



## ALGUNS INSTRUMENTOS PARA ANÁLISES RECEPTIVAS

*Raimundo Kleberson de Oliveira Benicio<sup>1</sup>*  
*Deolinda Catarina França de Vilhena<sup>2</sup>*

**RESUMO**

O recorte compartilhado busca abranger um arsenal para análises da recepção, sem uma pretensão de esgotamento enquanto forma, mas direcionamentos que permitem uma cartografia flexível, na tentativa de proporcionar e de revelar algumas abordagens sobre as condições de análise sobre o campo da hibridez tanto espetacular como da teatralidade de modo geral, tais escritos parcialmente da pesquisa de Mestrado em andamento, permitem um ampliar ao campo da noção de recepção como frente possível para análise da experiência estética levando em consideração a fruição de Ausência - noção de Espectador Ausente e olhar que confere a teatralidade independentemente da forma a partir do objeto fílmico *Bandersnatch* (2018).

**PALAVRAS-CHAVE:** Recepção Virtual, Recepção Teatral, Teatralidade

## ALGUNOS INSTRUMENTOS PARA EL ANÁLISIS RECEPTIVO

**RESUMEN**

El corte compartido busca cubrir un arsenal para el análisis de la recepción, sin una pretensión de agotamiento como forma, sino instrucciones que permitan una cartografía flexible, en un intento de proporcionar y revelar algunos enfoques sobre las condiciones de análisis en el campo de la hibridación espectacular. Además de la teatralidad en general, tales escritos, en parte de la investigación del Maestro en curso, permiten una extensión al campo de la noción de recepción como un posible frente para el análisis de la experiencia estética teniendo en cuenta el disfrute de Ausencia, la noción de espectador ausente y la apariencia que da teatralidad. independientemente de la forma a partir del película *Bandersnatch* (2018).

**PALABRAS CLAVE:** Recepción virtual, Recepción teatral, Teatralidad

---

<sup>1</sup> Artista Múltiplo. Universidade Federal da Bahia – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas: PPGAC/UFBA. Mestrado. Este recorte é fruto da pesquisa em andamento “A materialização do Olhar: da Espectadora Ausente ao Presente (2019) como parte da linha: Teatro, Performance e Novas Mídias”; E-mail: kleberbeniciop@gmail.com. Orientação: Deolinda Catarina França de Vilhena. FAPESB.

<sup>2</sup> Jornalista, produtora e administradora teatral. Professora do Departamento de Técnicas de Espetáculo da Escola de Teatro da UFBA. Professora do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA - PPGAC-UFBA. Membro do Conselho Acadêmico de Pesquisa e Extensão CAPEX da Universidade Federal da Bahia (2017-2019). Coordenadora do PPGAC - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Contato: deolindavilhenaufba@gmail.com

## SOME INSTRUMENTS FOR RECEPTIVE ANALYSIS

### ABSTRACT

The shared cut seeks to cover an arsenal for analysis of the reception, without a claim of exhaustion as a form, but directions that allow a flexible cartography, in an attempt to provide and reveal some approaches on the conditions of analysis on the field of both spectacular hybridity as well as theatricality in general, such writings partly of the Master's research in progress, allow an extension to the field of the notion of reception as a possible front for the analysis of the aesthetic experience taking into account the enjoyment of *Ausencia* - notion of Absent Spectator and the look that gives theatricality regardless of form from the movie *Bandersnatch* (2018).

**KEYWORDS:** Virtual Reception, Theatrical Reception, Theatricality

\* \* \*

## UMA PESQUISA QUE ESCORREGA PELAS DIMENSÕES MÚLTIPLAS

O recorte em andamento deste texto se adequa à linha de estudos sobre recepção em diversas perspectivas diretamente relacionadas aos aspectos de interatividade com a virtualidade, a partir de propostas espetaculares, performativas e fílmicas, tendo como premissa a investigação das relações entre espectadora<sup>3</sup> presente e espectadora ausente no campo de tensionamento ao que se percebe com a expectativa que se instaura com a recepção virtual durante a fruição ao objeto.

