sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v14i2p134-144
Dossiê espetáculo Pulsão - olhares de fora

Pulsão propõe choque entre modos de adesão

Pulsão proposes the clash between modes of adherence

Elizabeth Maria Néspoli[1]

Resumo

O presente artigo reflete sobre a performance Pulsão tomando como elementos de análise os procedimentos criativos implicados no modo de adesão proposto ao espectador e seus efeitos na atividade receptiva.

Palavras chave: Modo de adesão, Performance, Recepção, Teatro.

Abstract

This article discusses about the performance Pulsão taking the involved creative procedures as elements of the analysis in the proposed accession mode to the spectator and its effects on receptive activity.

Keywords: Modes of adherence, Performance, Reception, Theater.

Pacto teatral – uma exigência

Toda obra de arte requer respeito a determinados códigos de conduta para sua plena fruição, como seguir a ordem da narrativa indicada pela numeração das páginas de um livro ou respeitar a distância corporal proposta na interação com uma pintura ou escultura. Na arte presencial do teatro tal código se torna mais complexo e alcança o caráter de pacto coletivo de participação, pois a não adesão ao dispositivo espetacular proposto, ainda que de um único espectador, dependendo do grau de perturbação provocado, pode comprometer a própria existência da obra (BOUKO 2010). Mesmo nas vertentes teatrais em que se busca delimitação precisa entre processo de criação e temporada de apresentação, o processo de criação jamais resulta em forma fixa e estável uma vez que essa não prescinde do ato de *performar*, termo que pode ser pensado como **ato de pôr forma em ato***.* O prefixo grego *per* significa movimento através e está presente na palavra perigo e na derivação pirata[2], ou seja, seu significado já carrega inseparavelmente os sentidos

1 Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP)

2 “Em nossas línguas há uma bela palavra que tem esse ***per*** grego de travessia: a palavra peiratês, pirata”.

de atravessamento (espaço-temporal) e risco. Para Richard Schechner (2013) o verbo *performar* implica ser/estar; fazer e mostrar que faz. É difícil definir a forma teatral que, como observa a historiadora Margot Berthold, "como uma vela, o teatro consome a si mesmo próprio no ato de dar a luz" (BERTHOLD 2000).

No âmbito deste artigo adota-se o ponto de vista de que todo teatro é performativo se levamos em consideração o fato de se tratar de uma manifestação fundada no ato simultâneo de criar e exibir uma forma poética, um ato necessariamente convivial, compartilhado em tempo real e, portanto, sujeito a algum grau de risco, em qualquer tempo histórico e seja qual for a vertente teatral na qual se insere. Daí a importância da adesão do espectador ao pacto implícito de participação proposto, seja ele do tipo que demanda participação atuante no rito, seja o que impõe silêncio e imobilidade ou ainda qualquer outra variante.

Modo de adesão, contrato, pacto são termos tratados pela pesquisadora belga Catherine Bouko em seu estudo sobre a recepção no teatro pós-dramático[3]. Ainda que a íntegra de seu estudo não interesse ao escopo deste texto, pode ser produtivo à análise de *Pulsão* adotar parâmetros de enquadramentos *(cadres)* e modos de adesão. Em síntese, em um desenho de círculos concêntricos, Bouko coloca na posição central o enquadramento espetacular, aquele que separa o ato criador poético da vida cotidiana e delimita um primeiro modo de adesão. A cena de uma briga de rua, por exemplo, exigirá reações distintas em se tratando, respectivamente, de uma proposição artística ou de um embate entre cidadãos. Embora não citado por Bouko – pois escaparia à categoria *pós* – pode-se tomar como exemplo o Teatro Invisível, vertente do Teatro do Oprimido criado por Augusto Boal cuja proposta é a supressão (temporária) do modo de adesão espetacular com o objetivo bem definido de provocar no espectador a reflexão crítica sobre os parâmetros de sociabilidade que regem seu comportamento.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a Experiência e o Saber da Experiência. Tradução: João Wanderley Geraldi. Revista Brasileira de Educação, número 19. Campinas, 2002, p.25.

