

UMA RECEPÇÃO TENSIVA:

IMPÉRIO VIRTUAL



Uma Recepção Tensiva: Império Virtual

A Tensive Reception: Império Virtual

Raimundo Kleber de Oliveira BENICIO¹
Thiago Silva GOMES²

RESUMO: O texto descortina algumas reflexões em torno da imersão à encenação performativa *Império Virtual* (2018), desvelando alguns efeitos detectados, por espectadoras – através de caderno de recepção, os escritos serviram-nos como suporte para refletir e perceber como se deu a experiência do público imerso. Não se objetiva um direcionamento a um estudo extenso, uma vez que os materiais da coleta não contemplam uma pesquisa com afinco sobre, nem tampouco proporemos uma visão genérica, mas sim apontaremos e compartilharemos como as múltiplas construções de sentidos da recepção e os efeitos foram acionados e percebidos em diferentes leituras.

Palavras-chave: Império Virtual. Teatro Performativo. Performatividade. Recepção.

ABSTRACT: The text reveals some reflections about the immersion to the *Império Virtual* (2018) performative performance, revealing some effects detected by spectators - through a reception book, the writings served as a support to reflect and understand how the immersed audience experience took place. It is not intended to be directed to an extensive study, since the collection materials do not contemplate a hard research on, nor will we propose a generic view, but we will point out and share how the multiple sense constructions of the reception and the effects were triggered and perceived in different readings.

Keywords: Império Virtual. Theater Performative. Performativity. Reception.

Introdução: Expandir Algumas Relações entre os Polos da Recepção Cênica

As criações cênicas na contemporaneidade vêm, progressivamente, redimensionando noções e implicações no que tange às relações entre emissoras e receptoras. Ao invés de traçar uma revisão bibliográfica com afinco sobre as correlações e redefinições entre os dois polos constituintes da recepção cênica, destacaremos duas vias, as quais o pesquisador Clóvis Massa em seu texto “Redefinições nos estudos de recepção/relação teatral” (2008) apresenta acerca das investigações em recepção teatral. Embora já avançadas as pesquisas que concernem a esse campo, ainda é comum perceber

¹ Licenciatura em Teatro pela Universidade Regional do Cariri - URCA, Crato/CE. Mestrando em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Brasil. E-mail: kleberbeniciop@gmail.com

² Licenciatura em Teatro pela Universidade Regional do Cariri - URCA, Crato/CE. Brasil. E-mail: gomesthiagos@outlook.com.

ancoragens que apontam para estudos voltados à informação (marketing, mercado, capitalismo...) ou efeitos estético-literários (efeitos da dramaturgia sobre a espectadora, dentre outras). Massa (2008) aponta duas perspectivas que podem ser distintas para reflexões da área citada:

(...) um diretamente vinculado à estética da recepção, com intenção de examinar a acolhida de certas obras por um grupo num determinado período; outro, mais desenvolvido pela semiótica teatral, destinado a investigar os processos mentais, intelectuais e emotivos do espectador. (MASSA, 2008, p.50).

Os modos de fruição de obras cênicas vêm passando por transformações a partir das distintas acepções e possibilidades de plasmação, avançando com estéticas que se relacionam diretamente com as noções de performatividade e que evidenciam participações emancipatórias e coprodutoras do acontecimento cênico. A relação com a espectadora é posta em evidência e a contribuição desta ganha novos contornos, na medida em que a cena contemporânea descortina e potencializa uma relação marcada por uma forte imersão à obra, tanto pelo viés imagético, de visualidades impactantes e múltiplas tensões, e/ou pela cocriação, interferência ou participação física na cena.

Assim como novos contornos se estendem como pesquisa na contemporaneidade sobre a recepção, a exemplo de relações com a censura e como algumas obras despertam efeitos que levam ao tumulto e desconforto com sua suposta moral, como foi o caso recente na cidade de Salvador/Bahia em que o espetáculo *Sob as Tetas da Loba*³ (2019), cuja temática envolveu a representatividade da aristocracia paulista de 1970, a partir de quatro textos (A Loba, Senhora na boca do lixo, A Zebra e Milagre na Cela) do dramaturgo Jorge Andrade, montagem sob direção de Paulo Cunha foi interrompida por uma parcela de espectadoras que considerou-a como uma apologia ao racismo e machismo, ocasionando em uma suspensão e continuidade dele.

