



# Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## Teorias sensíveis: notas sobre literacia afectiva

Ana Pais

Para citar este artigo:

PAIS, Ana. Teorias sensíveis: notas sobre literacia afectiva.  
**Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas,  
Florianópolis, v. 2, n. 51, jul. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573102512024e0109

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

## Teorias sensíveis: notas sobre literacia afectiva

Ana Pais<sup>1</sup>

### Resumo

Este artigo considera as artes cénicas, em particular o teatro, como práticas de sentir que não se limitam à experiência afectiva provocada pelos efeitos cénicos/teatrais, no tempo e no espaço da obra ao vivo, mas que têm uma função de potenciar a descoberta de como e porque se sente o que se sente. Abordando dois espectáculos recentes (“Quis saber quem sou”, do encenador português Pedro Penim e “Feijoada”, do coreógrafo brasileiro Calixto Neto), esboça-se o conceito de literacia afectiva como forma de reconhecer e entender que o que sentimos resulta de uma configuração social e cultural de afectos historicamente situada. A literacia afectiva visa o empoderamento ético das nossas escolhas e acções.

**Palavras-chave:** Afectos. Performance. Potência. Discernimento.

## Sensing theories: notes on affective literacy

### Abstract

This article considers the performing arts, particularly theatre, as practices of feeling that do not limit themselves to offering an affective experience produced by scenic/theatrical effects but instead have the function of potentiating the insight of how and why one feels what one feels. Approaching two recent productions (“Quis saber quem sou”, by Portuguese director Pedro Penim and “Feijoada”, by Brazilian choreographer Calixto Neto), the text sketches out the concept of affective literacy as a way of recognizing and understanding that what one feels results from a social and cultural configuration of affects, which is historically situated. Affective literacy aims at an ethical empowerment of our choices and actions.

**Keywords:** Affect. Performance. Potency. Discernment.

## Teorías sensibles: notas sobre el alfabetismo afectivo

### Resumen

Este artículo considera las artes escénicas, en particular el teatro, como prácticas de sentir que no se limitan a la experiencia afectiva provocada por efectos escénicos teatrales, en el tiempo y el espacio de la obra en vivo, sino que tienen la función de potenciar el descubrimiento de cómo y por qué se siente lo que se siente. Abordando dos espectáculos recientes (“Quería saber quién soy”), del director portugués Pedro Penim e “Feijoada”, del coreógrafa brasileiro Calixto Neto), esbozan el concepto de alfabetización afectiva como forma de reconocer y entender que lo que sentimos resulta de una configuración social y cultural de afectos históricamente situados. La alfabetización afectiva pretende el empoderamiento ético de nuestras opciones y acciones.

**Palabras clave:** Afectos. Performance. Potencial. Discernimiento.

---

<sup>1</sup> Investigadora Auxiliar CEEC no ICNOVA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa. Doutorada em Estudos Artísticos (de Teatro) na Universidade de Lisboa – Portugal. Mestrado em Estudos de Teatro – Universidade de Lisboa. Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas na Universidade de Lisboa.

 anapais@fcsH.unl.pt  <https://orcid.org/0000-0002-8093-3913>



## Decifrar códigos

Recordo-me do momento exacto em que comecei a ler, em que percebi o código de juntar umas letras às outras e formar palavras, as mesmas que já conhecia e dizia, mas às quais não reconhecia correspondência na escrita. Algo do foro teatral encena esse momento para mim, à distância. Na escola onde andava, seguia-se o método de João de Deus que se baseia na Cartilha Maternal. Recordo a sala de aula com pouco pormenor, mas o livro gigante (pelo menos assim me parecia), suportado por um cavalete de madeira, era uma presença imperiosa. A seu lado, a professora apontava com um ponteiro as sílabas que devíamos ler, uma a uma, completando palavras. Quando chegava a nossa vez, levantávamo-nos. Lembro-me de estar de pé, minúscula frente ao gigante quando, depois de enfatiadas repetições do exercício de leitura, percebi como juntar as sílabas resultava num significado imediato. Uma força cintilante integrava essa capacidade em mim, atravessando-me da cabeça aos pés. VE-LHO, foi a primeira palavra que li. A palavra estava no cimo da página e, num ápice, li-a toda de seguida, numa corrida desenfreada como se quisesse ler naquele instante todos os livros do mundo. Também me recordo do momento exacto em que aprendi a andar de bicicleta ou a andar de baloiço (balanço) sozinha (e da fila enorme de crianças que reclamavam que eu descesse, da minha mãe a chamar-me, e eu não saía não saía não saía porque tinha acabado de descobrir a minha autonomia!). Impactantes momentos da infância, palavra que etimologicamente remete para o período da vida em que a criança não fala. Porém, nenhuma descoberta foi tão potente quanto a descoberta da leitura. Atravessou-me como um raio, abrindo literalmente para uma nova compreensão do mundo, que nunca mais foi o mesmo.