3 Catherine Bouko adota o termo pós-dramático, cunhado por Hans-Thies Lehmann, em vez do termo teatro performativo, adotado por Josette Féral para analisar a cena, ainda que critique o excesso de flexibilidade (souplesse) do teórico alemão na aplicação do conceito e trabalhe com os enquadramentos propostos por Féral. Pergunta Bouko: *"Deux traits dits postdramatiques, il suffisent-ils à considérer an artiste comme tel?"* Mas também é possível perguntar: "Quantos traços são necessários para uma obra ser definida como pós-dramática? A pertinência ou operacionalidade de um conceito abrangente, seja pós-dramático ou performativo, não são tema do presente artigo. Importa analisar o espetáculo Pulsão nos enquadramentos propostos por Féral e retomados por Bouko com foco na recepção.

Nas análises de Bouko o enquadramento espetacular raramente é transgredido no teatro contemporâneo, argumento que demonstra com análises de criações de encenadores e autores europeus como Tadeusz Kantor, Romeo Castellucci e Jan Fabre. Do lado de cá do oceano, na cena paulistana das duas últimas décadas, diversos grupos borram a fronteira do enquadramento espetacular com o objetivo de tratar criticamente as relações de convívio na metrópole. Entre os procedimentos criados com tal objetivo estão dramaturgias com núcleo ficcional poroso à inserção de depoimentos do espectador e/ou ocupação do espaço público por meio de encenações fissuradas pelo/para o atravessamento da paisagem urbana. Nessas proposições artísticas parte do público é desavisado, são transeuntes e cidadãos, não espectadores e muitas vezes têm dificuldade de enquadrar o que veem como arte poética no espaço saturado da urbe.

Voltando à pesquisadora belga, o enquadramento teatral se caracteriza pelo surgimento da ficcionalidade e nasce do confronto entre as dimensões pulsionais e simbólicas (BOUKO, 2010)[4]. O enquadramento teatral tem como especificidade um modo de adesão baseado na oscilação entre identificação e denegação – este último, termo da psicanálise designando a simulação, o "como se", o "faz-de-conta" de adulto, uma espécie de suspensão voluntária do princípio da realidade, sem perda da consciência.

O enquadramento dramático seria um terceiro círculo e se caracterizaria pelo fato de organizar os dois primeiros, daí ser o círculo mais externo e abrangente. Neste círculo o simbólico submete o pulsional e a materialidade da cena está a serviço do sistema significante que o texto carrega. Neste ponto vale retomar a visão de Anne Übersfeld (2005) para quem a identificação teatral condenada por Bertolt Brecht é na verdade uma realização perversa da denegação que resulta em seu transbordamento para o "real".[5] Tal modo de adesão, por denegação perversa, pode ser detectado em determinadas formas dramáticas que investem na reprodução cênica fidedigna de um fragmento do universo socioeconômico no qual vivem os espectadores e, simultaneamente, no ocultamento máximo dos artifícios usados para tal recriação. Em outras palavras, a irreversibilidade das diferenças sociais evocada pela ficção e potencializada pela imersão onírica na cena, "como se" fosse um universo mágico controlado

4 Nesses recortes Bouko dialoga com a teórica francesa Josette Féral.

5 "O Teatro da Ilusão é uma realização perversa da denegação: trata-se de exagerar a semelhança com a realidade do universo socioeconômico do espectador, de tal modo que esse universo em sua totalidade se incline para a denegação. (...) Recuperamos aqui, pelo viés imprevisto da denegação freudiana, a crítica feita por Brecht ao processo de identificação." UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução: José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 23.

por forças invisíveis, provoca o modo de adesão por denegação extrema que transborda para a vida com efeito de clausura e impotência, pois assim como você não pode intervir no mundo cênico, também não pode intervir no universo real em que vive.

