

**ENFRENTANDO A QUESTÃO:  
há um abismo entre palco e plateia na cena contemporânea?**

**FACING THE ISSUE:  
there is an abyss between stage and audience in the contemporary scene?**

Ana Carolina Paiva<sup>1</sup>

**Resumo**

Este artigo tem como principal objetivo reconhecer o evento teatral como importante assembleia das questões humanas e discutir o fenômeno teatral como o espaço onde existe a possibilidade de ser compartilhada uma experiência vetorizada, com trocas entre a linha de partida e a linha de chegada, ou seja, entre atores e espectadores. Assim, o método empregado na produção deste artigo é o diálogo teórico com importantes pensadores do teatro e da sociedade como o estudioso da pedagogia do teatro Flávio Desgranges, os sociólogos Jean Duvignaud e Richard Sennett, o encenador Peter Brook e o crítico teatral Denis Bablet que discorrem sobre o forte intercâmbio entre sociedade e fenômeno teatral em civilizações da antiguidade, do medievo e em determinadas sociedades modernas e a aparente gradual desconexão entre teatro e sociedade no contexto da contemporaneidade.

Palavras-chave: recepção teatral, pedagogia teatral, sociedade.

**Resumen**

Este artículo tiene como objetivo reconocer el evento teatral como un conjunto importante de los asuntos humanos y discutir el fenómeno teatral como el espacio en el que existe la posibilidad de ser compartido una experiencia vectorizada, con intercambios entre la línea de salida y la meta, es decir, entre actores y espectadores. Por lo tanto, el método utilizado en la producción de este artículo es el diálogo teórico con pensadores importantes del teatro y de la sociedad como el investigador de la pedagogía teatral Flávio Desgranges, los sociólogos Jean Duvignaud y Richard Sennett, el director Peter Brook y el crítico teatral Denis Bablet que discuten el fuerte intercambio entre la sociedad y el fenómeno teatral en las civilizaciones de la Antigüedad, de la Edad Media y en algunas sociedades modernas y la aparente desconexión progresiva entre el teatro y la sociedad en el contexto contemporáneo.

Palabras clave: recepción teatral, pedagogía teatral, sociedad.

**Abstract**

This article aims to recognise the theatrical event as an important assembly of human issues and discuss the theatrical phenomenon as the space where there is the possibility of being one vector shared experience, with exchange between the starting line and the finish line, namely, between actors and spectators. Thus, the method used in the production of this article is the theoretical dialogue with important thinkers of theater and society as the researcher of theater pedagogy Flávio Desgranges, the sociologists Jean Duvignaud and Richard Sennett, the theater director Peter Brook

---

<sup>1</sup> Atriz, doutora em Artes Cênicas pela UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), escritora e professora de prática, história e teoria do teatro. Atualmente trabalha como professora de teatro na Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro.

and the theater critic Denis Bablet that discuss the strong interchange between society and theatrical phenomenon in civilizations of antiquity, the Middle Ages and in certain modern societies and the apparent the seeming progressive disconnection between theater and society in the contemporary context.

Keywords: theater reception, theater pedagogy, society.

O teatro é uma arte milenar que emerge como fenômeno de expressão a partir de um ritual religioso. Isto na Grécia, por volta do século VII a.C. Naturalmente a Grécia clássica não foi o berço exclusivo do fenômeno teatral. Toda a civilização mediterrânea, o norte da África, o longínquo oriente, a desconhecida América pré colombiana praticavam a arte lúdica de representar, transfigurar-se, mascarar-se, cumprir na terra o papel dos deuses invisíveis. O teatro, em tempos idos, era expressão ritualística, elemento de comunicação entre este mundo e o desconhecido.

De qualquer modo, o período clássico das tragédias e comédias gregas se torna um exemplo eficaz para a compreensão de como se apresentavam as relações entre palco e plateia nas civilizações antigas.

Mesmo com a transposição das apresentações que antes seguiam das ruas para os templos – o cortejo ditirâmico - para os edifícios teatrais construídos nos declives das encostas, a noção de congregação entre palco e plateia se mantinha, sobretudo porque o teatro grego era uma representação da Pólis e a apresentação de suas tragédias e comédias intensificava a compreensão da própria dinâmica social.

