

O LUGAR DO POLÍTICO NO TEATRO⁶³

Vinícius Armiliato⁶⁴

Sueli Cristina dos Santos Araujo⁶⁵

Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

A partir de uma especulação sobre as origens do teatro e sua posterior institucionalização, o artigo parte do texto *A Poética* de Aristóteles para analisar a função do teatro e seus desdobramentos políticos. Autores da última década afirmam que o teatro necessita gerar sempre novos encontros para que se possa dizer que é dotado de uma esfera política. A função do teatro seria a de possibilitar encontros capazes de gerar novas formas de pensar, sentir, agir. Conclui-se que ao ator de teatro cabe a responsabilidade de trocar com o espectador novas possibilidades de afetações, formas de dialogar com o mundo e de experimentá-lo.

Palavras-chave: Político; Encontro; Ator.

“[...] o teatro deve procurar, por todos os meios, repor em questão não apenas todos os aspectos do mundo objetivo e descritivo externo mas também do mundo interno, quer dizer, do homem, considerado metafisicamente” (A. ARTAUD).

134

O presente artigo objetiva discutir as possibilidades políticas do teatro, a partir do encontro gerado entre ator-espectador e espectador-espectador. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica que analisa os desdobramentos do texto de Aristóteles, na *Poética*, no que se refere à função do ator e à experiência do espectador, dialogando com autores da última década, que discorrem sobre os desdobramentos políticos e ideológicos da instituição teatro. O teatro, como a própria palavra já diz, significa “lugar de onde se vê”. O significado do nome prescinde a existência de alguém que vê, de um terceiro que entra em contato com a obra artística, que ocupa um lugar que não é o do artista e, no entanto, compõe a obra sem ser o artista, simplesmente por

⁶³ Artigo final resultante de pesquisa realizada através do Programa Institucional de Iniciação Científica.

⁶⁴ Acadêmico do curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Faculdade de Artes do Paraná, bolsista da Fundação Araucária, através do PIC-FAP, integrante do grupo de pesquisa Artes e Performance, da FAP. Graduado em Psicologia pela PUC-PR e cursando Especialização em Sociologia Política, na UFPR. E-mail: vinicius.arm@gmail.com

⁶⁵ Professora Titular da Faculdade de Artes do Paraná, graduada em Artes Cênicas Bacharelado (PUC-PR) e mestre em Artes Cênicas (UFBA), orientadora da Pesquisa de Iniciação Científica. da Faculdade de Artes do Paraná (PIC-FAP).

ser a condição sine qua non para o acontecimento teatral. Se retomarmos as origens do teatro, encontra-se um estado de quase indiferenciação entre aqueles que conduzem o acontecimento e aqueles que são levados por ele:

Concorda-se em colocar, na origem do teatro, uma cerimônia religiosa que reúne um grupo humano celebrando um rito agrário ou de fertilidade, inventado roteiros nos quais um deus morreria para melhor reviver, um prisioneiro é condenado à morte, uma procissão, uma orgia ou um carnaval eram organizados (PAVIS, 2008, p. 345).

No entanto o que temos hoje por teatro é uma forma institucionalizada de sua origem ritual:

A separação dos papéis entre atores e espectadores, o estabelecimento de um relato mítico, a escolha de um lugar específico para esses encontros, institucionalizaram pouco a pouco o rito em acontecimento teatral (PAVIS, 2008, p. 346).

Ressalta-se então que, antes de sua institucionalização, o teatro (ou o ritual que deu origem ao teatro) não apresentava uma separação onde ator e espectador seriam figuras distintas, mas sim fundidas em um mesmo grupo que aos poucos foi delegando um ator ou sacerdote para essa tarefa ritual e cerimoniosa, que hoje entendemos por teatro. No entanto os primeiros escritos sobre o teatro consideram uma separação entre aqueles que ocupam o espaço do palco e aqueles da platéia, apesar de ainda não haver uma separação institucionalizada nos termos ator e espectador. Em uma análise do conceito de mimesis nas obras *A Poética*, de Aristóteles e *República*, de Platão, Denis Guénoun (2003) observa que não há referência ao ofício do ator, à sua atividade específica na arte da representação. Pode-se pensar que por essa razão é que o participio do verbo agir era usado para designar o que os “atuantes” faziam no palco. A relação com aquilo que era exposto no palco pelo ator não priorizava somente o universo ficcional, (tendência muito comum no teatro contemporâneo) visto que não era somente este universo o que estaria em questão, em ação no palco, mas sim o pôr em cena. “A ação, tal como Aristóteles a estrutura, não é mais imitante do que imitada. Ela é operação de agir, ato que só responde a outros atos e não à partitura “mimética” no sentido platônico” (GUÉNOUN, 2004, p. 25).