Como metodologia nos aproximamos dos termos, análise-reconstituição e análise-reportagem, entrevistas semiestruturadas como coleta de experiências com demais receptoras e revisão bibliográfica de algumas literaturas, dentre outras. Indaga-se as relações de receptividade presente e ausente ao ato sobre a possível conferição da teatralidade em diversas perspectivas para além do teatral, cuja possibilidade descortina reflexões em torno de sua presença em dimensões desterritorializadas.

---

<sup>3</sup> A menção da palavra no feminino é uma tentativa de subverter o vício linguístico e escrito ao longo dos textos, facilmente sempre encontramos a palavra no masculino, não se trata, portanto, sobre uma discussão de pesquisa sobre gênero, mas de questionar o lugar das palavras masculinas na escrita, em que nós estamos sempre mencionando às vezes, inconscientemente. Deste modo, o próprio estranhamento porfia a proposta.

Esse artigo que resulta de uma pesquisa de mestrado é, sobretudo, relacionada ao território de materialidade da experiência estética desenvolvida em diferentes percursos de escrita ao campo da recepção e da teatralidade, não exclusivamente em torno do teatral, mas das relações híbridas em que o público se encontra imerso tanto online como off-line. Tais indagações apontadas nesse texto, nasceram de minhas experiências como espectador tanto virtual como presencial e vem me inquietando desde outras pesquisas que realizei na própria graduação em Teatro. Desta forma, não pretendo chegar a um esgotamento de reflexões, mas, sim, apresentar um convite para desvelar e imergir em campos deslizantes enquanto compartilhamento de experiência empírica, proporcionando diversas tensões.

A noção de recepção nessa pesquisa está fundamentada pelos estudos do pesquisador Patrice Pavis (2015), principalmente, sua investigação sobre a análise da experiência empírica, seja na perspectiva de quem faz ou assiste a cena. O autor considera de imediato que, esse processo de pesquisa adentra em pistas subjetivas, em que a materialidade da experiência é confrontada com os materiais do espetáculo quando a espectadora percebe sua relação concreta com o objeto sem resistir a uma tradução imediata, pois em um primeiro momento, se há uma relação de participação estética com o acontecimento material (PAVIS, 2015).

Ainda segundo o referido, não há como encontrar um método único ou uma fórmula para analisar a experiência de um espetáculo, mas, acredita que, partindo de alguns princípios, é possível descobrir estratégias que permitam o estudo da recepção em diversos vetores, já que as próprias percepções e identificações das áreas do espetáculo e de sua possível organização podem se recompor misteriosamente no imaginário do público e da própria pesquisadora. A essa implicância, se faz necessário recorrer a aspectos flexíveis que possam fornecer e contribuir para a materialização enquanto registro da experiência, a exemplo de depoimentos, descrições detalhadas, questionamentos, imagens, vídeos, dentre outros materiais.

Para o ensaísta, “todo espectador comentando um espetáculo faz disso *ipso facto* uma análise, a partir do momento em que localiza, nomeia, privilegia e utiliza este ou aquele elemento, estabelece ligações entre eles” (PAVIS, 2015, p. 3). Diante do exposto, o autor distingue dois tipos de análises sobre a recepção, quais sejam: Reconstituição e Reportagem. Com isso, iremos nos aproximar dos dois conceitos expostos e configurá-los de forma flexível de acordo com as necessidades em que essa pesquisa se estrutura.

Análise Reconstituição: é realizada após o contato da espectadora com o evento cênico e se concentra no estudo da recepção e das interseções estabelecidas com o sujeito e objeto (PAVIS, 2015). Nesse tipo, há uma possibilidade de aprofundamento da análise por meio de outros vetores como as imagens, músicas, textos, dentre outros, que oferecem acessos aos materiais para além da vivência presencial.