Neste caso, é evidente que o público se sentiu convidado e, ao mesmo tempo, recuado com determinadas proposições ao ato teatral, e optou por transcorrer ou interromper sua participação no evento, o que indica uma forma narrativa de um eixo de leitura não-linear que escapa a um estabelecimento associativo do que se está sendo proposto como cena. Essa falta de eixo claro, pode estar associado a uma transformação de referência frente ao acontecimento, porque certamente os elemento de sua realidade

³ Disponível em: < <https://www.facebook.com/ricardo.barretobiriba/videos/2484482114896926/>> acesso em 03. Set. 19.

foram “retirados de sua subordinação costumeira e postos em jogo, um potencial de subversão, convidam o espectador a se recolocar em face do modo inesperado de articular os elementos daquela realidade.” (DESGRANGES, 2012, p. 28). Ou seja, uma possível ruptura com o tecido ficcional que atingiu questões pessoais de alguns.

Outro dado significativo às apreensões da recepção, diz respeito às propostas cênicas que se apropriam da potencialidade de espaços específicos como material de criação e estabelecem relações diretamente com a performatividade desses lugares e com o tempo-espaço do aqui e agora. A leitura da obra artística, desta forma, ganha outros contornos a partir de uma interação diferenciada em que o público pode detectar a teatralidade com sua fruição, projetando ficcionalidade, deste modo, a teatralidade surge e acontece graças ao corpo do ator-performer que se torna portador/gerador dela e da criação de um *outro espaço* (FÉRAL, 2015).

A condição da teatralidade seria, portanto, a identificação (quando é produzida pelo outro) ou a criação (quando o sujeito a projeta sobre as coisas) de um *outro espaço*, espaço diferente do cotidiano, criado pelo olhar do espectador que se mantém fora dele. Essa clivagem no espaço é o espaço do outro, que instaura um fora e um dentro da teatralidade. É um espaço fundador da alteridade da teatralidade. (FÉRAL, 2015, p.86).

E quando os parâmetros que convencionam a teatralidade são friccionados, irrompendo um acontecimento não identificado, fora dos domínios da apreensão massificada e tradicional? Quando a espectadora se depara com um acontecimento cênico que confronta as acepções de representação e apresentação, de ficcionalidade e realidade, quais são as implicações de sua recepção e sua posição mediante aquele fenômeno? A teórica alemã Erika Fischer-Lichte (2013) nos apresenta, como provocação, o termo *estado de liminaridade*, que consiste em uma experiência de crise através de uma *multiestabilidade perceptiva* em que a receptora transita constante entre os polos da representação e da realidade, de outro modo, também parece se aproximar com o espaço de clivagem da pesquisadora Josette Féral (2015).

Quando o efeito do real é acionado, a tessitura da ficcionalidade é rompida para dar lugar ao acontecimento real, mesmo que esse não seja percebido conscientemente via percepção do público. Pode-se pensar o efeito do real como uma fricção aos modelos e formas pré-estabelecidas dos postulados dramáticos, desvelando tensões e tremores às tradições teatrais de encontro com a própria realidade e que sugere uma outra forma cênica, como a Cena Expandida (SÁNCHEZ, 2008).

Neste sentido, é interessante pensar a proposta do pesquisador José Antônio Sánchez (2008) que denomina o caráter flexível da cena, reconhecendo-a em campo expandido justamente pela negação a um direcionamento enquanto temporalidade e controle do próprio acontecimento:

O teatro no campo expandido encontra seus modelos nas propostas desses artistas que se rebelaram contra a condição metafórica do médium, com essa dupla associação a falsidade ou poder, e tentaram resgatá-lo dos salões aristocráticos e burgueses e concebê-lo como um espaço concreto de ação, como um espaço de vida ou como um meio de geração de significado. Tal alegação levou a várias tentativas de quebrar a convenção teatral, isto é, cancelar os dois procedimentos que torna possível:

- Renunciar à representação, incluindo a representação de si mesmo.
- Desista do controle do tempo. (p. 8, tradução nossa).⁴

A cena em campo expandido desafia as formas teatrais pré-estabelecidas que se ancoram à representação e às estruturas signícas herméticas, ampliando as possibilidades e renunciando às convenções espaço-temporais. O teatro como um acontecimento no/aqui-agora e sua gama de imprevisibilidades e tensões, congregando as relações, desestabilidades, fricções e o pacto estabelecidos entre emissoras e receptoras, intensifica e permite uma transgressão aos modos de realização teatral, possibilitando seu redimensionamento sem, no entanto, desconsiderar suas definições e trajetória histórica.