Letramento ou literacia (em português de Portugal) é saber ler e escrever. Sensivelmente a partir da virada do século, fala-se cada vez mais em literacia enquanto capacidade de interpretar e compreender o que se lê, isto é, descodificar a escrita parece não ser suficiente e pode transformar-nos em analfabetos funcionais, quando vivemos num mundo mediado pela tecnologia, a uma



velocidade esmagadora. Por isso, tem-se vindo a falar também de literacia digital, literacia científica ou literacia visual para enfatizar a importância não só de aprender as ferramentas e os códigos dessas outras formas de saber e comunicar, mas também perceber o que está a ser “lido” numa tela, saber raciocinar sobre os factos e as imagens com que nos deparamos no nosso quotidiano. Já literacia emocional é um termo que surge no âmbito da psicologia, frequentemente associado a inteligência emocional, isto é, notando que compreender o que sentimos e como nos relacionamos com o outro é uma capacidade de interacção social que pode gerar uma maior empatia e tolerância, na vida pessoal e profissional.

Um aspecto fundamental para qualquer tipo de literacia é a atenção. Sem a capacidade de concentração e foco não será possível compreender e interpretar nenhum texto, aplicação de smartphone, facto científico ou imagem/vídeo promocional. Na sociedade contemporânea, que se caracteriza pela estimulação excessiva do indivíduo, dia e noite, presencial e digitalmente, as escolhas que fazemos a um ritmo acelerado nem sempre são inteiramente conscientes. Por isso, o conceito de “economia da atenção” propõe pensar a atenção enquanto recurso valioso da circulação de bens e serviços, tornando-a um bem comercializável e disputado, gerador de um outro bem neoliberal: a informação. Cunhado por G. Franck (1993), o conceito tem vindo a ser trabalhado em várias áreas das ciências sociais, economia e estética, como é o caso, por exemplo, das obras de Jonathan Crary (1992, 1999). Quanto dessa atenção é afectiva, isto é, quanto dessa economia resulta de um investimento afectivo na forma de chegar ao consumidor-alvo e de uma formatação cultural que modela a receptividade a esses afectos (objectos-afectos tornados seus como uma segunda natureza) e que, por conseguinte, de que modo os afectos em circulação influenciam as opções do consumidor, sem que ele seja normalmente consciente disso, é algo que continua à margem desta reflexão. A questão da atenção não se resume a uma capacidade, mas está profundamente enleada em vínculos afectivos, conscientes ou inconscientes, àquilo que me faz dar atenção a um objecto e não a outro, a confiar em informação de uma fonte e não de outra, em suma, a fazer escolhas por razões desconhecidas para a mente racional.



Por isso, instituições reguladoras e organismos internacionais, como a ONU (Organização das Nações Unidas), têm vindo a alertar para as implicações éticas da economia da atenção. Dentre um conjunto de dez princípios da ONU para a sustentabilidade do desenvolvimento da economia da atenção, um deles identifica a literacia da atenção, reforçando a necessidade de estarmos cientes do impacto e dos propósitos das interações que vivenciamos para tomarmos decisões informadas e de forma empoderada<sup>2</sup>. É neste sentido que me parece essencial pensar também uma literacia afectiva, não do ponto de vista psicológico (da compreensão do que sentimos e de como podemos melhorar as interações com o outro), mas do ponto de vista cultural e social, isto é, perguntar-nos como podemos tornar-nos mais conscientes do que sentimos, mais capazes de interpretar e entender a influência de forças sociais e culturais activadas em discursos e práticas sobre as nossas opções, quer enquanto indivíduos quer enquanto cidadãos. A noção de literacia afectiva, que gostaria de aqui propor, passa por formas de identificar o que sentimos, mas sobretudo de entender que isso não é algo nosso, privado e interno, mas resulta de uma configuração social e cultural de afectos que, a cada situação e contexto específicos, exige um discernimento adequado. A literacia afectiva visa o empoderamento ético das nossas escolhas e acções.