Análise Reportagem: se estabelece no momento presente do acontecimento teatral, por meio de anotações que possam registrar a cena no calor da ação (PAVIS, 2015). Aproximo-me dos dois termos justamente pelo seu teor performativo e flutuante, porque através das percepções, a captura e o registro qual seja, presencial ou virtual, no e pós ato, possibilitam que as experiências sejam materializadas no calor do momento, tornando-se valiosas algumas sensações momentâneas, para em consequência ser tensionada.

Por recepção virtual entendo todo um contexto da ruptura à luz dos modelos dramáticos (no sentido textual), ela abrange a hibridização e cruzamento entre outras linguagens, tais como: pela presença de mídias na cena, pelas temporalidades *online* e *off-line* simultâneas, tanto do corpo de quem frui ou executa a ação cênica, dentre outros. Deste modo, as formas que se adequam a esse estilo de proposição cênica possibilitam e provocam uma recepção diferenciada com sua participação, tanto para quem faz como para quem frui a partir da identificação da teatralidade enquanto “operação cognitiva e até mesmo fantasmática. É um ato performativo daquele que olha ou daquele que faz” (FÉRAL, 2015, p. 87).

## ALGUNS INSTRUMENTOS DESLIZANTES

As nossas percepções/visões sobre a recepção invariavelmente, são efêmeras e impossíveis de serem transcritas originalmente, pois, o impacto da recepção pode ser revisitado no pós-evento cênico, mas nunca sentido como instante presente, nem tampouco escritos fielmente. Isso possibilita reconhecê-la como um labirinto de possibilidades e multiplicidades de associações, reconfigurações e significados. Nessa perspectiva, podemos questionar: qual seria a melhor maneira de analisar um objeto cênico? Em seu livro “A Análise dos Espetáculos: teatro mímica, dança, dança-teatro, cinema” (2015), o ensaísta Patrice Pavis contribuiu para apresentar a leitora um arsenal de vetores, ou seja, direcionamentos de diversos instrumentos, possibilitando vertentes não-hierárquicas.

Diante da multiplicidade de métodos propostos pelas correntes filosóficas, psicológicas, antropológicas, semiológicas, direcionaremos e reconfiguraremos nosso próprio percurso metodológico, levando em consideração a vivência e o material coletado. Pavis, considera que “só há análise, no sentido estrito, se o analista assistiu pessoalmente à representação, ‘ao-vivo’, em tempo e lugares reais, sem o filtro deformante de registros ou testemunhos” (PAVIS, 2015, p. XIX). Confrontando o pesquisador, a proposta do termo “Espectador Ausente”, da pesquisadora Verônica Veloso (2017), nos permite um acesso receptivo diferenciado e contraditório ao que o ensaísta pontua acerca da análise ao-vivo. Para ela, não há necessariamente uma obrigatoriedade enquanto uma presença imediata ao-vivo sobre a fruição, o acesso pode acontecer posterior ao acontecimento através de seus diversos materiais em que podemos ter um acesso virtualmente ausente, por exemplo.

Uma das questões levantadas pela pesquisadora Josette Féral é provocativa quando questiona se “a teatralidade é uma propriedade que pertence, em sentido próprio e único, ao teatro?” (2015, p. 82). Ao pensar a teatralidade para além da multiplicidade de práticas, teorias literárias, psicológicas, estéticas, dentre outras, podemos atribuí-la em outra perspectiva, ou seja, ao olhar da espectadora como instrumento da

teatralização (FÉRAL, 2015). Portanto, a necessidade de pensar em vetores (direções) principalmente a partir da recepção, possibilitará o compartilhamento de percepções para propor a materialização da experiência do olhar.

A complementação da noção de Espectador Ausente (VELOSO, 2017), se adequa precisamente ao caso dele ter o acesso ao acontecimento cênico por meio de imagens, fotografias, internet, vídeos mesmo sem ter presenciado o espetáculo ou performance ao-vivo, na qual é possível problematizar questões em torno da recepção virtual.