Império Virtual: Uma Recepção Tensiva

Traçamos estas considerações iniciais apontando uma expansão dos vínculos e posições entre emissoras e receptoras no ato da recepção teatral, e sobre o alargamento das perspectivas cênicas na contemporaneidade, com o intuito de introduzir a leitora para possibilitar tencionar e perscrutar as relações estabelecidas e percebidas no acontecimento cênico da encenação performativa *Império Virtual*⁵ (2018), montagem resultante da

⁴ Texto original: El teatro en el campo expandido encuentra sus modelos en las propuestas de aquellos artistas que se han rebelado contra la condición metafórica del medio, con esa doble asociación a la falsedad o al poder, y han pretendido rescatarlo de los salones aristocráticos y burgueses y concebirlo como un espacio concreto de acción, como un espacio de vida o como un médium de generación de sentido. Tal pretensión ha dado lugar a diversas tentativas de romper la convención teatral, es decir, de cancelar los dos procedimientos que la hacen posible:

- renunciar a la representación, incluso a la representación de uno mismo.
- renunciar al control del tiempo.

⁵ De caráter performativo, a encenação híbrido-ritualística põe em cena o universo oculto da *Deep Web*, com licença poética, tendo o corpo como principal ferramenta disponível para o acontecimento e visualidade cênica. Foi orientada pelo Profº Dr. Luiz Renato Gomes Moura e composta pelos atores-performers Davi Brito Silvestre, Thiago S. Gomes, José Cardoso Bezerra de Oliveira Brito e Kleber Benicio. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/146307810@N08/albums/72157706446844151> acesso em: 03. Set. 19.

componente curricular *Processo de Encenação I*⁶, do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri – URCA.

Império Virtual, com licença poética, explora, como referência e propulsão à criação, o universo da *Deep Web*, um espaço virtual de difícil acesso, devido as criptografias contidas em seus *sites*, estes, disponibilizando acesso ilimitado a conteúdos ilegais e raros. Como recorte temático, explorou-se os mecanismos ilícitos da indústria pornográfica, quais sejam, sadomasoquismo, filias (zoofilia, necrofilia, pedofilia, dentre outros), canibalismo, rituais; possuindo, como suporte para o tensionamento de tais expoentes, a corporeidade dos atores-performers, a visualidade cênica, a criação a partir de um espaço específico e a relação com as mídias digitais.

Em *Império Virtual*, o público foi convidado a uma experiência de imersão desconfortável e ao mesmo tempo tensiva, tanto pelo tema trabalhado de forma poética como as interações de proximidade, quanto a suposta confusão do real e do ficcional detectada por algumas espectadoras. Visando compreender as implicações causadas à recepção, recolhemos – ao longo de duas apresentações cênicas realizadas –, escritos/depoimentos em um caderno nomeado como “diário de recepção”.

Tais escritos serviram-nos como suporte para refletir e perceber como se deu as experiências do público imerso. Sem focar em um estudo extenso, uma vez que os escritos não contemplam uma pesquisa com afinco sobre, evitaremos propor uma visão genérica, mas sim apontaremos e compartilharemos como as múltiplas construções de sentidos da recepção e os efeitos foram acionados e percebidos em diferentes leituras, para isso alguns dos trechos estarão em diálogo com a reflexão da seguinte maneira: Espectadora-Número.

A encenação convida o público a uma imersão em um espaço subterrâneo⁷, onde esse realiza um deslocamento entre espaços e atmosferas distintas. Pontuando tais espaços, inicialmente, o público é recepcionado em um corredor, onde um dos atores-performers está localizado assistindo vídeos pornográficos; em seguida, é conduzindo a descer o subsolo por meio de uma escada em espiral e iluminação em penumbra à luz de velas.

⁶ Componente curricular de cunho teórico-prático constituinte da matriz do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri - URCA, onde as alunas realizam um processo de montagem através de estudo em diálogo com a encenação dando ênfase em processos coletivos e colaborativos e compartilhamento em mostra didática como finalização.

⁷ A encenação teve sua estreia na sala de dança do Centro de Artes Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau, que se localiza no subsolo do auditório do Centro. O espaço é popularmente conhecido entre os constituintes da instituição como *porão*.

A provocação inicial consistiu em instaurar na espectadora uma desautomatização perceptiva, possibilitando um estado tensivo de alerta. Ao chegar ao subsolo, o público confronta-se com as opções de duas salas, onde aconteceram cenas simultâneas; em uma delas visualiza-se trechos audiovisuais de conteúdos da *Deep Web*; que para alguns causou espanto e para outras nem tanto.