### Práticas de sentir

Imagino que você que me está lendo, esteja a perguntar-se: mas que diabo tem isso a ver com teatro ou com teoria do teatro? Tudo. Em primeiro lugar, foram o teatro e a teoria que me conduziram a esta reflexão. Além disso, regimes de atenção e a experiência das emoções constituem dois pilares centrais do teatro ocidental, especificamente, do teatro Europeu erudito desenhado a partir do modelo do palco à italiana. Criar uma cena é, em alguma medida, construir um ambiente sensorial e afectivo em que se dão a ver determinadas personagens que desempenham acções dentro de um enredo narrativo. As escolhas dramáticas

---

<sup>2</sup> [https://www.un.org/sites/un2.un.org/files/attention\\_economy\\_feb.pdf](https://www.un.org/sites/un2.un.org/files/attention_economy_feb.pdf)

destes elementos e a sua composição estética na cena são feitas em função dos efeitos que podem provocar no espectador, num determinado tipo de experiência que se quer propor. Quanto mais e melhor a cena dirigir a atenção do espectador, maior e mais eficaz será o seu efeito, pelo menos na teoria. Para tal, o controlo da atenção do público durante a experiência estética (utilizando recursos tão diversos como a palavra, a luz, o som, etc.) é chave; ela também é um recurso precioso no teatro, muito embora os seus dividendos sejam, em princípio, em benefício do próprio, não de uma corporação. O sucesso do espectáculo depende dos efeitos teatrais, independentemente de se tratar de um teatro clássico (com drama e conflito e representações de emoções afins), de um teatro de intervenção brechtiano (o distanciamento crítico e a desidentificação emocional também são produção de efeitos) ou de um teatro performativo (que não representa, mas se apresenta num contexto delimitado com menor grau de ficção, mas não de atenção). Mas, e os afectos?

De certo modo, efeitos e afectos são dois lados da mesma moeda no teatro: o efeito afecta e o afecto tem efeitos. Por um lado, e dependendo do momento histórico e cultural a que nos estivermos a referir, teatro é lugar de invocação, representação ou expressão de emoções, o que predica o trabalho do actor, as suas ferramentas e poéticas. O objectivo é o de provocar um efeito, uma reacção emocional e/ou crítica no espectador. O teatro é uma prática de sentir onde se exercitam experiências de lermos e nos posicionarmos face a um outro. Por outras palavras, o teatro permite aceder ao conhecimento experiencial das emoções e dos afectos através de uma proposta artística que descobre, no sentido etimológico mesmo, que revela e desvela uma certa realidade. Assim, por maior tédio que nos pode obrigar a suportar, vamos ao teatro com a esperança na sua promessa, a promessa da descoberta de algo, sobre nós e sobre os outros.

Por outro lado, os afectos têm efeitos (no indivíduo e no colectivo). Eles transformam o espectador, porque criam e condicionam a sua experiência estética, e são responsáveis pela formação de uma particular atmosfera colectiva no momento da representação do espectáculo, configurando a singularidade sensível de cada encontro entre quem está em cena e quem está no auditório. Aqui as fronteiras da acção esbatem-se: quem está em cena é quem age, mas



quem vê também sente e essa sua experiência vai afectar todo o público e, inclusive, em alguma medida, quem está em cena. Os efeitos que afectam o público agem através dele sob a forma de afectos intensificados, colocados em circulação na sala. Sentido e percebido individualmente, este fenómeno colectivo, porém, é como um pano de fundo para a experiência afectiva e cognitiva de cada um que propicia o caminho da descoberta, muito embora ela seja sempre solitária. Tal como com a leitura e a escrita, aprendemos a conhecer e a reconhecer os afectos através da repetição de representações culturais, no caso de emoções e afectos, através da sua experiência sensível num contexto culturalmente codificado, e que, em última análise, nos permite nomeá-los e conhecê-los: como nos habitam, atravessam e configuram as relações sociais e éticas específicas de um momento histórico e cultural.