Convém lembrar aqui o que Jean Duvignaud coloca sobre o trabalho do ator na *Sociologia do Comediante*, referenciando que ao ator deve-se cumprir a função de

levar ao palco novas formas de condutas, afetações, movimentos dos corpos e experiências, que são apagadas ou ofuscadas pelo cotidiano. A idéia é

[...] subtrair o corpo aos ritmos que correspondem aos hábitos da vida cotidiana, fazendo-lhe operar uma conversão. Essa técnica da conversão [...] refere-se a toda a experiência que desvia o homem de sua vida imediata para colocá-lo em relação mais ou menos direta com uma substância social mais forte (DUVIGNAUD, 1972, p. 247)

Isso se relaciona com o atuante, que oferece novas possibilidades à plateia utilizando seu corpo e sua criatividade. É nesse oferecimento à plateia que podem estar contidos muito mais do que um material para contemplação, no qual a platéia apenas observaria as possibilidades novas de existência sem aventurar-se nestas, sem misturar-se com estas. Ao invés de simplesmente ser delegado para fazer algo que a plateia se restrinja a contemplar⁶⁶, ao ator, caberia a responsabilidade de estabelecer um efetivo encontro com a plateia, para que nesses encontros entre os corpos ator-espectador e espectador-espectador, sempre surgirem novas experiências, possibilidades de pensamento, de ação, reflexão e existência. Para refletir sobre os encontros que o acontecimento teatral pode agenciar, é pertinente antes pensar sobre a experiência do espectador, entendendo de que forma este pode ser atravessado por aquilo que o ator leva até ele no encontro que se estabelece.

ESPECTADOR, IDENTIFICAÇÃO E THEORIA

Segundo o texto de Aristóteles na *Poética*, no espectador existe um prazer em ver. O prazer gerado no espectador que assiste o *pôr em cena* por parte dos atuentes garante a ele que conheça algo a respeito do que é olhado, que especule, intua, teorize (*theoria* é o termo usado para designar o olhar dos espectadores) e conseqüentemente aprenda. O prazer é gerado devido ao (re)conhecimento que a representação proporciona:

⁶⁶ Como acontece no final do século, segundo a análise de Sennett, quando a platéia ainda se restringe a olhar possibilidades nas quais não se aventuraria publicamente “[...] no final do século [XIX], as pessoas se voltaram para o teatro para encontrar imagens de espontaneidade, uma liberdade expressiva que não estivesse ligada à mera expressão nas ruas [...] A arte dramática formal realizava para a platéia aquilo que a platéia não podia realizar na teatralidade cotidiana (SENNETT, 1989, p. 239)”.

[...] nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância [...] Causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também igualmente, aos demais homens, se bem que menos participem dele. Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo, “esse é tal” (ARISTÓTELES, 1991, p. 203).

“Esse é tal” confere uma idéia de reconhecimento das coisas que são mostradas. Aquilo que é visto gera prazer quando ao espectador é dada a possibilidade de conhecer, se conhecer, reconhecer o que é posto em cena, enfim, teorizar. A representação então, garante um reconhecimento ao espectador:

Em matéria de representação, o conhecimento seria um reconhecimento. E este reconhecimento procederia por identificação: como diante de um cadáver ou de uma silhueta. A representação, assim compreendida, nos permitiria atribuir à coisa vista, ou melhor, re-atribuir-lhe por reconhecimento, o que nós conhecíamos (de um outro modo) como sendo sua identidade (GUÉNOUN, 2004, p. 28).

A identidade é atribuída a algo/alguém quando reconhecida ou obviamente *identificada* por outro alguém. Um espectador identifica-se ou identifica situações, seres, histórias extraídas de um lugar e re(a)presentadas a ele. Esse jogo de identificar o que é *atuado* que é a fonte do prazer citada por Aristóteles. “A representação mostra ao mesmo tempo este afastamento entre a coisa e a imagem (porque a imagem não é a coisa) e o preenchimento deste afastamento (“este aqui é ele”)” (GUÉNOUN, 2004, p. 29).