Segundo Pavis (2015), ao pensar na materialização da experiência como análise de um objeto cênico, a receptora não tem por obrigação adivinhar todas as intencionalidades e intenções da autora da obra, mas se concentra na materialização final da cena a partir de suas próprias percepções e seleções. Um arsenal de instrumentos pode ser adaptado para cada direcionamento em que se tenha finalidade de examinar, como:

Uma **descrição verbal**: toda espectadora comentando um espetáculo atribui significado, desde sua localização, associação, significância, é um vetor que sugere uma reorganização não temporal a partir de um referente espacial (PAVIS, 2015). “(...) Podemos conceber a análise de um espetáculo como um relato, uma maneira de falar de um acontecimento passado que não tem mais a autoridade de um texto escrito, mas constitui uma documentação mais geral sobre o que se passou.” (PAVIS, 2015, p. 29).

**A tomada de notas**: as anotações no calor em uma perspectiva que se materializa em texto após a reorganização, dão a espectadora uma possibilidade de registro valioso, de captura momentânea de seus sentidos e percepções, esse instrumento pode ser acessado futuramente, quando suas lembranças tiverem sido esmaecidas (PAVIS, 2015).

**Os questionários**: são perguntas elaboradas e direcionadas para os aspectos da encenação como: características gerais, cenografia, sistema de iluminação, objetivos, figurinos, maquiagens, máscaras, performance das

atrizes, função da música, do barulho, do silêncio, ritmo do espetáculo, dentre outras.

**Os documentos anexos:** nesse tipo de instrumento é possível recolher outras informações da encenação através dos panfletos, material publicitário, programas, vídeos, fotografias, etc. todos esses materiais irão fornecer aspectos valiosos e não identificados no ato da apreciação.

**Os cadernos de encenações:** material raro devido à falta de acesso e que fornece anotações precisas da obra artística, tal acesso possibilita uma imersão intensificada com a obra e serve como potência para ser agregado na pesquisa.

**O material de divulgação:** fornece um acesso a ficha técnica ou comentários, resumos e natureza da montagem, é um instrumento de coleta de informações, não necessariamente pode intensificar e interferir na recepção.

**As fotografias:** instrumento importante de complementação a pesquisadora, porque intensifica suas argumentações descritivas, devido aos vestígios de captura espacial, ação, precisão dos detalhes, que muitas das vezes, escapam ao olho nu, dentre outras.

**Os vídeos:** instrumento que serve como testemunho ao registro em tempo real do acontecimento, e que muitas vezes, reúne detalhes preciosos que também escaparam a olho nu no contato presencial do público.

Para Patrice Pavis (2015), por meio da primeira apreciação já é possível a realização da análise, e sua primeira recepção é um elemento raro para apresentar e evocar percepções sobre a obra, visto que não há, um momento certo para iniciar uma análise, ela pode ser feita no momento presente do ato ou após a recepção. Para isso, há dois tipos reconfigurados por ele – Reconstituição e Reportagem.

- **Análise Reconstituição:** se caracteriza pela análise sempre realizada após o evento cênico, ela se configura, ao estudo do contexto da representação, bem como da recepção e suas interseções em diferentes perspectivas: atuação, público, música, gesto, recepção, dentre outros. (PAVIS, 2015). Nesse tipo de análise, há

uma possibilidade de captura e revisitação de outras premissas do espetáculo como as imagens, músicas, textos, dentre muitos outros, que dão a pesquisadora materiais para além da vivência presencial. Reconstituir associa-se com relatar, escrever e explorar o estudo de todos os documentos possíveis (PAVIS, 2015).

- **Análise Reportagem:** busca-se nesse tipo de análise, fazer anotações ao-vivo, sempre realizada no momento presente do acontecimento teatral, onde a intenção é captar e restituir o espetáculo no calor do próprio acontecimento (PAVIS, 2015). Tal termo nos permite configurá-lo como metodologia para capturar algumas sensações momentâneas de alguma forma, para registrar e materializar a experiência, essa que muitas vezes, se dissipa com outras vivências.