Com base no esquema de círculos concêntricos dos enquadramentos espetacular, teatral e dramático, Bouko analisa as alterações que a cena pós-dramática opera sobre a vertente do drama. No âmbito do presente texto, tais enquadramentos e seus respectivos modos de adesão serão tomados como ferramentas na análise de *Pulsão*.

Um desvio no caminho da morte

É inescapável tratar da gênese de *Pulsão*, obra cujo primeiro pulsar se dá num corpo/mente que definha num leito de hospital, antes de passar à análise da *performance* publicamente compartilhada.

> Todo trabalho começa sem pensar no espectador. [...] Depois chega um momento em que o encenador não é mais o camarada, o parceiro leal de seus atores, em que o encenador muda definitivamente de campo e em que ele se torna leal para com seus espectadores. É o momento em que todo processo começa a ser julgado segundo a percepção do espectador. (BARBA, 2008, p.9)

Talvez só a necessidade de ser didático explique o modo como o diretor do Odin Teatret, Eugênio Barba, aponta uma separação precisa e radical entre os polos da criação estética e da recepção no processo de moldagem de uma obra teatral. Afinal, não existe geração espontânea e a simples filiação a determinada vertente artística já implica na adoção de enquadramentos e em suas respectivas proposições de modos de adesão, ainda que acabem sendo transgredidas ao fim do processo. À primeira vista, porém, o argumento de Barba parece soar apropriado à gênese de *Pulsão*, afinal, parece impossível haver interesse pelo espectador na mente de quem decide criar uma obra teatral sobre a sua própria morte no período de tempo em que ele ameaça ocorrer.

Evidentemente é singular, subjetiva e inapreensível a experiência na origem de *Pulsão*: uma febre sem diagnóstico que leva ao limiar da morte o performer Marcos Bulhões. Tudo o que podemos saber vem da narrativa de seu autor[6], já filtrada pela memória e curada no tempo – o verbo curar tem o significado de debelar uma doença, mas também de "preparar tornando melhor para o uso". Por meio dela somos informados de que o impulso de criar uma obra teatral sobre aquela experiência limite não surgiu com a cura, mas no leito do hospital diante da morte iminente. De seu relato interessam

6 Relato feito à autora em três diferentes ocasiões, com poucas variantes.

à análise dois pontos: o primeiro deles é a informação de que, já no primeiro esboço, ele buscara fugir do estritamente pessoal. Outro aspecto a destacar é a dúvida que durante um tempo o perseguiu sobre se deveria haver a cena da morte no roteiro.

Toda a narrativa da experiência leva a pensar que *Pulsão* surge da rebelião contra o destino trágico, do desejo de encontrar um desvio num traçado aparentemente sem saída rumo à morte. Porém não se pode analisá-la sem levar em conta a filiação do paciente/autor à vertente performativa do teatro contemporâneo – definido aqui como aquele que se deixa atravessar pelas questões de seu tempo e as problematiza por meio de suas formalizações – não apenas como artista criador, mas também como professor e pesquisador. É possível deduzir que, como artista e teórico, conheça o repertório crítico e criativo de rejeição à forma dramática que vem dominando o debate sobre a cena nos últimos decênios. Sendo assim, colocado em situação de extremo sofrimento e em busca de saída – ele diz ter pensado em suicídio antes de iniciar a escrita do roteiro de *Pulsão* – nada mais inadequado do que buscá-la numa reprodução mimética da trajetória do homem que definha sem diagnóstico, e consequentemente, sem possibilidade de cura, até a morte. Nada mais inapropriado do que a clausura de uma fabulação dramática de situações articuladas por relação de causa e efeito, evoluindo até configurarem um desfecho inescapável. A denegação perversa, neste caso, seria provocada pela irreversibilidade da doença – signo do limite da medicina com referencial evidente.