Lembrei que evitei ver a cena da sala com o vídeo toda, quando se trata de vídeo me encorajo a fechar os olhos ou me ausentar. Nesse movimento perdi a cena da sala ao lado, quando vi Davi já estava todo molhado e o chão escorregava. VI EXPRESSÕES DE ESPANTO. Pensei: → será que eles transaram?. (Espectadora-1).

No outro espaço, um dos atores-performers presentifica um ritual, metamorfoseando-se, corporalmente, em um animal, qual seja, o porco; e que provocou medo para uma das receptoras: *“Aquela espécie de porco me assustou muito. Não me sentia bem em vários momentos da performance” (Espectadora-2).*

A plateia, dividida entre as duas salas, é convidada a adentrar à sala pouco iluminada central do subsolo com uma trilha sonora densa, um dos atores-performers acende velas de cor preta pelo espaço e que são distribuídas aos outros atores-performers. A cena, criando uma atmosfera ritualística, acentua a interação do público, ao propor que, este, manipule e interfira nos corpos dos atores-performers com o material cênico utilizado (velas).

As espectadoras penetram a encenação em um jogo sadomasoquista, manuseando as velas e direcionando os seus respingos aos corpos da cena. É interessante notar que, algumas delas, sentiram a necessidade de experimentar a sensação do respingar da vela, manuseando, essas, em seus próprios corpos e que em outras despertou um desejo erótico e sádico de algum modo: *“EU OLHEI BEM PARA O SEU CU.” (Espectador-3).* *“Vela no espectador! Me joga na massa... vela no cu do ESPECTADOR!” (Espectador-4).* Para outra um desejo de interrompimento: *“há momentos que dá vontade de impedir o performer com o seu masoquismo, mas o olhar de prazer e concentração faz entender que está tudo certo: ‘eu sei o que eu estou fazendo’” (Espectadora-5).* Já outra, o ato também despertou um desejo de admiração:

A cena seguinte tinha, não só pela presença das velas, um clima ritualístico. O espaço, a itinerância, os materiais, tudo isso gerava um sentimento de risco. Mas não tive medo. Fiquei ali admirando os corpos em resposta à luz

alaranjada. Tinha malícia, não tinha violência apesar das movimentações pretenderem o contrário. (Espectadora-1).

O desenvolvimento do ato cênico aconteceu a partir de um roteiro de ações performativas, considerando as interações com os corpos dos atores-performers e as relações estabelecidas com o espaço e com o público. Nesta obra, o roteiro de ações evidencia imagens corporais pré-concebidas e conscientes, porém não fixando marcações ou partituras cênicas, possibilitando uma maior porosidade e disponibilidade ao trabalho e aos acontecimentos do aqui-agora. Tal renúncia se aproxima ao que Sánchez (2018), reconhece como cena expandida na qual uma de suas colocações considerada o corpo como principal suporte ao ator:

O teatro no campo expandido é eminentemente corporal. [...] Mas, privado das proteções da instituição, o corpo do ator torna-se o único suporte material de representação. E isso é verdade para ambos que estabelecem objetivos puramente lúdicos, bem como para aqueles que se importam mais de uma dimensão religiosa ou que concebem seu desempenho como um exercício abertamente político (p. 29, tradução nossa)⁸.

Os corpos em *Império Virtual* – seja dos atores-performers, seja das espectadoras –, se dilatam no espaço e se tornam vulneráveis, pois suas proteções são renunciadas à medida que suas disponibilidades e imersão à obra, bem como a fricção entre realidade e ficção, potencializam o desenvolvimento e a execução da criação, convocando atos emancipatórios e interações imagéticas, onde todas as componentes tornam-se sujeitos ativos no processo, tanto pelas decisões livremente de suas posições corporais como interferência ao acontecimento cênico.

Após uma série de ações pontuais no espaço, como movimentações tensivas em barras de ferro, uso de líquidos viscosos que remetem a escatologias, violências físicas programadas, suspensões e contatos acrobáticos, interações pré-sexuais, a cena chega a seu ápice, quando, em uma dança em plano baixo – onde os corpos deslizam e se friccionam ao som de uma música sérvia eletrônica –, os atores-performers imobilizam outro e introduzem uma vela em seu ânus. Desestabilizando as percepções e provocando

⁸ El teatro en el campo expandido es eminentemente corporal. Esto no quiere decir que el cuerpo sea el principal vehículo de significación; incluso puede ocupar un lugar secundario en cuanto significativo. Pero, privado de las protecciones de la institución, el cuerpo del actor se convierte en único soporte material de la representación. Y esto es así tanto para quienes se plantean objetivos puramente lúdicos, tanto como para quienes se preocupan más de una dimensión religiosa o quienes conciben su actuación como un ejercicio abiertamente político.

uma possível experiência de choque para algumas. Após esta cena, os atores-performers se evadem do espaço e se trancam nas duas salas em que ocorreram outras duas cenas simultâneas anteriormente, não retornando para aplausos ou considerações finais.