Imagina-se dessa forma, uma espectadora dotada de uma tripla visão: psicológica, sociológica e antropológica no epicentro de um tremor da cena. Esses três olhares distintos e complementares formam círculos concêntricos que vão ao encontro da realidade humana (PAVIS, 2015). Cada qual dessas três visões, irão nos dar acessos distintos sob várias perspectivas de análises, nos fornecendo detalhes e informações importantes sobre os impactos da recepção através de uma elaboração de sentido que pode estar associada com sua formação e lugar na sociedade.

Com isso, proponho pensar também em uma visão sobre a recepção ao objeto cênico, não apenas direcionada a um olhar psicológico, sociológico, antropológico, mas a um olhar que confere a teatralidade sejam em quais perspectivas forem, presencial ou virtual, ao-vivo ou ausente, cuja propriedade perceptividade é um campo expandido como um labirinto que permitem um arcabouço multiforme, múltiplo de interpretações inesgotáveis e complexas assimilações diferenciadas que revelam, inexoravelmente, sensações irreprísáveis que se [re]configuram deslizando para além de uma experiência estética devido às associações que são desveladas.

\*

## RECEPÇÃO DESTERRITORIALIZADA E VIRTUAL

A teoria da recepção evoluiu nestes últimos tempos, se antes no séc. XX ela elucidava investigar o aprofundamento de reflexões históricas e estéticas de obras literárias, a exemplo de pesquisadores como (JAUS, 1986) e (ISER, 1996), ou pesquisas que levaram em consideração os vários sentidos de efeitos que os textos conduziam relações entre um diálogo pelo social, político cultural e ideológico. Contemporaneamente, os estudos se expandem para outras instâncias como a recepção que leva a uma suposta censura, experiências que escapam a estéticas agradáveis ou até a *espectatorialidade* que se refere ao estudo exclusivo acerca da interação das receptoras com os filmes em seus diversos contextos (BAMBA, 2013). Patrice Pavis também tece sobre esses direcionamentos:

Infelizmente o estudo dos públicos foi muitas vezes confiado a uma sociologia empírica que acumula dados quantitativos sobre a origem socioprofissional do público, mas esquece de fazer a ligação com a análise estética do espetáculo em questão ou se contenta com aproximações teóricas sobre a recepção ao descrevê-la. (PAVIS, 2015, p. 245).

Se considerarmos a perspectiva histórica, sociológica e a disseminação dos avanços tecnológicos com a globalização, a recepção apreendida de quem frui, descortina um leque de comportamentos que incluem tanto o consumo como os modos de apropriação das obras. Se antes “O espectador de teatro foi durante muito tempo definido por sua posição no espaço: em face da cena, preso numa relação teatral baseada na copresença no espaço e no tempo de espectadores e de atores.” (PAVIS, 2017, p.108). Na teatralidade contemporânea enquanto operação cognitiva (FÉRAL, 2015), a espectadora pode ser afetada pelos diferentes fenômenos e formas híbridas que se entrecruzam com outras linguagens e acontecimentos do seu contexto social, através das articulações tanto em torno dos tensionamentos sobre a sociedade, como seu lugar em contato com a virtualidade e os diversos instrumentos em que podem ser acessados no pós-acontecimento. Deste modo, o público contemporâneo pode ser considerado uma figura polimorfa em razão de seus múltiplos olhares e percepções, principalmente, devido ao

contexto e território em que ele está imerso em experiências movediças desterritorializadas.

A teatralidade não se dar exclusivamente da relação espacial, do olhar do público, do corpo da atriz, da performer, da produção relacionada ao olhar que identifica outro espaço, mas das **suas condições** em que a identificação produzida é **conferida** ou **criada** pelo e por meio do outro, dando lugar a um espaço que difere do cotidiano e dar espaço a alteridade da teatralidade.

A teatralidade não aparece como uma propriedade, mas como um processo que indica ‘sujeitos em processo’: aquele que é olhado - aquele que olha. É um fazer, um vir a ser que constrói um objeto antes de investi-lo. Essa construção é resultado de uma dupla polaridade, que pode partir tanto da cena e do ator quanto do espectador. (FÉRAL, 2015, p. 87).

