

TEATRO, CONHECIMENTO E AÇÃO SIMBÓLICA

A presença estética do ator na co- tidianidade

THEATER, KNOWLEDGE NA SYMBOLIC ACTION *The actor's aesthetic presence in the everydayness*

Juliano Casimiro de Camargo Sampaio¹

Resumo: Esta pesquisa se situa na fronteira entre as Artes Cênicas e a Psicologia, na perspectiva construtivista semiótico-cultural, e tem por foco o profissional e o estudante das artes cênicas e pretende responder à questão: Quais as possíveis e prováveis implicações da afetividade e da intencionalidade fenomenológica, no contexto da experiência corporal-estética, para a instituição de uma paisagem corporal-pessoal impulsionadora dos processos de construção de conhecimento do ser-ator a respeito do seu potencial individual de ação simbólica sobre o mundo cotidiano? Dada a inclinação fenomenológica do referido construtivismo, o recorte teórico utilizado se pauta em possíveis relações entre intencionalidade, corporeidade e conhecimento, nas proposições de E. Husserl, M. Heidegger e M. Merleau-Ponty, e na inerência da afetividade nos processos de construção de conhecimento, segundo os escritos do psicólogo cultural: E. Boesch. Esperamos com esta iniciativa científica ampliar as discussões a respeito da emergência, manutenção e reorganização de imagens corporais-pessoais e suas implicações para os processos de construção de conhecimento, bem como para o reconhecimento da constituição da pessoa como uma intencionalidade fenomenológica única e duradoura no tempo.

Palavras-Chave: Intencionalidade; Afetividade; Corporeidade; Conhecimento; Teatro.

Abstract: This research stands on the boundaries between scenic arts and the psychology, in particular the semiotic-cultural perspective, and it focuses on the professional and the student of the scenic arts, aiming to answer the following question, in the context of the bodily-aesthetic experiences: What are the possible and probable implications of affectivity and phenomenological intentionality for the establishment of the bodily-personal landscape? This question concerns the making knowledge processes by the being-actor about his individual potential of symbolic action about the ordinary world. Considering the presence of phenomenological aspect of above mentioned constructivism, the theoretical framework will be guided by the possible relationships among intentionality, corporeality and knowledge in the propositions of E. Husserl, M. Heidegger and M. Merleau-Ponty; also by the inherence of the affectivity in the making knowledge processes, according to the propositions of E. Boesch. We intend to broaden discussions about the emergence, maintenance and reorganization of bodily-personal landscape and her implications for the making knowledge processes as well as to recognize the person as a unique and long-lasting phenomenological intentionality.

Keywords: Intentionality; Affectivity; Corporeity; Knowledge; Theater.

¹ Doutor pelo Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Professor Adjunto da Fundação Universidade Federal do Tocantins.



Ao tentar responder à questão *Quais as possíveis e prováveis implicações da afetividade e da intencionalidade fenomenológica, no contexto da experiência corporal-estética, para a instituição de uma paisagem corporal-pessoal impulsionadora dos processos de construção de conhecimento do ser-ator a respeito do seu potencial individual de ação simbólica sobre o mundo cotidiano?*, este texto apresenta uma pesquisa situada na fronteira entre as artes cênicas e a psicologia, desde a perspectiva semiótico-cultural, que, segundo Simão (2010, p. 20), “focaliza especialmente o processo individual de desenvolvimento humano, em que as interações eu-outro, que se desdobram do espaço sociocultural, assim como o formam, têm papel primordial.” Com o desenvolvimento mais recente das elaborações na perspectiva psicológica em questão, e ainda segundo Simão (2010),

(...) a abordagem construtivista semiótico-cultural passou a focalizar sistematicamente questões relativas ao papel ativo do indivíduo na mudança de si mesmo, isto é, o papel de sua ação na emergência do novo em seu próprio desenvolvimento, incluindo-se aí a proposição de novas metas para as ações de si mesmo. (Simão, 2010, p. 56).