Se a escrita de um roteiro no leito de morte surpreende, por outro lado não parece fruto do acaso que um coro de pacientes e médicos com máscaras e aventais atuando no espaço público tenha sido uma das primeiras imagens vindas à mente do autor, segundo seu relato. Não é aleatório o surgimento de um coro, forma historicamente não dramática, e menos ainda que não se atuasse em um edifício teatral. Toda *performance* em espaço público está sujeita ao atravessamento do inesperado, mesmo aquelas que preparam formalizações de porosidade calculada e, portanto, menos permeáveis às fissuras do acaso. Ora, um desvio casual era tudo o que o artista/paciente desejaria encontrar no meio do caminho.

O segundo ponto pensado já na gênese diz respeito ao tratamento que seria dado ao fim trágico no roteiro. Como a possibilidade da ausência da cena de morte não soa plausível, é possível imaginar que a dúvida residia no enquadramento. Neste ponto faz-se uma (livre) associação com a atitude do diretor José Celso Martinez

Corrêa que, ao perceber o risco de morte do Teatro Oficina por asfixia devido ao cerco da especulação imobiliária em seu entorno, decidiu encenar *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Seu argumento, desde a estreia de *A Terra*, o primeiro dos cinco espetáculos que integraram a encenação, era o de que encenaria *Os Sertões* não para provocar a compaixão catártica para com os sertanejos massacrados em Canudos, mas para alcançar o que ele chamava de "desmassacre", para furar o cerco do poder econômico e colocar um fim à seca de recursos vivida naquela época.[7]

Sem dúvida há similaridade de desejos de potência entre os atos de Zé Celso e Marcos Bulhões. No relato deste último, a escrita do roteiro teria provocado uma ligeira melhora na saúde, suficiente para adiar a morte e abrir espaço para o "acaso", que foi a chegada de uma nova equipe médica e, com ela, do diagnóstico e da cura.

A *performance* curada

Do primeiro esboço à última apresentação realizada, e até o momento em que o presente texto foi escrito, foram muitas as versões de *Pulsão*, cujo roteiro inicial foi 'curado' num longo período de compartilhamento criativo com os integrantes do Desvio Coletivo. A abordagem aqui toma como base a versão do dia 24 de maio de 2013 na I Bienal Internacional de Teatro da USP: Realidades Incendiárias. Sobre os critérios norteadores da programação, o texto do catálogo informa ter selecionado "algumas experiências de teatro contemporâneo" comprometidas com os "desafios propostos por seus contextos históricos" e empenhadas em questionar "radicalmente os modos de ver e habitar o mundo".

Especificamente sobre *Pulsão* o *folder* informava sobre "jogos relacionais que operam no limite entre o teatro e a *performance*" e onde "parte do público participa ativamente do jogo cênico". O que vem a ser um limite entre o teatro e a *performance* depende de como essas categorias são definidas, mas os estudos sobre a cena contemporânea permitem pensar que parte da produção de sentido terá origem num núcleo ficcional com referente real fora do espaço do palco e do tempo presente, e outra parte terá de ser procurada no aqui e agora do jogo performativo proposto pelos atores.

Diferentemente do que pode ter ocorrido nas apresentações realizadas em espaço público, nas do TUSP o enquadramento espetacular estava dado e não haveria espectador espontâneo. Ser atraído pela programação "incendiária" da bienal e, mais restritamente por *Pulsão,* já implicava receptividade a proposições artísticas

7 A relação entre especulação imobiliária a transposição cênica do ensaio de Euclides da Cunha (1866-1909) sobre a tomada do arraial de Canudos é tratada no artigo de minha autoria ***A travessia dos Sertões no Teatro Oficina***.

não convencionais. Isto não reduzia, ao contrário, intensificava, a necessidade de um pacto de participação, cuja ruptura poderia trazer problemas ao andamento desejado.