Foi somente com Eurípidés, o terceiro dos grandes trágicos conhecidos pela civilização moderna, que se reconheceu uma transformação na relação da representação teatral com o público. Friedrich Nietzsche observa que as tragédias de Eurípidés passaram a se concentrar no indivíduo, o coro perdeu força, os elementos psicológicos de cada personagem foram valorizados, a ideia do livre arbítrio começou a brotar da superfície. Os deuses e seus mitos já não tinham mais razão de ser na civilização socrática que se anunciava. (NIETZSCHE, 2007)

Passados tantos séculos, o teatro se mantém presente nas sociedades humanas como fenômeno artístico. Entretanto, vivemos uma época nebulosa em que as artes de modo geral se encontram desconectadas das relações sociais, dos fenômenos culturais e políticos, das mitologias do homem contemporâneo. Há uma espécie de alienação das artes, que parecem se alimentar de si própria, de desejos subjetivos do artista, seus sonhos, suas fantasias, seus medos. O público, de modo intrigante, é frequentemente negligenciado pelos próprios artistas que por vezes deixam

entrevier em seu discurso que não há forçosamente a necessidade de comunicação de sua obra com o público.

Há que se observar as problemáticas já pertencentes à contemporaneidade como o sintoma da espetacularização que se instala sobre as associações humanas no cotidiano, o narcisismo dos artistas, o mercantilismo dos empreendimentos teatrais que fazem do espectador um elemento acessório já que a ênfase está colocada nos efeitos publicitários e comerciais, levando ao condicionamento da sensibilidade e da percepção dos indivíduos.

Diante deste cenário, se torna decisivo para a retomada da autonomia dos espectadores de um espetáculo a sua conscientização da realidade, livre das lentes embaçadas dos meios de comunicação de massa, no sentido de que este espectador não deva se contentar em ser só o recipiente de um discurso hegemônico que lhe sugere um silêncio passivo.

Mediar significa dividir ao meio ou estar no meio. Mas o que vive neste meio entre palco e plateia?

Peter Brook refere que a cumplicidade entre palco e plateia não se encontra - conforme as inquietas propostas teatrais das Neovanguardas das décadas de 1960 e 1970 - na missão de sacudir a plateia de seus lugares e incitá-la a cooperar na ação. Este estado de cumplicidade provém da possibilidade de um contrato secreto, onde os atores alcançam as condições para evocar o mundo invisível das ideias diante da plateia, sem artificialismos ou interferências extraordinárias. A imaginação de atores e plateia deve preencher o espaço vazio do palco.

Somente a consciência do presente é capaz de conduzir ao mundo invisível. Estudioso de diferentes tradições artísticas não ocidentais, Brook destaca um termo do vocabulário sagrado indiano: *sphota* que significa encarnação e que para os indianos representa uma centelha fugidia da vida que só é capaz de despontar ao som certo, ao gesto certo, com o olhar e a reação certos. Este estado alcança no espaço privilegiado do palco condições propícias ao seu surgimento furtivo, onde as questões da humanidade como a vida e a morte são sintetizadas em seu laboratório artesanal, elemento concreto de ligação com a plateia.

O encenador inglês conduz uma pedagogia onde exercícios diários de corpo e voz, leituras e vivências com outras línguas e outras culturas são métodos de trabalho para que o ator busque um estado amadurecido de compreensão da própria vida e mantenha uma relação profunda com suas fontes de significação que deverão ser compartilhadas com o público. Durante mais de quarenta

anos dedicados ao teatro, Brook reconhece o valor da comunhão entre atores e público fora dos edifícios teatrais e sem os limites da plateia, dos efeitos de iluminação, da produção cenográfica. Em espaços como ruas, cafés, hospitais, aldeias africanas, ruínas romanas, garagens norte americanas, barracões, entre os bancos de concreto dos parques municipais.

Desde fins do século XIX, pensadores e criadores de teatro investigam a relação da cena com a assistência e o advento do teatro moderno conduz consigo o pendor para produzir um teatro capaz de promover a elaboração e a discussão de questões essenciais para o espectador contemporâneo, empreitada cumprida pelo teatro no passado.

As discussões no âmbito do teatro podem envolver as ideologias, as relações políticas, éticas e sociais, os arquétipos, os mitos, bem como os meios físicos: a presença física do ator, os instrumentos do teatro, as relações do espaço com a cidade. Relações que ultrapassam o simples abrir e fechar de cortinas sob a luz entorpecente da ribalta.