A experiência corporal-estética que funda a possibilidade da questão a que nos dedicamos nesta pesquisa está centrada na existência do agir simbólico do ator direcionado à emergência de novas possibilidades de criação, bem como de um estado pessoal de confiança de seu potencial pessoal sobre o processo criativo, sem excluir, é claro, o desenvolvimento de habilidades corporais comunicativas específicas. Nessa medida, a questão toca a inerência entre o agir simbólico e os processos de construção de conhecimento. Tal fato atende a uma demanda específica, reconhecida por Simão (2010), que vem ganhando significativo espaço em diferentes abordagens teórico-metodológicas em psicologia, o reconhecimento da necessidade da retomada da importância do conceito de ação simbólica, com fins de se evitar o caráter reducionista das abordagens racionalistas ou exclusivamente centradas nos afetos. Igualmente, assumimos neste trabalho a premência de se problematizar, no que se refere ao ensino e a prática teatral, a presença de primazias entre afeto e cognição.

Se atentarmos para o fato de que parte da natureza do trabalho do ator concerne à construção de relações com as materialidades físicas e/ou simbólicas que cercam o espaço da cena, como meio de se estabelecer alguma relação estética específica com o mundo, e que a improvisação e o acaso integram a natureza do trabalho cênico, compreenderemos que deliberadamente o ator vivencia aquilo que parece ser da natureza da existência do homem no mundo: a interdependência entre afeto e cognição no seu existir situado no mundo. Nesse sentido, a questão central desta pesquisa aponta ainda para outra questão que torna aquela possível e plausível: *o que do modo de ser do homem no mundo garante a possibilidade de qualquer experiência corporal-estética?*

Nossa suposição inicial é a de que algumas proposições fenomenológicas em filosofia, em especial Merleau-Ponty, mas também em Husserl, Heidegger, nos auxiliam na tentativa de resposta a esta última questão, para que, na articulação com a Teoria da Ação Simbólica de Ernest Boesch encontremos caminhos de resposta à questão central desta pesquisa. A ida à fenomenologia, assim, intuímos, coloca-se pertinente e relevante a esta pesquisa no tocante à experiência humana no mundo; já a perspectiva construtivista semiótico-cultural em psicologia na medida em que problematiza a existência simbólica acional e relacional do homem no mundo.

A aproximação com a fenomenologia se torna necessária, portanto, por reconhecermos que o artista radicaliza a presença daquilo que em Husserl (1985; 1990) configura-se como a natureza mesma da existência do homem: estar situado no mundo e sempre direcionado para algo que não seja exclusivamente ele mesmo como modo de saber o mundo e de se saber, portanto, no mundo. Entretanto, esta intencionalidade em Husserl está ainda bastante atrelada à ideia de representação, de tornar virtual aquilo que é tido como dado. Ou seja,

(...) tender, por meio de quaisquer conteúdos dados à consciência, em direção a outros conteúdos que não lhe são dados (...); utilizar de uma maneira compreensiva aqueles como representantes destes, e isso sem que se tenha um conhecimento conceitual da relação entre a representação e o objeto intencionado (Husserl, 1894/1975, p. 143-144).

Nossa experiência nos leva a crer que, ainda que não corresponda ao todo das exigências do trabalho do ator, este trânsito entre o atual e o virtual, por meio de direcionamentos específicos em relação ao mundo, assume significativa importância no fazer artístico do profissional da cena. Na medida em que o ator virtualiza o mundo e escolhe um caminho de tornar presente determinada teatralidade ou seu equivalente para o espectador, ele faz igualmente presente para si esta mesma teatralidade; nisso, ele se dá a ver para si e para o espectador enquanto certa qualidade de presença relacional de si com aquilo do mundo que organiza enquanto teatralidade (virtualidade) e aponta para si parte dos caminhos que percorre para lidar com o mundo de sua circunvizinhança.

O ser-ator é capturado pela coisa em sua atualidade, mas, após voltar-se para ela, retorna para si, para sua exploração pessoal da coisa. Então, não se trata mais da coisa atual, mas sim da coisa do ser-ator; das qualidades da coisa sustentadas pelo ser-ator; dos estados do corpo que a coisa produz no ser-ator; ou seja, da virtualidade da coisa. (Sampaio, 2014, p. 71).

Este afetar-se pela coisa, que implica na deliberação de metas de ação por parte de quem age, se tomarmos o conceito de ação a partir da perspectiva construtivista semiótico-cultural, desde W. James e, em especial, E. Boesch, implica, também, em certa racionalidade, que se estrutura na busca por caminhos que permitam a consecução da meta (cf. Simão, 2010), o que, diretamente, implica a presença de outros significativos, tanto para o agente quanto para o processo em si.