Dessa forma, o fenômeno da identificação gerado no espectador a partir do que está sendo representado, permite considerar o ator (aquele que representa) como alguém capaz de trazer ao espectador uma afetação com o que está à sua frente. Se o espectador se afeta é porque há algo em comum entre sua subjetividade e a subjetividade posta no palco. Como na catarse, conceito definido como “[...] a purgação das paixões [...] no próprio momento de sua produção no espectador que se identifica com o herói trágico” (PAVIS, 2008, p. 40). Há um outro (o ator) que permite que o espectador se identifique minimamente⁶⁷ e, é esse momento de identificação

⁶⁷ A identificação não precisa ser pensada apenas com relação às motivações psicológicas das personagens em cena. Pavis (2008, p. 201) lembra que “Certos críticos de inspiração marxista e brechtiana [...] propõe ultrapassar a concepção estritamente psicológica da identificação,

que permite que o espectador considere o ator/personagem enquanto outro, garantindo uma identificação “segura”:

A ilusão se apóia, portanto, sobre esta segurança: aquele que age e sofre – o herói – é um outro: portanto, ele não é eu. Se posso me identificar com o herói, é, portanto, paradoxalmente, na medida em que me garantem que ele não é eu (GUÉNOUN, 2004, p. 81).

O que favorece ao espectador uma identificação com aquilo que está sendo posto no palco é a presença de um outro humano ali (o ator/atuante), que constantemente o remete a situações extraídas de algum lugar (o remete a um referente). Para Nietzsche esta é a essência do fenômeno da identificação com a personagem: “[...] ver-se transformado diante de si mesmo, e então agir como se, de fato, tivesse penetrado em um outro corpo, em um outro caráter” (NIETZSCHE, 2007, p. 84).

Essa identificação sempre acontece por que, há um outro ali. Assim, pensar o ator como um outro a partir do espectador significa igualá-los enquanto sujeitos, que se reúnem em um mesmo evento e, apesar de papéis diferentes que assumem, juntos compõe o acontecimento teatral. Um atua e o outro teoriza a partir da identificação oriunda do encontro entre todos.

O ENCONTRO, O POLÍTICO

Diferentemente de apreciar uma obra por meios de comunicação como revistas, vídeos, internet ou programas de televisão, o teatro possibilita uma troca maior no contato com um outro igual, que está ao lado, enquanto espectador, ou a frente, enquanto artista. Assim, o ato de frequentar uma sala de teatro permite um encontro não só com a encenação, mas também um real encontro com outras pessoas.

Como se considera que uma das funções do teatro reside na sua potência política, seriam as circunstâncias políticas que marcam as diferentes características das relações oportunizadas pelo teatro. Um exemplo é a separação e demarcação dos lugares a serem ocupados na sala teatral, que parecem refletir o contexto político-

ampliando a consciência do espectador a uma instância que se reconhece também no conteúdo ideológico da peça ou da encenação”.

social do grupo que assiste e que faz a obra teatral. Nas atuais circunstâncias, a separação do trabalho do ator com as atribuições do espectador está marcada e definida. Dennis Guénoun no ensaio *A Exibição das Palavras*, analisa de que forma o lugar do palco e da platéia foram se alterando dentro do edifício teatral de acordo com as concepções políticas e/ou estéticas de cada período da história do teatro. Sua análise pontua que o lugar da platéia foi praticamente esquecido, delegado à penumbra em detrimento da iluminação posta no palco (GUÉNOUN, 2003, p. 16). O autor cita que a disposição circular da platéia possibilitava aos espectadores contemplar não só o que estava no palco como também a eles próprios. O encontro que o acontecimento teatral gerava não seria apenas dos espectadores com os atores ou com o conteúdo ali representado, mas também dos espectadores com os demais membros da comunidade presentes na platéia:

O teatro é, portanto, uma atividade intrinsecamente política. Não em razão do que aí é mostrado ou debatido – embora tudo esteja ligado – mas, de maneira mais originária, antes de qualquer conteúdo, pelo fato, pela natureza da reunião que se estabelece. (GUÉNOUN, 2003, p. 15).

Dessa forma, o político do teatro está nessa relação que se estabelece entre iguais e que possibilita potência para gerar idéias, reflexões, encontros tanto entre espectador e ator quanto entre espectadores.