A identificação por uma semiose do público que reconfigura o que vê e transforma as ações que enxergam em ficção, é o que a pesquisadora Josette Féral (2015), identifica como *espaço de clivagem*, este sendo um espaço do outro no lugar de seu próprio. Se a própria clivagem não existisse não haveria a possibilidade de haver teatro muito menos teatralidade, isso equivale considerá-la também, como uma operação cognitiva de quem faz ou frui o ato. Portanto, não há manifestações que sugerem um reconhecimento exato, a teatralidade se aproxima de uma relação interpessoal do imaginário por meio da presença do espaço com outro e do outro.

A seguir, apresento um exemplo de recepção desterritorializada virtualmente<sup>4</sup> a partir do objeto fílmico através da análise-reportagem, o intuito de apoiar-se no compartilhamento empírico, tem uma finalidade de expor um leque que evidencia um lugar perceptivo diferenciado. Convém ressaltar, que a recepção em sua gênese não procura retornar ao que pode engendrará-la, mas tornar-se, um instrumento reflexivo sobre as percepções

---

<sup>4</sup> Tal recepção e coleta de material foi realizado durante o processo de escrita do meu anteprojeto de mestrado antes de submetê-lo ao PPGAC da UFBA, realizado em 28 de dezembro de 2018, mesmo dia em que foi lançado o filme *Bandersnatch*. Considero o material valioso para as impressões descritivas e que complementa as discussões levantadas até aqui.





O diretor da trama coloca o público em um posicionamento de interação que sugere uma tomada de posição rápida, já que as opções de escolha são cronometradas por um intervalo de tempo curto, caso a decisão não seja tomada, a opção é escolhida automaticamente. Dentro desse contexto, no desenrolar do episódio, os personagens interagem com a medida em que sugerem através do diálogo com outras opções de escolhas, mas, em alguns momentos, a cena retrocede para a tela de opções, o que evidencia um certo limite na interação que obriga a espectadora a escolher a opção certa. Nesses momentos, ela pensa estar no controle do personagem, mas, na verdade, percebe que está sendo controlado pelo próprio personagem.

Em muitos momentos a espectadora se sente aflita pelas escolhas difíceis em que é sugerido as opções, como a de quebrar o computador, ou na cena em que escolhemos se o personagem principal deve morrer. Isso é atingido graças a temporalidade do cronograma curto impedindo a receptora, muitas vezes de raciocinar.

- 
- 
- 
- 
- 







Escolhas de interatividade pelo autor a partir de sua experiência.

- Café da manhã - Frosties
- Música no ônibus - Thompson Twins
- Aceitar o emprego
- Falar sobre a sua mãe na terapia: sim
- Gritar com o pai
- Consultar a dra. Haines
- Roer as unhas
- Jogar o remédio na privada
- Bater na mesa
- Pegar o livro
- Jdf- senha do cofre errada
- Jogar chá no computador
- Netflix
- Tentar explicar
- Parar a conversa
- Sim, cacete!
- Escolha da droga – sim
- Stephan – automático (perdi o tempo de escolha, fiquei aflito)
- Pegar o livro
- Senha PAX – senha do cofre errada
- 
- Matar o pai
- Cortar em pedaços
- Jogar chá no computador
- Enterrar o pai
- Sim – terminar o jogo
- Matá-lo
- Netflix
- Contar mais
- Contar mais
- Sim – pular pela janela
- Pac – senha errada
- P.A.G.S
- Pegar o coelho
- Toy- senha correta
- Sim – ir com a mãe

A tabela traz a possibilidade de ver os diversos caminhos traçados pelas escolhas de quem interage com o filme, esses territórios criam um labirinto para a espectadora, que se vê frequentemente no controle, mas também se dá conta da manipulação e engano. Muitas das cenas oferecem um posicionamento de tomada de decisões violentas. Há vários finais divergentes no episódio que direcionamos a partir das escolhas “supostamente” sugeridas. Apesar de ser virtualmente gravado, transparece e coloca o lugar de quem frui em um posicionamento ativo, na qual, através de sua imersão pode-se observar um convite a uma reflexão própria de seus

atos, solicitando o sujeito a uma recepção que o atinge em seu íntimo, desvelando afetos, percepções, dentre outras produções de efeitos.