No mais das vezes, no processo de virtualização do mundo, o ator lida com o outro como uma abertura equivalente à sua atualidade do mundo, para que possa, junto com o outro, configurar dinâmicas coletivas de criação e significação dessa experiência, já que, segundo Simão (2010), as relações eu-outro ocorrem sempre no campo das negociações de sentido. Nesta direção, supomos, o outro se faz presente para o ator como uma intencionalidade potente, mas não idêntica à sua, nem mensurável, que está para com ele em relação de coevolução no mundo. Ou seja, na medida em que o ser convi-

ve com um mundo que traz a existência do outro, provocando-o em direção à criação artística, por meio da experiência corporal-estética, ele acessa parte da sua própria natureza – uma intencionalidade provocada pelo mundo, aí incluído o outro, e que essa mesma intencionalidade faz existir.

Aqui nos aproximamos daquilo que, para Merleau-Ponty (2006a, p. 353), configura-se como

uma abertura do meu corpo aos outros corpos: assim como toco a minha mão tocante, percebo os outros como percipientes. A articulação de seus corpos no mundo é vivida por mim naquela de meu corpo no mundo onde os vejo. Ora, isso é recíproco: o meu corpo também é feito da corporeidade deles. O meu esquema corporal é um meio normal de conhecer outros corpos e de estes conhecerem o meu corpo.

Segundo Boesch (1991), só podemos conceber e realizar ações a partir do nosso próprio corpo. Isto não significa, entretanto, que o corpo sempre será coincidente com aquilo que a pessoa imagina e/ou sente de si e para si no mundo. Esta constatação em Boesch, entre outros aspectos, surge por meio do reconhecimento de que o mundo solicita à pessoa uma postura acional que nem sempre corresponde aos desejos pessoais de ação, ou mesmo ao eixo familiar de ações a que está exposto o agente.

Nesse sentido, enquanto experiência corporal-estética, o fazer teatral, no caso do trabalho do ator, constitui-se majoritariamente de explorações deliberadas, já que a disposição à situação cênica é premissa da criação teatral, daquilo que, nos termos de Boesch, parte de uma dimensão familiar da ação em direção ao novo, e que, em Merleau-Ponty (2013), desperta ecos em seu corpo, na medida em que o corpo se disponibiliza à exploração daquilo que encontra no mundo. “Desse ponto de vista, é certo que a coisa faz parte do corpo [do ator]. Há entre eles uma relação de co-presença. O corpo [do ator] aparece como “excitável”, como “capacidade de sentir”, como “uma coisa que sente” (Merleau-Ponty, 2013, p. 123).

Assim, o ator organiza o mundo a que se destina lúdica e continuamente, com fins da instituição de relações estéticas, em direção à criação artística, e se vê obrigado a deslocar constantemente



seu olhar de uma perspectiva familiar para outra relação possível com o mundo, em um movimento que exige certo desprendimento de si, ainda que remetido a si (Gadamer, 2008). Por isso, a experiência corporal-estética do ator configura-se como “existência qualitativa de algo em termos de presença corporal relacional, fruto de uma exploração intencional e seletiva do ser-ator, e não em termos de um corpo que age” (Sampaio, 2014, p. 61).

Esta exploração, comumente, para Boesch (1991), segue por coadução ou por oposição, mas sempre referida a um espaço familiar de ação. O agente se percebe parte de uma rede de interdependências simbólicas acionais. Estar no mundo, neste sentido, implica em estar-no-mundo-com-outros; outros possibilitadores e validadores daquilo que tomamos como nossa paisagem corporal-pessoal, a partir da qual agimos.

Na esteira do que aponta Merleau-Ponty, o outro é igualmente responsável pela aproximação motora do ser com as coisas, antes de qualquer dotação de sentido, na medida em que o outro (co)revela ao ser um mundo que o evoca afetivamente; ainda, as experiências motoras anteriores a qualquer ato de consciência em relação a elas mesmas podem ser amparadas e propulsionadas por significados compartilhados anteriormente à ação presente. O que queremos dizer é que, ainda que possa não se tratar de uma atribuição de sentido, no ato motor (atual) no contexto pessoal-cultural, um ato motor simbólico pode ter sido iniciado por algo já dado do universo sociocultural.