Deve-se lembrar que há potência política não só no entre corpos, mas também naquilo que está no palco, que é viabilizado pela proposta cênica. A reunião que se estabelece entre os sujeitos durante o acontecimento teatral ocorre impreterivelmente a partir do momento em que há uma platéia para assistir determinado espetáculo. No entanto, essa reunião ganha potência política quando, junto com aquilo que é trazido pelos artistas na proposta cênica, é gerada uma constante reatualização dos espectadores. Reatualizar não necessariamente o intelecto ou algum saber formal sobre o homem, mas sim reatualizar as sensações, os estados corporais, as angústias humanas, diante daquilo que a linguagem cotidiana não acessa. O constante movimento de interação, troca e socialização propiciada através do encontro teatral, seria a sede do que é o político no teatro. Lehmann alerta que “tudo depende da capacidade de descobrir o que é político onde habitualmente

não se percebe nada” (LEHMANN, 2009, p. 3). O político seria a relação com tudo o que ainda não foi experimentado pela linguagem, é o espaço não codificado, é um espaço de criação, não do conteúdo criado pelos atores previamente e levado à platéia, mas criação pela platéia e atores daquilo que está entre eles, só possível nesse encontro.

Convém lembrar que o político não está no discurso sobre questões políticas levado à cena, visto que

[...] uma re-presentação teatral de problemas definidos na realidade como políticos corre, desde o início, o perigo de repetir demais, tal e qual, o que foi qualificado publicamente, na mídia e no discurso padrão, como “político” (LEHMANN, 2009, p. 3)

Onde há lacunas que a linguagem não acessa, conseqüentemente há espaços de experiência que não foram previamente formatados pelos discursos do cotidiano:

Trata-se do trabalho (político) não em uma estética teatral particular, e sim em uma estética do teatral, que traz à luz a implicação estrutural do espectador e sua corresponsabilidade, colocada de forma latente, com o momento teatral (LEHMANN, 2009, p. 11).

140

O teatro tem o momento como substância principal e, dessa forma, se algum tema político for levado à cena deixará de ser político na medida em que já é discurso formatado. No teatro que aparentemente é político, o trabalho, nesse lugar de encontro entre sujeitos, de gerar novas formas de significar, de criar novas perspectivas de existência, de propor afetações, seria posto de lado em detrimento das questões explicitamente políticas, por sua vez já claras, discursadas e bem entendidas pela linguagem:

[...] o que é político é expressivo no teatro se e apenas se ele não for de forma alguma traduzível ou retraduzível para a lógica, a sintaxe ou a conceitualização do discurso político na realidade social. De onde [...] chega-se à fórmula, apenas aparentemente, paradoxal segundo a qual o político no teatro deve ser pensado não como reprodução, mas como interrupção do que é político (LEHMANN, 2009, p. 8).

Em contrapartida, se aquilo que é posto em cena surpreender o espectador a tal ponto que quanto mais este esquecer que está em um teatro, mais próximo se chega ao conceito do que seria um bom teatro, também se escapa do político que tratamos aqui:

O teatro é acusado de fazer com que seus espectadores sejam passivos, contrariando sua própria essência, o que consiste, segundo se alega, na auto-atividade da comunidade. Como consequência, ele se propõe a tarefa de reverter seu próprio efeito e compensar sua própria culpa devolvendo aos espectadores sua autoconsciência e autoatividade (RANCIÈRE, 2008, p. 4).

Um exemplo dessa *compensação* que fala Rancière se encontra nas leituras

de Brecht, quando entendem que deve haver um lugar de contestação da relação passiva que o espectador estabelece com o teatro: é necessário que o espectador ganhe ciência do que está se passando no palco de forma a ser capaz de relacionar o conteúdo dramático com o seu cotidiano. No entanto é justamente o tom de alerta, de mensagem levada de um (ator) para o outro (espectador) que continua a não relacionar os espectadores com os outros espectadores, no sentido de um encontro, aqui e agora, em comunidade. A idéia de desalienar o espectador das formas de opressão existentes em sua sociedade, acaba por manter o espectador alienado do encontro político, este último caracterizado pelo momento em que o espectador está no teatro.

Segundo Rancière, mesmo os dramaturgos que estão mais cautelosos quanto a usar do palco como um meio para “ensinar” ou não “ensinar” nada, “[...] eles ainda supõem que aquilo que vai ser sentido ou entendido será o que eles colocaram no próprio roteiro ou performances” (RANCIÈRE, 2008, p. 7). A partir da concepção política de teatro, daquilo que entendemos aqui como a potência política do acontecimento teatral, cabe refletir brevemente sobre o ator.