Poderá uma noção de literacia afectiva, pensada a partir das práticas cénicas contemporâneas, contribuir para entender os entrelaçamentos e o impacto dos afectos nos efeitos da economia da atenção num mundo global e desigual? Poderá ela mostrar por que não é possível pensar atenção sem afectos e vice-versa, demonstrando, assim, a necessidade vital de práticas de sentir como a do teatro para o discernimento individual e colectivo das co-dependências que nos definem enquanto seres sociais e das redes que nos sustentam?

### Éticas e poéticas da vida em comunidade

Este ano em Portugal só se fala nos 50 anos da Revolução dos Cravos, a revolução sem sangue que trouxe a liberdade e encerrou um regime fascista que durou 48 anos, no dia 25 de Abril, o “dia inicial inteiro e limpo”<sup>3</sup>. Abril é sinónimo de Liberdade para os portugueses, cuja maioria se começa a inquietar com uma grande minoria que votou, pela primeira vez de forma expressiva, num partido de extrema direita. Cinquenta anos depois, cinquenta deputados de extrema direita têm assento no parlamento, legitimamente eleitos por mais de um milhão de portugueses. Disto resulta que, “estatisticamente falando, dois em cada dez portugueses serão fascistas”. Num teatro de 600 lugares, como o Teatro São Luiz

---

<sup>3</sup> “Esta é a madrugada que eu esperava / O dia inicial inteiro e limpo / Onde emergimos da noite e do silencio / E livres habitamos a substância do tempo”, poema de Sophia de Mello Breyner Andersen.

em Lisboa, “estatisticamente, 120 espectadores serão fascistas”. Com estas palavras, o coro de 13 jovens actores e actrizes do espectáculo “Quis saber quem sou”, de Pedro Penim – actor e director artístico do Teatro Nacional D Maria II, conhecido no panorama nacional como co-fundador do colectivo Praga – provoca o público pois, segundo um raciocínio dedutivo linear, todos os eleitores do partido de extrema direita são fascistas e a estatística não se aplica a contextos específicos; é uma abstracção. Numa actualização da figura da voz colectiva da cidade (ou de alguns dos seus cidadãos) na tragédia antiga, que comenta as acções das personagens, este coro surge como a voz da geração Z portuguesa, nascida em plena democracia, que fala quase sempre ao mesmo tempo (ou não) ou em nome de todos; um coro inclusivo, que se distingue por integrar a diferença (actores e actrizes racializadas ou com deficiência) que ocupam um lugar de invisibilidade na cena portuguesa. Quando falam individualmente, como no caso da actuação vibrante de Vasco Seromenho, que também é surdo, ao início do espectáculo, falam em nome do coro a partir da sua diferença.

O coro é igualmente um coro musical, embora o género da peça não seja de teatro musical, mas se identifique como um concerto teatral. Os 13 jovens cantam uma espécie de cancionero da revolução, cujo alinhamento desenha a dramaturgia do espectáculo. Eles cantam num cenário que lembra o desenho do anfiteatro, mais especificamente da orquestra, com uns pequenos muretes cinzentos, onde se confundem os figurinos também cinzentos. O anfiteatro está rodeado por um semi-círculo de superfícies espelhadas que de alguma forma actuam como um espelho para o público (incluindo também os espectadores nesta imagem especular) ao mesmo tempo que cria a ilusão de multiplicar os actores em cena (como se toda a geração Z ocupasse o palco efectivamente).

Se para cantar em coro o espírito de equipa e a capacidade de sintonia são fundamentais, o que dirá para falar em coro: 13 jovens dizendo as mesmas palavras ao mesmo tempo. Porventura dos mais difíceis desafios que se podem colocar a um actor, falar em coro exige uma capacidade de escuta e um rigor exemplares. Viver em sociedade também. E aqui eram jovens actores a desafiarem-se, visivelmente a dar tudo em cena. A dificuldade evidente de sustentar a afinação incedível do canto no ritmo na fala compele o público a

um exercício extremo de atenção e concentração pois facilmente as múltiplas vozes se transformavam numa cacofonia. Assim, o desafio da escuta do coro estende-se ao público, que precisa de sintonizar, de praticar uma escuta profunda, altamente compenetrada, para conseguir entender o texto no meio dos microsegundos de ruído. Claro, não é necessariamente forçado a fazê-lo. Poderá seguir apenas a sequência das canções de intervenção, o concerto. Mas o que me parece relevante sublinhar aqui é o gesto da extensão do desafio da escuta que transborda a fronteira do palco, do coro, para incluir o espectador, também ele uma colectividade anónima de cidadãos. Abrir uma cena que focaliza na escuta e exige uma atenção plena e profunda diz algo importante sobre o investimento afectivo da atenção na vida em comunidade. Para conectarmos com o outro, para o escutarmos no meio do ruído do quotidiano, é necessário um gesto voluntário de “a-tentar”, de inclinar os sentidos na direcção do outro. É isso que fazem os 13 elementos do coro em palco e é isso que faz o público de 600 espectadores, das sessões sempre esgotadas do espectáculo.