O sociólogo Richard Sennett relata que há um desinteresse progressivo dos cidadãos da atualidade pela vida pública. Não apenas com relação às negociações com o Estado, mas ainda por meio do contato com estranhos e nas participações em atividades coletivas que presumem um encontro no espaço público, sobretudo porque o principal fórum destinado a esses encontros da vida pública – a cidade – se encontra em franca decadência. (SENNETT, 1988: 16-17)

A psicologização da vida social produziu uma confusão entre vida pública e vida íntima e assim, os assuntos públicos passaram a ser tratados em termos sentimentais: se verifica uma *“obsessão para com pessoas, em detrimento de relações sociais mais impessoais.”* (SENNETT, 1988: 17)

Este sintoma se reflete em várias instâncias da sociedade e Sennett destaca a nova visão diante da política, relatando que a crença num político está associada a saber que tipo de homem ele é, não mais às ações ou aos programas políticos que defende. Neste sentido, as relações impessoais suscitam interesse somente quando são abordadas como questões de personalidade.

A pertinência da problemática do declínio do homem público nas sociedades modernas pode ser comparada às relações atuais da sociedade com o evento teatral. Entende-se que há todo um pensamento socio-cultural pulsante levado pelos espectadores para as salas de espetáculo que tem sido negligenciado categoricamente pelos pensadores e criadores teatrais.

A identificação da recepção com a cena se estende muito além dos aspectos psicológicos e estéticos, demonstrando fortes traços ideológicos que se arredam do evento teatral, mesmo durante

o tempo de sua representação. O público está fundamentalmente mais empenhado em reconfirmar seus próprios valores ideológicos, os mitos orientadores de seu mundo do que em se deter no enredo da vida de um personagem, mesmo que se identifique com ele.

Denis Bablet lembra que é a representação que dá ao lugar o seu caráter teatral, mas é neste lugar teatral onde se cria uma nova comunidade, no intercâmbio entre a comunidade de atores e a de espectadores, sendo portanto, um espaço de reunião, do encontro da coletividade. Desta maneira, o teatro deve ser o local capaz de canalizar pontos de referência em comum entre os artistas e o público para uma construção dos sentidos. (BABLET, 1988:13)

Em seu vasto exame dos fenômenos de mediação entre palco e plateia, Flávio Desgranges destaca dos estudos de Bertolt Brecht a importância do espectador adquirir, desde a mais tenra idade, uma experiência apaixonada de iniciação e domínio dos códigos teatrais, como no futebol. (DESGRANGES: 2003: 35). Neste sentido, os espectadores de teatro deveriam ser especializados como a plateia de um evento esportivo, o que geraria uma qualidade de percepção.

Conquanto, Brecht considera o distanciamento épico como análise da situação, não como lição de moral. Suas pesquisas finalizavam descobrir meios que pudessem impedir a criação de situações intoleráveis no cotidiano das pessoas. Propunha que o teatro deveria se pronunciar em nome dos que sofrem danos, não em nome da moral. Logo, aqueles que sofrem danos deveriam recorrer ao teatro como instrumento para a sua transformação em agente ativo dentro da sociedade. Nas palavras do próprio Brecht: *“Diz-se com frequência aos que foram lesados, recorrendo justamente a alusões de ordem moral, que deveriam se conformar com a sua situação.”* (BRECHT, 2005: 73)

Desgranges aplica algumas ideias basilares do pensamento de Brecht em seu trabalho realizado no ano de 2004 na cidade de São Paulo como orientador do Projeto de Formação de Público da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

Propondo, como orientador do projeto, exercícios e jogos teatrais a serem realizados pela plateia antes e após as apresentações teatrais que, estivessem relacionados à estrutura da peça assistida, o pesquisador coloca em prática o conceito de *desmontagem* do espetáculo, buscando para o espectador - que adquire certa intimidade com o fazer teatral -, a possibilidade de formá-lo como um artista em processo, não como um espectador vazio que recebe da cena uma mensagem

moralizante que se sobrepõe à perspectiva poética, reduzindo o espetáculo à ferramenta. (DESGRANGES, 2008)

O processo de formação reflexiva do observador visa a sua aptidão para analisar a produção de sentidos dos espetáculos bem como a apreensão dos recursos espetaculares utilizados na cena.