Isto porque, segundo Boesch (1991), a cultura configura-se como um campo de ação que circunscreve as iniciativas pessoais, ainda que, na medida em que se efetivam, essas mesmas investidas pessoais tenham algum poder reorganizador desse campo que é a cultura. Supomos aqui que a cultura demanda da pessoa um conjunto de ações que, se por um lado são acessadas como simbólicas, por outro, estruturam-se enquanto resposta motora às exigências pessoais e coletivas do mundo.

Ou seja, não devemos retirar da experiência corporal-estética a importante presença da motricidade, constituinte, em certo sentido, segundo Merleau-Ponty, da existência do ser do homem no mundo. Em Merleau-Ponty, diferente de Husserl, a motricidade estabelece uma intencionalidade que é

anterior à própria consciência.

Se assumimos com Merleau-Ponty (2006b) que, além de um corpo sensorial, somos igualmente corpos com técnicas, estilo e conduta, diretamente associados aos objetos culturais, a descoberta de novas “habilidades” expressivas introduz no ser-ator a necessidade de dizer diversamente tudo o que disse antes. (Cf. Merleau-Ponty, 2013, pp 54-56). Esse fato reorganiza o trânsito entre situação motora e imaginário. No caso do ser-ator, a situação motora marca para o imaginário os limites do mundo a ser alçado; a situação imaginária, por sua vez, introduz na motricidade a necessidade de ampliação de suas funções e operações. (Sampaio, 2014, p. 58).

Heidegger (2009) precede Merleau-Ponty nessa antecedência da motricidade à consciência, enquanto intencionalidade, ao afirmar que nossa existência primeira no mundo, e nisso encontramos similaridades com as fases iniciais do trabalho do ator - momentos de exploração de materialidades -, é sempre por meio do manuseio daquilo que vem ao nosso encontro de dentro do mundo em que somos, a que o autor chama de instrumento. Construimos com esses instrumentos, não necessariamente físicos, mas que podem, e geralmente o fazem, disparar iniciativas motoras, um todo instrumental, que nos permite operar o mundo de modo minimamente coerentemente, segundo nossos próprios sentidos atribuídos. Nessa direção, Heidegger e Merleau-Ponty se encontram na ideia de que o ser do homem e o mundo existem para o homem, como co-nascidos – referência à etimologia latina da palavra “conhecimento”: co-nascimento (cf. Heidegger, 2009).

Esse todo instrumental permite, em certo sentido, que o ator, partindo do mundo dado, experiente deliberadamente este mundo com movimentos concretos, até que, por meio da passagem ao movimento abstrato, veja emergir um mundo-desejado em que corpo, gesto e mundo existem em filigrana. Isto porque,

Quando faço sinal para um amigo se aproximar, minha intenção não é um pensamento que eu prepararia em mim mesmo, e não percebo o sinal em meu corpo. Faço sinal através do mundo,



faço sinal ali onde se encontra meu amigo; a distância que me separa dele, seu consentimento ou sua recusa se lêem imediatamente em meu gesto, não há uma percepção seguida de um movimento, a percepção e o movimento formam um sistema que se modifica como um todo (Merleau-Ponty, 1999, p. 159-160).

Contudo, a intencionalidade da motricidade, por sua vez, ainda segundo Merleau-Ponty, é subsequente à intencionalidade da temporalidade – intencionalidade originária. Ainda na esteira do pensamento de Husserl, Merleau-Ponty assume o presente como unidade distendida de tempo, constituído por protensões e retensões, que estabelece uma gama possível de linhas intencionais. Em Merleau-Ponty, essas linhas intencionais recebem o nome de campo de presença. No âmbito deste texto, assumimos estas linhas intencionais, que são, ao nosso ver, de natureza temporal, motora e afetiva, como parte da paisagem corporal-pessoal dos modos de ser-no-mundo da pessoa. Nessa direção, o trabalho do ator, se parte de sua paisagem corporal-pessoal anterior à atividade cênica, remodela a própria paisagem, e com isso, permite o reconhecimento motor e afetivo de novas possíveis linhas intencionais de ser-no-mundo.