Primeiro bloco: os enquadramentos e as indagações da cena

Pouco antes do início da apresentação ocorre um recrutamento de interessados a fazer parte de um grupo de vinte e dois espectadores/participantes. Na sessão acompanhada houve uma ligeira explicação de que os olhos seriam vendados e esses espectadores passariam por experimentos sensoriais realizados com delicadeza, que não seriam agressivos ou provocariam dor.

Os demais serão chamados no horário previsto para o início da sessão, mas antes precisam deixar seus pertences aos cuidados dos funcionários do teatro, atitude já incomum nas salas teatrais. Quando entram no espaço cênico – o palco do TUSP saturado de elementos cenográficos e ocupado igualmente por atores e espectadores – os corpos dos vinte e dois participantes já vendados estão sendo manipulado de diferentes formas pelos atores: uma participante deitada no chão tem o corpo massageado levemente por um ator que manipula diferentes materiais, de cristais a véus; outro espectador/participante tem uma das mãos mergulhada na água de aquário dentro do qual nadava um peixinho; outra ainda era submetida a toques físicos com materiais de diferentes temperaturas.

Pessoalmente, no trânsito curioso pela instalação, o meu olhar foi atraído pela atitude de total relaxamento de uma moça deitada no chão e, ato contínuo, todo um repertório cultural sobre o descolamento entre mente e corpo no quais cabiam palavras como carapaça e ansiedade foi acionado, assim como uma súbita e inesperada tomada de consciência do meu próprio corpo.

Interessante notar que o pacto de adesão proposto aos não participantes não era explícito e o primeiro (bom) problema proposto ao espectador era buscá-lo em livre trânsito pela *performance*/instalação, entre as ações que transcorriam simultaneamente por todo o espaço, sem sinalizadores de direção. E a imagem de espectadores que andavam a esmo, alguns hesitantes e outros em atitude *blasé* passava a fazer parte da instalação. Nesta primeira etapa da *performance* era evidente a articulação entre a dupla de referentes reais médico/paciente e o jogo cênico ator/espectador participante, quer o espectador tivesse conhecimento da experiência na gênese da criação, quer não. No entanto, a leitura da relação médico/paciente se esgotava rapidamente nas imagens

que remetiam ao mesmo signo: o corpo do paciente entregue às cegas à manipulação da medicina. E justamente a ausência de construção fabular conduzia o espectador a buscar sentido no jogo proposto pela dupla manipulador/marionete.

O potencial de efeito deste primeiro bloco está no possível atrito entre os dois modos de adesão propostos pelo dispositivo espetacular. O participante vendado torna-se um pouco menos espectador – termo de origem latina que significa observar, olhar, contemplar –, mas não chega a se transformar em um ator. Colocado nesse lugar de interseção é solicitado a oscilar entre identificação/denegação – só assim poderá agir "como se" fosse um paciente dócil – e, inevitavelmente, realiza o movimento interno de distanciamento, uma vez que não perde a consciência de ser um espectador participante de uma proposição artística. Em outras palavras, seu modo de adesão é ambíguo porque ele se sabe parte da cena, e por isso respeita o código de imobilidade assumido, mas é inevitável que faça o exercício mental de se colocar no lugar do espectador observador. Este último, por sua vez, é interpelado pela atitude de entrega do participante em contraste com a sua, de recusa a submeter o seu corpo – potencial de efeito que se efetivou na minha experiência particular de recepção.

Importante registrar que pouco após cerca de vinte minutos os atores começam a dirigir indagações aos espectadores observadores – "qual a sua doença?" –, perguntas que podem fazer ressoar mais intensamente as questões anteriormente levantadas pelos procedimentos cênicos ou detoná-las.

O jogo que se estabelece na primeira parte de *Pulsão* vai ao encontro das ideias do pesquisador da recepção Flávio Desgranges, para quem os espectadores da cena contemporânea não se perguntam mais "o que isso significa", mas sim "o que está acontecendo comigo?"

