp. 247-277). Barcelona: Gedisa, 2020b.
- DUBATTI, J. Las literaturas del acontecimiento teatral: bases teóricas para una reconsideración/ampliación del corpus. Literaturas del “estudenteatrar”. En Couso, L. B., Fernández, E., y Ortiz Rodríguez, M. (Coords.), *Constelaciones críticas*. Mar del Plata: Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata, EUDEM, Centro de Letras Hispánicas, CELEHIS, 2022. En prensa.
- DUBATTI, J. Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde lo escénico. Una filosofía de la praxis teatral. En A. Eme Vázquez (Ed.), M. Gándara, I. Oseguera-Pizaña y E. Arroyo (Coord. y selec.), *Apostar por el encuentro. Prácticas de pensamiento colectivo (Cátedra Bergman 2010-2022)* (pp. 86-99). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Cátedra Extraordinaria Ingmar Bergman en Cine y Teatro, 2023a.
- DUBATTI, J. El acontecimiento teatral y sus literaturas. Discurso de ingreso a la Academia Argentina de Letras. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, (LXXXIII), 367-368 (julio-diciembre), 2023b. En prensa.
- DUBATTI, J. Transteatralidad, transactorialidad, transexpectatorialidad y sus actualizaciones plurales. *Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, Lima, (11), 2023c, 1-14.

- DUBATTI, J. Siete formas de pensar a las/los espectadores. *Actas VII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo* (pp. 1-7). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, 2023d. Disponible en: <http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-vii-jornadas-2023> y <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2023/paper/viewFile/7368/4289>
- DUBATTI, J. Desde Lima, por una teatrología territorializada. La ENSAD, centro de investigación-creación escénica. *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano y Caribeño*, La Habana, (210) (enero-marzo 2024a), 29-32.
- DUBATTI, J. Estudios Comparados de Expectación Teatral: cuestiones epistemológicas y bases teóricas. *Actas de las VIII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo* (pp. 1-12). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, 2024b. Disponible en: <http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-viii-jornadas-2024> <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2024/paper/viewFile/7959/4766>
- ECO, U. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1984.
- FORTIER, M. *Theory / Theatre. An Introduction*. New York: Routledge, 2002.
- FOUREZ, G., V. ENGLEBERT-LECOMPTE y Ph. MATHY. *Saber sobre nuestros saberes. Un léxico epistemológico para la enseñanza*. Buenos Aires: Colihue, 1998.
- KARTUN, M. *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires: Editorial Colihue, Col. Colihue Teatro, Serie Praxis Teatral, 2015. Recopilación y prólogo de J. Dubatti.
- LÉVINAS, E. *Alteridad y trascendencia*. Madrid: Arena Libros, 2014.
- LORA, L. y J. DUBATTI. (Coords. y eds.) *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo II*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”, Fondo Editorial ENSAD, 2021. Disponible en: <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>
- LORA, L. y J. DUBATTI. (Coords. y eds.). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo III*. Lima: Fondo Editorial ENSAD, 2022. Disponible en: <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>
- LORA, L. y J. DUBATTI. (Coords. y eds.). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo IV*. Lima: Fondo Editorial ENSAD, 2023. Disponible en: <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>
- MARX, K. *Manuscritos: economía y filosofía*. Madrid: Alianza, 1968.
- MARX, K. y F. ENGELS. *La ideología alemana*. México: Pueblos Unidos, 1968.
- MARX, K. y F. ENGELS. *Escritos sobre arte*. Barcelona: Península, 1969.
- MARX, K. y F. ENGELS. *Escritos sobre literatura*. Buenos Aires: Colihue, 2003.

- PIZARRO GORDILLO, E. J. *Formación de públicos desde la práctica teatral. Experiencias educativas significativas en bachillerato*. Tesis de Maestría en Gestión Cultural, Universidad Politécnica Salesiana de Ecuador, Cuenca, 2021. Disponible en Repositorio Institucional de la UPS: <https://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/20198>
- SCOVENNA, M. *Estudianteatrar. Una mirada desde la complejidad para enseñar y aprender teatro en ámbitos educativos*. En J. Dubatti (Coord. y ed.), 2020, pp. 333-347.
- SIRVENT, M. T. *El proceso de investigación*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2006.

### Videos en la web

- PIZARRO GORDILLO, E. J. *Cortometraje documental de la fase inicial del proyecto Formación de públicos desde la práctica teatral: Experiencias educativas significativas en secundaria*. Maestría en Gestión Cultural, Universidad Politécnica Salesiana, Cuenca, Ecuador (sep 2019 - mar 2020). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Jja9g6A3WIQ&t=456s>