Torna-se, pois, imprescindível, mediar este encontro entre palco e plateia, preparar o espectador para um enriquecido diálogo com a obra, alimentando em cada indivíduo-espectador o desejo de fruição da experiência artística, reconhecendo evidentemente a importância da manutenção dos fomentos governamentais e das ações concretas das produções teatrais, tais quais a promoção e o barateamento dos ingressos, a ampla circulação das produções pelos veículos de comunicação, a difusão das produções por regiões geográfica e socialmente afastadas, a construção de centros culturais nas periferias, a garantia da segurança pública dos espectadores no traslado de suas casas para os teatros.

A identificação passiva com a obra pelo espectador é absolutamente reconhecida no processo de fruição estética, porém Desgranges compreende que no sentido de fomentar a independência pensadora do espectador, o distanciamento épico se revela mais eficaz na conquista da prática desta autonomia, já que o épico trata todos os fatos como históricos e os desnaturaliza. Cada cena é construída de modo independente da outra e os seus componentes como cenário, figurino e iluminação se manifestam com voz própria em face dos acontecimentos, não somente para ilustrar a cena. (DESGRANGES, 2009: 89-90)

Ao observarem os elementos da encenação os espectadores percebem a existência, o funcionamento e a utilização de cada um destes componentes. O espectador pensa sobre a cena porque ela não é apresentada de modo natural como uma réplica da vida.

São muitas as formas de fomentar a educação do público para o evento teatral. Entre elas, o trabalho junto a escolas com um público infanto-juvenil. Todavia, Desgranges infere de suas pesquisas que os prolongamentos de alguns espetáculos nas escolas não têm sido visto com bons olhos por artistas e pensadores do teatro, já que estes se apercebem que nesta direção o teatro é utilizado como instrumento de aprendizagem de disciplinas da grade curricular, enquanto o diálogo do aluno-espectador e os desdobramentos deste diálogo com a peça são enfraquecidos.

É necessário que a cena leve em conta o conhecimento prévio do espectador, pois sua leitura do espetáculo será sempre medida por sua seleção do enquadramento do espetáculo, levando-o a interpretar os signos visuais e verbais e a tecer suas ilações ao unir a informação recebida pela cena e o seu conhecimento anterior.

Seguindo o caminho interpretativo do leitor, Hans-Robert Jauss ressalta que a memória do que já foi visto e vivenciado pelo leitor determina o seu estado emocional e se torna uma chave para entender o espaço da subjetividade na interpretação. Nesta sequência de pensamento, somente a quebra de expectativas do espectador deve indicar o valor estético do trabalho. Sua dimensão artística é diretamente proporcional à sua possibilidade de contradizer as expectativas de seus leitores-espectadores. Assim sendo, o caráter de experiência estética se mantém pela continuidade do caráter de prazer num trabalho de arte. (JAUSS, 1979)

O prazer, ao longo de uma experiência estética, está subjacente às condições que promovem deslumbramento e tiram o observador de sua percepção habitual ou automática, conduzindo-o à dimensão estética. (JAUSS, 1979: 103)

A estética da percepção desloca o eixo da discussão sobre a recepção quando deixa de privilegiar o autor e seu universo para destacar o processo interativo que se estabelece entre a obra, o leitor – neste caso o leitor-espectador de uma encenação - e o fundo social circundante.

Quando há a identificação ou catarse, os espectadores se deixam levar pelo artifício. Neste jogo há uma liberação da psique por meio de uma mediação de apreensão sobre o espetáculo que alivia o sujeito espectador. Esta apreensão se encontra acima dos interesses imediatos e são advindas do senso comum.