Segundo bloco: O choque nos modos de adesão

Aos poucos as vendas são retiradas, os grupos de espectadores se mesclam, os atores começam a se agrupar e a se deslocar pelo palco, obrigando o público igualmente a movimentar-se. Nesta etapa os elementos cênicos que remetem ao internamento hospitalar se multiplicam e tudo parece convergir para a imagem que se destacará neste bloco: um leito de hospital com os tubos característicos de soro e, sobre ele, o paciente solitário e nu – a cena da morte finalmente configurada.

Também despidos e em número superior a vinte, os demais atores se aproximam lentamente movimentando-se em plano baixo, uma massa informe de corpos rastejantes que aos poucos se acerca do leito. O paciente se levanta da maca ao mesmo tempo em que os atores, ainda no solo, mas com as mãos voltadas para o alto, parecem querer subir e tragar o seu corpo para que também integre o coro espectral. Nesta ação o círculo do enquadramento teatral (BOUKO, 2010) se impõe e se sobrepõe ao espetacular/performático. A imagem da morte surge reconhecível/identificável e o movimento de denegação leva o espectador a antecipar possibilidades, fim trágico ou salvação/fuga/desvio. A potência da atmosfera criada e a plasticidade da cena – que a extrema proximidade entre atores e espectadores intensifica – alcança o potencial efeito de atingir a memória involuntária e trazer à tona imagens do vasto repertório iconográfico da cultura judaico-cristã ocidental. Pessoalmente, fui remetida às ilustrações das páginas *Bíblia Mais Bela do Mundo*[8] que folheava entre o medo e o fascínio na minha infância. Subitamente, um ator é pendurado a um trapézio e no balanço tenta tocar as mãos do ator/paciente e se dá uma oposição entre morte e epifania em dois planos: enquanto os braços e mãos dos corpos rastejantes parecem chamar ao mundo dos mortos, o anjo em seu balanço remete ao milagre da ascensão, a epifania da vida. Ao menos essa era a imagem configurada pelo enquadramento teatral.

Ao primeiro balançar do anjo há uma perturbação estranha entre alguns espectadores, algo fora da ordem, uma espécie de ruído na interação. Ocorre que o corpo do anjo sangra nos pontos em que os dois ganchos de metal – semelhantes aos que se vê no açougue – penetram na sua carne. Não há truque cênico, os ganchos perfuram suas costas e seu corpo pendurado balança no ar sustentado pela força dos músculos que não se rasgam completamente. A constatação provoca um choque violento entre o enquadramento teatral que envolvia o espectador e o ato "real" que resiste até mesmo ao enquadramento espetacular e perfura violentamente o enquadramento teatral. A imagem da recriação ficcional da situação de um paciente em luta de vida e morte – situação para a qual somos transportados pelo movimento interno de identificação e denegação – se atrita violentamente com o ato performático que nos coloca diante da presença carnal de um corpo em tempo real cuja atitude provoca estupefação pelo sofrimento brutal e desnorteia por ser fruto de escolha. Assim, subitamente, abre-se

8 Lançada em 1966 em oito volumes pela editora Abril, a edição luxuosa de ***A Bíblia Mais Bela do Mundo*** foi publicada em fascículos e contava com capa dura e mais de 3000 ilustrações.

um lugar vazio na recepção provocado pelo atrito entre enquadramentos e o consequente choque de modos de adesão. Lugar vazio é conceito da estética da recepção definido como procedimento que omite conexões entre segmentos da proposição artística e dificulta ao receptor realizar articulações a partir de seu repertório cultural. Para ser preenchido um lugar vazio solicita a revisão crítica de concepções de mundo e de valores acionados pelo dispositivo artístico (ISER 1996).