O título do espectáculo - “Quis saber quem sou” - toma o primeiro verso da canção “E depois do adeus”, de Paulo de Carvalho, canção essa que constituiu a primeira senha da Revolução ao passar na Rádio Clube Português na madrugada do 25 de Abril de 1974. Ampliando o questionamento contido no verso de uma canção de amor, para o momento actual, cultural e político, não só interroga os feitos da revolução e o que está por fazer reforçando a importância da atenção e do investimento afectivo na escuta do outro para fazer com o outro.

### A potência de discernimento sensível

No espectáculo *Feijoada*, do coreógrafo Calixto Neto (apresentado no âmbito da edição de 2022 do Festival Alkantara), a proximidade do público com os músicos, os performers e a chefe de cozinha, que confeccionava a feijoada no tempo de duração do espectáculo, é enorme. Partilhamos o mesmo espaço, quase sem barreiras. Uma roda de samba configura o espaço cénico. Todos vestem de branco, invocando a cor usada pelo povo de santo nos rituais de religiões afro-brasileiras, nomeadamente o candomblé. O público está sentado em círculos concêntricos em torno dos músicos, separados apenas por um estreito corredor

por onde caminham, dançam, falam, cantam e contam histórias sobre a origem da feijoada e as suas vidas, entrecruzadas pelas históricas colectivas e históricas de um passado colonial.

O ambiente é incrivelmente acolhedor. Tudo parece querer fazer-nos sentir bem: o tom amigável e divertido, o samba rolando, a festa querendo estoira até que estoira mesmo e todo mundo se levanta para dançar no espaço cénico, em festa retumbante. Vibração afectiva lá em cima, brasileiros e portugueses vibrando alegria juntos no palco do Teatro São Luiz, em Lisboa. Só faltou a cervejinha. E uma comidinha, que o espectáculo começava às 19h00, anunciava durar duas horas e meia, mas com jantar incluído. Ah, tudo bem. Mas a fome crescia miudinha e acentuava-se à medida que os aromas da panela de Taís Vieira invadiam a sala, perfumando-a. Meu Deus, que fome... Que cheirinho delicioso. Espectadores totalmente incluídos na festa multissensorial que ali se configurava.

Pouco depois, tudo começa a mudar. O público senta-se, os performers retomam os seus lugares circulando pelo corredor da roda e a festa começa a dar lugar ao desconforto, ao constrangimento. Da festiva proximidade e inclusão, a cena começa a criar um afastamento do público, a demarcar uma posição reivindicativa da reparação histórica colonial, ainda que filtrada pelo enquadramento artístico, de aberta, porém pacífica provocação. Precisamente quando já tinha passado muito tempo de espectáculo e o povo já tinha mesmo muita fome, e a feijoada nunca mais ficava pronta, os performers adensavam um ambiente de constrangimento, que parecia ainda mais forte por tão contrastante com a euforia até ali incentivada. Quando finalmente a feijoada vai sendo servida nos pratos, suspiros. Mas o público ainda vai ter de esperar. Não havia mais feijoada naquela panela e todos os pratos foram distribuídos aos performers e músicos, que saem um a um da roda para se deitarem no círculo interno, numa amalgama gentil de cabeças, braços e pernas morenos e negros. Aparentemente indiferentes ao público à sua volta, comem em silêncio, num ambiente fechado de camaradagem e ternura. Esta cena final é como uma bomba silenciosa. O espectáculo acabava de proporcionar ao público predominantemente europeu, português, branco, uma experiência de segregação e desigualdade: ter fome, cheirar a comida e não ser convidado a comer (ainda), apenas vislumbrando a



violência do racismo e do sistema colonial escravocrata, não na pele mas pelo estômago.