O ATOR

Consideramos aqui que uma faceta política do teatro está na capacidade de gerar novas formas de significar (e não de repetir discursos que já tem significados fechados). Para tanto, é imprescindível que o ator seja um sujeito responsável por possibilitar ao espectador um encontro, uma vivência política, nos termos que descrevemos aqui. À pessoa do ator caberia um engajamento em propor ao espectador não só um encontro superficial com causas supostamente políticas (causas já formatadas pelos discursos), mas um encontro que tenha um caráter de vivência, de

troca, de sensações que afetem o espectador ao construir com ele uma nova percepção de sua existência.

Fayga Ostrower considera que no contexto da arte que “[...] ao indivíduo parece facultada uma liberdade de ação em amplitude emocional e intelectual inexistente nos outros campos da atividade humana” (OSTROWER, 1987, p. 5). Disto podemos entender que é necessário ao ator ser capaz de estabelecer ou elencar eventos ao seu redor a fim de considerá-los em seu ato criativo, relacionando-os e perguntando-se sobre eles: “[...] é nessa busca de ordenações e significados [que] reside a profunda motivação humana de criar” (OSTROWER, 1987, p. 9).

No entanto é preciso tomar cuidado, pois nessa busca por ordenações e significados pode-se chegar *efetivamente* às ordenações e significados, cristalizando-as e conseqüentemente, eliminando o caráter político do teatro. Caráter este que reside nessa busca constante pelo que ainda não foi, mais uma vez, ordenado e significado.

É preciso que o ator perceba então de que forma compreende o mundo à sua volta, as relações entre os sujeitos consigo mesmos, com os outros sujeitos e com as instituições, por exemplo. Ou ainda, ao ator, enquanto sujeito, é necessário que se observe de que forma é impelido pela cultura de seu tempo para orientar-se nela e dar sentido a ela. O ator/arte imitaria a vida ou proporia novas formas de concebê-la, vivê-la, experimentá-la? “A cultura serve de referência a tudo o que o indivíduo é, faz, comunica, à elaboração de novas atitudes e novos comportamentos e, naturalmente, a toda possível criação” (OSTROWER, 1987, p. 14).

Pode-se pensar que o indivíduo aliena-se à cultura para tornar-se um sujeito desta, ancorando-se nas relações sociais previamente estabelecidas, na sua linguagem, nos seus códigos, costumes, para depois poder fazer, enquanto artista, uma operação de desalienação dessa cultura, ao propor novos espaços de convivência, novas experiências, sensações, que não foram incorporadas pela cultura ou são omitidas por esta.

Nessas condições, o criar do ator (e de demais artista, obviamente)

[...] representa uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer e, em vez de substituir a realidade, é a realidade; é uma realidade nova

que adquire dimensões novas pelo fato de nos articularmos, em nós e perante nós mesmos” (OSTROWER, 1987, p. 28).

Na obra *Estética Relacional*, de Nicolas Bourriaud, o autor propõe pensar a arte contemporânea em um espaço relacional, cujo extrato da obra seria a intersubjetividade, o estar junto, o encontro entre os que compõe e os que apreciam a obra.

A essência da prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos; cada obra de arte particular seria a proposta de habitar um mundo comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo (BOURRIAUD, 2009, p. 37)

Como comenta Bourriaud (2009), a questão ao artista não é mais de perseguir “[...] a meta de formar realidades imaginadas ou utópicas, mas procurar construir modos de existência ou modos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escola escolhida pelo artista” (BOURRIAUD, 2009, p. 18).

Voltando a uma discussão mais específica quanto ao ator, Reinaldo Maia (2005) considera necessária uma vontade, uma ânsia individual na pessoa/sujeito/ ator para que esta possa, em seu fazer, não repetir o que é demandado pelos discursos vigentes que alienam o homem à sociedade: “O que lhe é exigido [ao ator] não passa de uma ‘representação’ estereotipada daquilo que se vê e se assiste no dia-a-dia nas ruas” (MAIA, 2005, p. 69).

É necessário um engajamento pessoal do ator, que extrapole até mesmo os discursos “políticos” pré-formatados que, como já consideramos aqui, não representam o que entendemos por político. No ato de criação, o ator deve estar em constante questionamento de suas verdades, visto que.

Verdade, para o processo de criação desse ator oficiante, é aquela que lhe possibilita saber até que ponto sua criação parte dos conhecimentos vivenciados por ele, ou é apenas a reprodução daquilo que viu e observou na realidade, sem disso ter absorvido algo para si próprio” (MAIA, 2005, p. 90).