Nos termos de Boesch (1991), essas novas possibilidades são negociadas a partir de um campo potencial de ação pessoal, nem sempre sabido conscientemente pelo agente, mas que está organizado na existência acional da pessoa entre metas duradouras e tidas como fundamentais e outras pontuais e menos urgentes, com fins de que se compreenda novos limites e possibilidades para as investidas pessoais motoras, simbólicas e de comunicação. Estas possibilidades incorporadas à paisagem corporal-pessoal permitem a configuração de certa sensação de segurança/confiança que impulsiona a pessoa a novos desafios (Boesch, 1991) e, por vezes, ao abandono de algumas ações ou modos de agir que lhe eram costumeiros – no caso do ator, à descoberta de modos diversos de configurar na sua experiência corporal-pessoal a experiência comunicativa inerente ao fazer teatral e que aquele institui como meta.

No que tange às habilidades corporais-pessoais de comunicação, por exemplo, e se adotarmos, a

partir de Husserl (1901/1985), a distinção entre signos indicativos e signos expressivos, tendo nos primeiros relações de exterioridade entre signo e significação (por exemplo, fumaça e fogo) e nos segundos interdependência (comunicação artística), compreenderemos que o ator está tanto mais voltado para os segundos quanto mais desafios estiverem lançados à sua paisagem corporal-pessoal. Isto porque, como dissemos, parte da natureza do trabalho do ator se configura por, desenvolvidas novas intencionalidades motoras para com o mundo, dizer diversamente tudo aquilo que foi dito antes, em outros contextos e perante outros limites.

Assim, se aquilo que se produz enquanto obra de arte efêmera no teatro não pode ser reduzido ao ator, tampouco existe sem a sua presença. Ator e obra são, portanto, dimensões em coevolução de desvelamento de uma existência relacional que inclui, pelo menos, um terceiro: o espectador. Como dissemos anteriormente, o ator organiza o mundo de certa circunvizinhança, mas não o cria. O mundo precede à sua existência, ainda que, enquanto qualidade estética específica e contextual, só ofereça acesso na presença do ator.

O desvelamento de que trata o fazer teatral, como o todo das atividades factícias do homem, na esteira das proposições de Heidegger (2009), não pretende revelar a verdadeira natureza do ser, que segundo o autor é impossível, senão desvelar a maior gama possível das relações que o fazem aparecer enquanto ser-aí; um ser situado no mundo e sabidamente finito. Assumimos aqui, desde Heidegger, pela relação ser-mundo, e em direção à Boesch, pela relação pessoa-cultura, que este desvelamento impulsiona descobertas do potencial de ação da pessoa na sua cotidianidade, o que, para o psicólogo, implica em um processo pessoal de desenvolvimento afetivo-cognitivo.

Segundo Heidegger, o homem se reconhece, excluindo-se alguns casos psicopatológicos, como tendo-que-ser no mundo (cf. Heidegger, 2009). Na medida em que delibera sobre seu poder de ação em relação a este mesmo mundo, e com isso faz escolhas, desvela para si aquilo que sempre existiu oculto nele, seja em forma de novas possibilidades, seja em forma de limites. As atividades de que participa constroem e reorganizam, portanto, reiteramos, o campo de presença ou a paisagem corporal-



-pessoal - balizas (Valsiner, 1998) do seu estar no mundo. Esta paisagem não é externa ao ser, mas é ela mesma o desvelamento do ser do homem para si mesmo; é uma existência afetivo-motora solicitada e limitada pelo mundo e disparadora de intencionalidades da motricidade, da percepção e da consciência. A paisagem corporal-pessoal, nos termos que estamos descrevendo, é um conhecimento da pessoa em relação ao seu potencial de ação simbólica (Boesch, 1991) sobre o mundo e alicerça todas as outras relações de produção de conhecimento. Isto se adotarmos, como em Merleau-Ponty, por exemplo, que todo conhecimento deriva da possibilidade de uma exploração simbólico-motora do mundo; ou, como em Heidegger, que o conhecimento deriva da existência de um todo instrumental simbólico-físico a partir do que operamos o mundo. Nesse sentido, nos termos de Heidegger (2009), o homem na sua facticidade se conquista a si mesmo por ser sempre já-situado no mundo.