Dialogando com o termo *estética do choque*, da pesquisadora e teórica Josette Féral (2012), compreendemos esta obra como uma insurreição da presença absoluta de corpos desviantes em detrimento à modelos representacionais e balizadores que regem as negociações entre emissoras e receptoras; abalando e abolindo, assim, as regras de conduta e censura, propondo tomadas de posição e ação efetivas por parte da espectadora, mesmo que essas sejam avessas à concepção cênica. Féral (2012) aponta que a estética do choque desvela uma cena que:

[...] Perde de súbito seu jogo de ilusão e o espectador se encontra face a face com o real, que surgiu num lugar onde ele não esperava. Um real que modifica o contrato implícito em relação à representação. É assim que a gente pode definir o evento cênico. É o real que aparece de toda representação, ilusão ou ficção cênica. (2012, p.81-82).

Nem sempre conferido pela percepção do público, o efeito do real adentra a encenação, possibilitando uma vivência compartilhada e de imersão, agindo na consciência de seus partícipes e provocando posicionamentos éticos e morais, isso ficou evidente para dois espectadores quando eles escreveram:

Você tem uma boa intenção em fazer esse espetáculo: exibir os perigos da internet. Porém, o grupo precisa estar consciente que a energia desse tema é forte; e durante a apresentação, tanto os atores quanto a plateia, vão receber inconscientemente todo tipo de energia, por isso, é necessário a plateia saber com antecedência a temática do teatro, para ela estar preparada. E, em minha opinião, o grupo, antes do espetáculo, deve invocar entidades do bem, espíritos de arcanjos, o poder do universo, colocar incenso, enfim, fazer preces. Todo cuidado é pouco, pois a mente humana nunca mais esquece o que vê. (espectador-6).

Sugiro que fiquem atentos com o tipo de energia que estão trabalhando; saibam entrar e sair do jogo, da atmosfera, do ambiente! Rito e teatro têm começo, meio e fim. Vi que sabem abrir e desenvolver, tomara que saibam fechar e não levar para vida a energia que expõe performaticamente ali. (Espectador-7).

A experiência da supracitada encenação pôde constatar que, o flerte com o real como procedimento estético na criação, ao romper com as camadas de ficcionalidade

projetadas, produziu, majoritariamente, uma relação, um pacto instável, mediado por uma experiência onde os receios, os medos e atenção foram redobrados. A espectadora é confrontada com as questões postas em cena e a representação, por sua vez, é posta de lado e surge a presença de sujeitos mesmos; os virtuais projetados são reatualizados a partir de outras óticas interferidas pelo acontecimento, convocando outras posturas em detrimento das experiências já balizadas e reconhecidas, pois:

É inevitável especular sobre a possível diluição do estatuto de representação nessas situações de turbulência expressiva. Pois parece claro que um teatro de vivências e situações públicas não pretende representar alguma coisa que não esteja ali. A impressão que se tem é de uma tentativa de escapar do território específico da reprodução da realidade para tentar sua anexação, ou melhor, ensaiar sua *presentação*, se possível sem mediações. (FERNANDES, 2009, p.42).

Os escritos/depoimentos colhidos revelaram diversas provocações e constituem uma gama perceptiva, em que é possível detectar distintas manifestações de construção de sentidos, onde a tessitura da cena foi suspensa para ser interpretada, vivenciada e assimilada por outras vias inteligíveis. que desvelaram uma ambiguidade desviante. Se considerarmos a potência dos escritos, relatos e das sensações transpostas, minimamente, em palavras, frases, grafias, é também, uma abertura do teatro à alteridade (FERNANDES, 2013).