Evidentemente o impacto do ato de perfuração do corpo não teria o mesmo efeito se não estivesse integrado a um dispositivo espetacular e em oposição à ideia de luta pela integridade física. O drama da hospitalização tem potencial para mobilizar fascínio e temor arquetípicos, relacionados à finitude humana e ao desejo de vida plena, enquanto a presença viva do corpo que sangra por escolha se choca com o repertório cultural contemporâneo de cuidados com a saúde corporal. Para preencher o lugar vazio aberto por esse procedimento de colisão entre distintos modos de adesão, o espectador é solicitado a pensar criticamente os valores compartilhados na sociedade contemporânea de controle sobre o corpo.

Terceiro bloco: o apagamento de fronteiras

A terceira e última parte da *performance* borra de vez os enquadramentos. Nus, os atores/performers convidam os espectadores para dançar com eles instaurando um *happening* no palco. De início há coreografias, entre elas, poses para fotos, imagens que podem ser lidas como ironia à espetacularização da vida pelos espectadores que se mantêm no lugar de observadores. Em coerência com a proposta de borrar os enquadramentos espetacular e teatral, o *happening* não tem momento determinado para encerrar, e todos podem ser atuadores. Deixo a sala que ainda está em plena ebulição e, do lado de fora, ao resgatar os meus pertences, posso ver sendo tratado o anjo/performer que tem imensos hematomas nas costas e ainda sangra. Como o happening no palco, em mim um lugar vazio também pedia tempo indefinido de preenchimento.

Conclusão

A partir de uma experiência extrema que tangenciou limites como morte e ressurreição, Marcos Bulhões esboça a *performance Pulsão* em busca de uma saída para seu embate com o próprio corpo. A cura do autor permite o compartilhamento de um dispositivo cênico igualmente curado – no sentido de aprimorado no tempo – cujo potencial de efeito é o de mobilizar no espectador um pensamento crítico sobre sua

relação com o próprio corpo e sobre a cultura de controle do corpo na sociedade contemporânea. Como observa Desgranges (2011), não são as mudanças de temas ou imagens, mas, sim, as modificações nos procedimentos artísticos, que propõem novos modos de tornar estéticos os objetos. Conforme analisado neste artigo, o efeito estético de *Pulsão* é fruto de procedimentos que interferem nos enquadramentos espetacular e teatral e problematizam os modos de adesão do espectador.

Referências

BARBA, Eugenio. O espaço interno. **Sala Preta**, Brasil, v. 8, p. 9-10, nov. 2008. Disponível em: <http://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57345/60327>. Acesso em: 16 Fev. 2014. doi:http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p9-10.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a Experiência e o Saber da Experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Campinas, UNICAMP, 2002. p.20-29.

BOUKO, Catherine. **Théâtre et Reception**: Le Spectateur Postdramatique. Bruxelles: Edições Peter Lang, 2010.

DESGRANGES, Flávio. **A Inversão da Olhadela** - Alterações no Ato do Espectador Teatral. São Paulo: Hucitec, 2011.

FERÁL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, Brasil, v. 8, p. 197-210, nov. 2008. ISSN 2238-3867. Disponível em: <http://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370/60352>. Acesso em: 16 Jun. 2014. doi:http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210.

ISER, Wolfgang. **O Ato da Leitura**. Tradução: Johannes Kretschmer. Vol. 2. São Paulo: Ed.34, 1996.

NÉSPOLI, Beth. A travessia dos Sertões no Teatro Oficina. **Sala Preta**, Brasil, v. 10, p. 53-65, nov. 2010. ISSN 2238-3867. Disponível em: <http://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57430/60412>. Acesso em: 16 Jun. 2014. doi:http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v10i0p53-65.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies**: An introduction. London: Routledge, 2013.

ÜBERSFELD, Anne. **Para Ler o Teatro**. Tradução: José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Recebido em 17/03/2014
Aprovado em 30/04/2014
Publicado em 25/06/2014