O pensamento moderno e o advento da psicanálise desdobram a categoria de catarse na categoria moderna de negação. Esta nova categoria, agora aplicada conjuntamente aos estudos psicanalíticos, teria o mesmo efeito que a catarse aristotélica, o de ser ao mesmo tempo vida psíquica e obra de arte. O mestre da psicanálise depreende deste feixe reflexivo que:

No domínio da ficção, encontramos a pluralidade de ponto de vista da qual necessitamos. Morremos como herói com o qual nos identificamos: entretanto, nós sobrevivemos a ele e estamos prontos a morrer de novo com um outro herói enquanto permanecemos os mesmos, são e salvos. (FREUD Apud.: PAVIS, 2003: 218)

Por outro lado, se percebe o modo de identificação irônica que tanto pode ser gerado pelo ator e seu papel quanto pelo espectador e o personagem. Entrementes, o efeito irônico deve ser relativo, pois há o risco do espectador perder todo o interesse no que descende da cena.

O distanciamento épico se enquadra no modo de identificação irônica já que o ator deve atuar na contracorrente das convenções naturalistas de expressão.

Desde o início do século passado, com as Vanguardas Históricas e as teorias desmistificadoras de Antonin Artaud para a criação de um teatro que buscasse nas tradições extra-européias o seu sentido primitivo de rito, integralmente liberto do texto escrito, as teorias da recepção tomam consciência de que há uma percepção sinestésica do espectador.

O pensamento de Artaud e as tradições orientais são matrizes de um teatro que não demonstra interesse na ficção, tampouco na fábula. Em seu lugar, se propõe uma correspondência direta com o corpo do ator. É o caso da Dança Butô, de alguns espetáculos de teatro-dança, de espetáculos que podem se enquadrar na categoria de teatro performativo ou pós-dramático, conceitos contemporâneos para uma categoria de teatro urdida a partir das construções corporais e vocais do ator, das revelações de sua fisicalidade e dos efeitos imagéticos revelados na cena, além de diversas outras criações para a cena que escapam à ideia de drama, da transcrição para o palco de um texto dialogado.

Patrice Pavis se expressa sobre a condição específica da Dança Butô: *“Sem identificação psicológica, sem possibilidade de imaginar um sentido escondido ou uma situação definida, o corpo se torna um objeto privado de alma e o medo se instala.”* Neste caso, a percepção é submetida a uma base mais física. Ela não é distanciada, mas estética, pois o real do corpo físico irrompe na obra de arte. (PAVIS, 2003: 221-222)

A encenação pode se estender além das artes da cena, abrangendo os rituais e as cerimônias que Jean Duvignaud denominava dramatizações: festas, seções de tribunal, pedidos de casamento, enterros, deliberações políticas. (DUVIGNAUD, 1980: 16)

Todas estas manifestações teatrais e parateatrais fazem parte do que Pavis denomina de campo magnético da atenção coletiva, sugerindo ainda que se tal campo for quebrado, acaba por tornar a ação derrisória para quem a recebe. (PAVIS, 2003: 244) Este efeito negativo de derrisão

coloca em cheque as produções teatrais intelectualizadas demais. O sociólogo Pierre Bourdieu confirma que o efeito de campo se dá:

Quando não podemos mais compreender uma obra (o valor, ou seja, a crença que lhe é atribuída) sem conhecer a história do campo de produção da obra – pelo qual os exegetas, comentadores, intérpretes, historiadores, semiólogos e filólogos, se encontram justificados de existir como únicos capazes de entender a obra e de reconhecer o valor do qual ela é objeto.” (BOURDIEU Apud.: PAVIS, 2003: 245)

Dos variados estudos sobre a recepção por ora apresentados, é possível concluir, partindo do conceito amplo de *Aisthesis* (fruição), que a função comunicativa da experiência como espectador não é mediada somente pela apreensão catártica. Observa-se um ato contemplativo restaurador onde o espectador compreende o percebido como informação acerca do mundo concreto e não mimetizado e que, a partir de seu juízo estético este espectador se torna condutor de uma norma de ação, convertendo assim a *Aisthesis* em *Poiesis* (ato de criação). (JAUSS, 1979: 82)

Os modelos amplos de criação na cena bem como as mais diversas formas de apropriação desses novos modelos e experimentos ampliam os métodos e teorias sobre as condições atuais de mediação teatral entre a cena e o público. Torna-se imprescindível, pois, para o pesquisador de teatro, conhecer estes novos métodos e teorias, mesmo contando com métodos clássicos como a semiologia. É o caso da interpretação hermenêutica que pretende superar o conceito de dado adquirido na recepção do espetáculo, instaurando uma reflexão sobre as condições do ato de apreender. O ato de apreensão de uma obra pode se manifestar de maneira desequilibrada, sendo admissível e salutar que o espectador vivencie uma fase de incompreensão da obra no seu processo de fruição.