A encenação provocou em algumas espectadoras um posicionamento concreto em relação ao seu estado de contemplação e questiona as sensações e princípios ético/morais de cada partícipe. As tensões implícitas e explícitas convocaram uma criticidade, confrontando as imagens recebidas e traçando um diálogo com suas experiências e modos de existir no mundo, isso ficou evidente nestes escritos:

Tendo acompanhado a apresentação do começo até o final, na minha visão gostei bastante, sendo que usei a importância de ter expressado a sexualidade. Principalmente para os preconceitos serem mais pensadas em relação a escolha sexual de cada ser; e também, a orientação às mulheres sobre o abuso. Esses foram alguns pontos que eu pude observar. (Espectadora-8).

Importante para quem vê relações sexuais de uma caixinha específica que é a heteronormatividade, bom conteúdo para se discutir tabus em relação à sexualidade. Senti um pouco de repulsa com as “gosminhas”. rrsrr. No geral, e pensando numa perspectiva mais ampla o espetáculo tem o potencial de deixar o público perplexo. O cidadão de bem ‘pira’. (Espectadora-9).

Fotografias:
Júlia Valério.
Acervos dos
autores.





Por mais divergente, distante, contrária que seja sua posição, esta é acolhida, num jogo de fuga às verdades absolutas e modelos herméticos com possibilidade à múltiplas percepções subjetivas, que despertam muitas vezes um direcionamento que reflete em suas experiências outras ou dá abertura para “ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho” (RANCIÈRE, 1996, p.42). Ao chocar o público com possíveis situações extremas, em que insurgem o acontecimento e as camadas do real adentram, é possível perceber uma desestabilização do corpo fruidor, evocando que este lance uma ação efetiva em devolução às provocações, ativando, assim, um diálogo que reflete a cena mutuamente na troca.

Considerações Finais

Aponta-se, portanto, a partir das reflexões levantadas, que a cena contemporânea, ao provocar possibilidades outras de recepção, estas, podendo não ir de encontro ao agrado e expectativas do público, convocam-no a um rompimento do silenciamento histórico em que os corpos são submetidos; um convite ao posicionamento, às falas dissidentes. Os corpos dos atores-performers, enquanto produtores de teatralidade, conduzem o olhar do público a acontecimentos em que podem romper com a tessitura da teatralidade para dar lugar a realidade, colocando as leituras perceptivas em um jogo de desestabilidade entre performatividade e teatralidade que muitas das vezes, se converte em campo movediço e inseguro.

Tais considerações, ainda que parciais – visto que tudo está em constante transformação –, foram possíveis, principalmente, através do contato com os escritos testemunhais da recepção de *Império Virtual*, pois através destes, passamos a estranhar o que nos era familiar, a problematizar nossa prática, a questionar e tensionar as certezas, a aprofundar as pesquisas e referências teóricas, artísticas, midiáticas, em um processo de reinvenção de nosso fazer-dizer-pensar artístico, aos atravessamentos que a outra pode nos causar e no trânsito de afetos mútuos que a arte pode possibilitar na experiência entre receptoras e emissoras, artistas e espectadoras, arte e vida.

Referências

DESGRANGES, Flávio. **A inversão da olhadela**: alterações no ato do espectador teatral. São Paulo: Hucitec, 2012.

FÉRAL, Josette. O Real na Arte: a estética do choque. IN: RAMOS, Luiz Fernando (org.). **Arte e Ciência**: abismo de rosas. São Paulo: ABRACE, 2012.

_____. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidades do real. **Revista Subtexto, Revista de Teatro do Galpão Cine Horto**, Belo Horizonte – MG, ano VII, n.6, p. 37-48, 2009. Disponível em: <<http://galpaocinehorto.com.br/wp-content/uploads/subtexto6.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2019.

_____. Experiências do real no teatro. **Sala Preta, Revista de Artes Cênicas**, USP, São Paulo, v.13, n.2, p. 3-13, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072>>. Acesso em: 20 jul. 2019.

FISCHER-LICHTE, Erika. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Sala Preta, Revista de Artes Cênicas**, USP, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 14-32, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>>. Acesso em: 17 jul. 2019.

MASSA, C. (2008). Redefinições nos estudos de Recepção/Relação Teatral. **Sala Preta**. São Paulo. n. 8, p. 49-59, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57350>> Acesso em: 01 jul 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. Política e Filosofia. São Paulo: Editora 34, 1996.

SÁNCHEZ, José. El Teatro en el Campo Expandido. IN: **Quaderns Portàtils**, 2008, p. 2-30. Disponível em: <<http://blog.uclm.es/joseasanchez/files/2018/01/2007.-El-teatro-en-el-campo-expandido.pdf>>. Acesso em: 21 abr. 2019.