Segundo o pesquisador Mohamed Bamba (2013, p. 34). “Os filmes criam uma abertura para o espaço da recepção que se torna também espaço de encontro e de interlocução com o ‘corpo virtual’ do espectador. Com isso, o filme constrói, e prevê, de certa maneira, seu espectador por uma série de estratégias narrativas e enunciativas”. Os modos de leituras distintas captadas durante a interatividade virtual colocam em discussão não apenas seu corpo, mas a teatralidade potencialmente reconstruída através da dinâmica de interesses próprios. Em que medida se efetiva a participação da espectadora uma atração afetiva no espaço virtual?

### **ALGUMAS CONSIDERAÇÕES PARCIALMENTE EM ANDAMENTO**

A partir do momento em que o público direciona o olhar reconfigurando o objeto a estética teatral, ela dá abertura para o reconhecimento da teatralidade através da sua própria interação. A dinâmica perceptiva em que o público se vê, deslocado da realidade com a apreciação simultânea de contato com a cena, sugere uma experimentação de imersão com a realidade virtual que induz a uma identificação através das mídias expostas no espaço, tanto pelas telas como pela presença dos corpos de quem representam, permitindo, dessa forma, uma conexão de troca com as informações que são estabelecidas no acontecimento da experiência estética.

O reconhecimento da teatralidade nesse sentido, passa a ser um jogo de troca dinâmica que se distingue de uma observação cotidiana para dar lugar a uma ruptura no tecido espacial diferenciado. Tal alteridade perceptiva, se fricciona partindo da elaboração imaginária interna na qual penetra no universo singular do outro. O que ponho em relevo é que, a experiência estética aparece fortemente interligada com e nas relações em/das redes sociais, devido a difusão expansiva de uma cultura de conexão ilimitada e o bombardeamento incessante em fluxo contínuo de imagens, cujo acesso tornou-se facilitado.

De tal modo, os instrumentos propostos nessa pesquisa em andamento, nos permitem uma expansão enquanto território poético ao campo de tensão com a recepção, mesmo sendo reconfigurado e reelaborado a cada análise específica, tornar o objeto empírico como fator de potencialização, isto é, amplia a noção de análise receptiva, atua-se desta maneira, como uma fluidez flexível para a pesquisadora e o pesquisador identifica a teatralidade na dimensão do virtual quando ele próprio reconfigura seu olhar para si mesmo.

Um estudo que descortina e busca refletir a identificação da teatralidade em situações de temporalidades desterritorializadas como a virtualidade, implica processos de elaborações de sentidos que se tornam tensionadas e friccionadas, revelando outras possibilidades de interatividade e leitura. Se para Josette Féral (2015), a teatralidade excede os limites do fenômeno teatral, pois suas características escapam a uma delimitação enquanto forma, cabe-nos uma possível ancoragem para propor identificar a teatralidade nas dimensões desterritorializadas em que o olhar de quem faz ou frui a expectativa confere-a.

\* \* \*

## REFERÊNCIAS

BAMBA, Mohamed. **A Recepção Cinematográfica**: teoria e estudos de casos. Salvador: EDUFBA, 2013.

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites**: teoria e prática do teatro. Trad. J. Guinsburg [et al.]. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. **Experiência Estética y Hermenêutica Literária**: ensayos em el campo de la experiência estética. Madrid:Taurus, 1986.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Trad. Sérgio Sálvia. São Paulo: Perspectiva, 2015.

\_\_\_\_\_. **Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo**. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VELOSO, Verônica. Quando o olhar é fazer: do espectador convidado ao espectador ausente. **Sala Preta**. v. 17, n. 1, p.103-122, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/9801/showToc>. Acesso em 04 jun. 2018.

Recebido em agosto de 2020.  
Aprovado em setembro de 2020.  
Publicado em outubro de 2020.