O que se conclui com essas linhas? Primeiramente, há que se depreender que como pensadores e criadores de teatro temos a responsabilidade de estar atentos para o espaço de interação entre as nossas criações e a recepção da assistência. E que certamente se desviar da assistência ou simplesmente dela se alienar - mantendo o espaço de interação quase vazio - desvigorá categoricamente as produções teatrais e o seu processo de continuidade no futuro.

O interesse e o desejo das pessoas podem ser direcionados para diversos lugares como casas de espetáculo, jogos de futebol, cinema, praia, computador, televisão. Porém, definitivamente, também podem ser direcionados para o evento teatral.

Experimentar o teatro não é simplesmente se contentar com os limites de uma sala de espetáculo italiana numa noite de sábado. O teatro pode estar nas ruas, nas feiras, em quartos apertados dentro de apartamentos conforme apresentações conhecidas no Rio de Janeiro. Ainda em parques, museus, hospitais abandonados, necrotérios, no Rio Tietê, na Baía de Guanabara.

O evento teatral é a grande assembleia das questões humanas. É o espaço onde existe a possibilidade de ser compartilhada uma experiência vetorizada, com trocas entre a linha de partida e a linha de chegada, ou seja, entre atores e espectadores. Onde mais além do teatro esta experiência única pode ser vivenciada? Onde mais se vive, se discute a vida e se constrói ao mesmo tempo o jogo e a arte de brincar com a fantasia e o sonho?

As condições de apreciação do teatro passam pela necessidade do espectador de se jogar no mundo e reconhecê-lo. Conhecer a cidade, seus problemas, suas questões, as tradições fundamentais que necessitam ser mantidas, as hegemonias que devem ser enfrentadas.

Ocorre que quando as luzes brilhantes se acendem, o som se expande pelo espaço, a voz e o corpo do ator materializam uma ideia, todos devem estar presentes. Não somente uns poucos privilegiados.

Se o Rio Tietê ou a Baía de Guanabara, espaços geográficos de duas grandes cidades, marcados por beleza e horror, vida e morte, exalando o cheiro proveniente do descuido das autoridades com a cidade, abrigam em seus espaços o evento teatral, todos devem estar presentes para observar. Observar que o horror pode ser transformado, mesmo no tempo fugidio e lúdico do teatro.

O tempo do teatro é o tempo de gestação, de hibernação, de amadurecimento das questões cruciais da vida. E todos devem estar lá, neste privilegiado tempo presente que nunca volta, mas que é tempo empregue na reflexão e na possibilidade de mudança. Daí o seu poder, sua magia, sua razão de ser, que não pode jamais ser comparado com outras formas de elementar entretenimento. Este tempo essencial do teatro reclama ser de conhecimento e alcance de todos.

## Referências

BABLET, Denis & PACQUOT, Jacques. **Le lieu théâtral dans la société moderne**. Paris: Éditions du CNRS, 1988. (Collection Arts du Spetacle. Spectacles, histoire, société).

- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. Trad.: Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do Espectador**. São Paulo: HUCITEC, 2003.
- \_\_\_\_\_. **A Posição do Espectador: perspectivas pedagógicas**. In: TELLES, Narciso; FLORENTINO, Adilson (org). Cartografias do Ensino do Teatro. Uberlândia: EDUFU, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Mediação Teatral: anotações sobre o projeto Formação de Público**. **Revista Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas** (Vol 1, nº 10) Florianópolis: UDESC/CEART, 2008.
- DUVIGNAUD, Jean. **Sociologia del Teatro: ensayo sobre las sombras coletivas**. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- JAUSS, Hans-Robert. **O Prazer Estético e as Explicações Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis**. In: LIMA, Luiz Costa (org). **A Literatura e o Leitor – textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia**. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PAVIS, Patrice. **Análise dos Espetáculos**. Trad.: Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ROUBINE, Jean- Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Trad.: Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à Análise do Teatro: cultura e crítica**. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SENNETT, Richard. **O declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- UBERSFELD, Anne. **Para Ler o Teatro**. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Recebido em 19/09/2014  
Aprovado em 16/11/2014  
Publicado em 13/01/2015