Eu tinha acabado de regressar de Salvador da Bahia. Parecia que estava de novo lá, nem tinha dado tempo de regressar ainda. Sentia-me intensamente conectada com o ambiente, tal como me sinto em casa na Bahia, mesmo ciente dos séculos de exclusões, abusos e formas de poder brutais que unem a história dos dois países e dos dois povos e influenciam comportamentos e visões do outro, ainda hoje. Talvez por isso, o murro no estômago ainda tenha sido mais forte: a experiência sensorial dos afectos de exclusão – o encolhimento tenso do corpo, a expansão glutona da fome, a sensação de estar de fora, marginal – intensificou-se através de uma dramaturgia meticulosa que se constrói pelo contraste. Sob aparência de uma situação simples, a festa viva e multi-sensorial que recebe e inclui o espectador transforma-se num movimento de exclusão, igualmente explosivo pelo contraste. Pelo facto de se apresentar num contexto estético, protegida pelo pacto ficcional de que “estamos no teatro”, esta experiência tem o poder real de exercitar o discernimento sensível e a consciência ética sobre o outro, contribuindo para a literacia afectiva das relações de poder coloniais.

### Pequenas epifanias

Ao reflectir criticamente sobre a função potenciadora das artes cénicas para a literacia afectiva do que sentimos (e porque sentimos o que sentimos), uma das questões que se impõe é a seguinte: será a militância estético-política, que se pode reconhecer em ambos os espectáculos referidos, uma condição para que seja potenciado o discernimento dos afectos e a descoberta das configurações culturais e do emaranhado das relações de poder por que são atravessadas? Por outras palavras, não serão sempre as artes cénicas potenciadoras desse discernimento, dessa descoberta, dessas pequenas epifanias através da experiência estética que constroem para o espectador?

Difícil responder de uma forma peremptória pois são vários os factores e as variáveis envolvidos na experiência estética. Até num espectáculo comercial, de puro entretenimento, o espectador poderá ter acesso a este tipo de discernimento,



se as suas condições subjectivas forem favoráveis no momento, ainda que o espectáculo não tenha esse objectivo e se alicerce inteiramente em efeitos teatrais embriagadores dos sentidos. A potência existe como possibilidade inerente à experiência estética do encontro teatral, no aqui agora que envolve as circunstâncias históricas e culturais do momento, embora possamos admitir que há propostas artísticas que reforçam e propiciam não só uma experiência sensível, mas uma consciência e compreensão dessa experiência, nas suas circunstâncias e contextos singulares.

Recordando a tese que defende que o objectivo principal da catarse, na tragédia grega, é a clarificação das emoções do terror e da piedade, ou seja, uma aprendizagem e conhecimento empírico destas através da identificação do espectador com o destino fatal das figuras trágicas<sup>4</sup>, talvez possamos pensar, vinte e seis séculos depois e não apenas na Grécia e não apenas a propósito do género trágico, que esse potencial de clarificação se tornou imprescindível nas sociedades contemporâneas. Os desafios que o mundo actual nos coloca exigem um teatro que potencie as pequenas epifanias de literacia afectiva, descobertas marcantes que além de clarificar (ou des-cobrir) possam trazer um entendimento profundo das condições culturais que moldam o nosso sentir. No entanto, só é possível potenciar essa descoberta e compreensão nas artes cénicas na presença de um ingrediente, que se pode associar ou não à militância estético-política, isto é, que não a define à partida, mas que a distingue de uma militância panfletária: o imaginário. É através da imaginação cénica que o espectador é livre de encontrar a sua própria experiência, potenciando o reconhecimento e a compreensão do que sente. Sem imaginação, as pequenas potenciais epifanias têm menos corpo, e, por isso, são menos vibráteis.

## Referências

CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Massachusetts: The MIT Press, 1992.

---

<sup>4</sup> Serra, 2006, p.182.



CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perception*, Cambridge: MIT Press, 1999.

FRANCK, Georg. «*Ökonomie der Aufmerksamkeit*», *Merkur* 534/535 (Setembro/Outubro), p. 748–761, 1993.

SERRA, José Pedro. *Pensar o Trágico. Categorias da Tragédia Grega*, Lisboa: FCG-FCT, 2006.

Recebido em: 06/05/2024

Aprovado em: 10/06/2024

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC  
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT  
Centro de Arte – CEART  
*Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas  
[Urdimento.ceart@udesc.br](mailto:Urdimento.ceart@udesc.br)