Nota-se que há uma idéia comum entre os autores citados quanto ao artista/ ator: a necessidade criativa do ator deve estar em uma postura crítica com relação ao

seu tempo, às instituições de sua cultura, às formas de se relacionar e de significar o cotidiano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se dizer que sempre há no acontecimento teatral um encontro entre sujeitos, no entanto não um encontro necessariamente político. O fenômeno da identificação pode ser o mote para que se faça do teatro uma potência para gerar idéias, reflexões, novos estados psíquicos, a partir dos encontros entre as pessoas que presenciam o acontecimento.

É político, não só aquilo que é posto em cena, mas também a tomada da assembléia que está presente no edifício teatral como uma comunidade, a qual é oportunizado um encontro único *entre* o ator e o espectador e entre os próprios espectadores.

Ao ator durante seu processo de criação, deve estar presente a idéia de enxergar seu público como membro de uma sociedade, sendo que em sua leitura desta, é possível que a concepção do contexto social, que marca esse ator, gere neste uma forma diferente de pensar o teatro, na qual seja possível oportunizar na encenação, novas formas de entrar em contato com os sujeitos que vão assistir/compor/participar da obra teatral.

A experiência da intelecção garante ao espectador que conheça algo a respeito do que é olhado, que especule, intua, teorize. Deve-se lembrar que a palavra grega *theoria* designa o olhar do espectador lançado à cena. Podemos aqui estender o “ver” da *theoria* para outros planos além do olhar: podemos ver com o tato, com o cheiro, podemos ver com a experiência do medo (É comum no cotidiano usarmos o verbo ver como substitutivo de experiência, quando queremos nos referir a uma situação a ser conhecida, ou que se sabe como é. “Eu vi como é sofrer um assalto”, “Eu vou ver como está a comida”, “Ela viu o que é ter um filho”). Dessa forma a *theoria* pode ser considerada uma vivência, que vê além dos olhos. O que é visto como novo, como aquilo que a linguagem e os discursos correntes não conseguem alcançar é que o espectador pode fruir, ou seja, é aquilo que está no político do teatro. “É produzir uma

forma que é a única que detém o recurso cognitivo. Esta atividade é uma intelecção. O prazer que ela faz nascer é exatamente de natureza teórica” (GUÉNOUN, 2004, p. 33).

O teatro, para ser político, precisa de uma linguagem em constante movimento. Um teatro marcado pelo encontro que quer estabelecer com os sujeitos da platéia, carrega uma função política única. No entanto, cabe ao artista a responsabilidade de propor esses novos contatos ao seu público, cabe a ele se despir das formas de existência mais imediatas, das cristalizações discursivas da sociedade na qual vive, para assim propor novas possibilidades à platéia, estendendo sua interpretação da sociedade na relação com a platéia, e assim propor afetações, trocas de sensações, experiências sempre novas, que possibilitem aos espectadores lembrarem que sua humanidade está além da palavra subordinada aos discursos, que aprisionam manifestações de individualidades.

Aquilo que se passa no acontecimento teatral tem potência quando a *teoria* (aquilo que o espectador intui) sobre aquilo que se passa, é uma sensação de pertença a um mesmo mundo de dúvidas, angústias, medos, característicos de qualquer um que se faça sujeito. E é a partir dessa experiência de igualdade enquanto sujeitos que podemos falar de encontro. Encontro entre dois corpos diferentes, que experienciam algo em comum.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Tópicos; Dos argumentos sofísticos; Ética a Nicômaco; Poética. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Col. Os pensadores, vol. 11).

BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DUVIGNAUD, Jean. Sociologia do Comediante. Rio de Janeiro: Zahar, 1972

GUÉNOUN, Denis. A Exibição das Palavras: uma idéia (política) do teatro. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

_____. O Teatro É Necessário? São Paulo: Perspectiva, 2004

LEHMANN, Hans-Thies. Escritura Política no Texto Teatral. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MAIA, Reinaldo. O Ator Criador. 2. Ed. São Paulo: Folias, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. O Nascimento da Tragédia. São Paulo: Rideel, 2005.

OSTROWER, Fayga. Criatividade e Processos de Criação. 20. Ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RANCIERE, Jacques. A Partilha do Sensível: estética e política. 2. Ed. São Paulo: Ed.34.

_____. O Espectador Emancipado. Rev. Eletrônica Questão de Crítica, 2007. Disponível em <<http://www.questaodecritica.com.br/2008/05/oespectadoremancipado>> Acesso: 02/05/2011.

SENNETT, Richard. O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.