Nesse sentido, a atividade teatral, frente à primazia da experiência corporal-estética em relação à experiência da consciência de algo em termos de representação, da intencionalidade noética husserliana, configura-se como um espaço privilegiado de exploração de si mesmo em um mundo delimitado em uma direção e potencializado em outras pelo contexto artístico. Exploração esta que é desejada no sentido do atendimento a diversas solicitações da vida cotidiana, intuídas pelo ator como presentes e operantes, a que esta mesma vida cotidiana não permite tamanha e intensa exploração. O que queremos dizer é que a experiência corporal-estética no teatro resulta, ainda que não exclusivamente, de certos anseios pessoais que só poderiam surgir no mundo ordinário, mas que não encontram nele caminhos de satisfação. Parece, nesse sentido, e para usar os termos de Heidegger, que o ser se sabe limitado, na mesma medida em que pode se supor mais potente do que o que tem desvelado para si.

Todavia, a exploração da potência está diretamente, em Heidegger, mas também em Husserl, Merleau-Ponty e Boesch, vinculada à qualidade da abertura do ser para o mundo, para o novo. A qualidade da abertura, segundo Heidegger está associada à existência de diferentes disposições do ser ao mundo. Trata-se de uma relação de afetividade com o mundo de que o ser não precisa ter consciência.

A afetividade configura o quadro mais ou menos estável a partir do qual o ser pode ser capturado desta ou daquela forma pelo mundo. Ou seja, esta afetividade direciona o ser-no-mundo para familiaridades e a partir dessas familiaridades para o novo, o desconhecido (Boesch, 1991). Este direcionamento, entretanto, não é sem resistência. Ainda que a afetividade abra o ser para o mundo, o mundo não acolhe as intenções do ser em sua totalidade. No caso da criação teatral, por exemplo, essas resistências podem ser “frutos das constantes negociações entre os pares criadores, a respeito do que possa ser mais ou menos efetivo para a constituição da unidade de sentido que configura a obra como um ente em si mesma.” (Sampaio, 2014, p. 91).

Reiteramos, essas negociações estão, nos termos de Boesch (1991), arraigadas a um espaço simbólico de compartilhamento, em que a cultura existe enquanto campo de ação. As intenções pessoais se organizam a partir de coordenadas de campos pessoais de ação, que incluem as pessoas com quem o ser convive. Se por um lado o ser se direciona ao mundo, ainda nos sentidos atribuídos por Boesch à ação, para conquistar para si aquilo que deseja integrar ao seu poder de ação sobre o mundo, por outro lado, ele age no sentido de se desviar daquilo com o que não pretende lidar. Nesse sentido, o desvelamento do ser é também o desvelamento da natureza da sua afetividade em relação aos diferentes investimentos que faz sobre o mundo.

Para Boesch (1991), na medida em que o ser cria estratégias de ação para se desviar do indesejado, ele percebe que existe uma parte do seu espaço de ação a que o outro quase não tem acesso. Isto porque, ele mesmo percebe, ao estipular suas metas individuais de ação, que não tem acesso à parte das intenções do outro. Vale ressaltar que a possibilidade de ação simbólica não depende da tomada de consciência da pessoa em relação a algo, senão de sua natureza enquanto ser relacional e senciente. Trata-se nesses termos de uma ocupação do mundo, que é, nos termos de Boesch, ao mesmo tempo compartilhada e individual.

O homem ocupa-se do mundo - das coisas e das pessoas -, segundo Heidegger, porque se sabe finito – é um ser-para-a-morte. Aqui resvalamos em uma das características principais das artes cênicas. Também o ator sabe que, embora ele dure no

tempo mais do que a obra efêmera, sua existência acional artístico-teatral é sempre finita e de curta duração. Nesse sentido, ocupar-se do mundo de sua circunvizinhança no contexto teatral é sempre um ocupar-se novamente e talvez por muitas vezes. Desse modo, a repetição, como categoria temporal do fazer teatral (Sampaio, 2014), representa o desvelar-se a si constantemente ainda que diversamente a cada ocorrência. A facticidade finita e de curta duração do fazer do ator é também a possibilidade da manutenção de uma mesma, contextual e persistente busca por si mesmo no sentido apresentado acima.

Portanto, a experiência corporal-estética do ator, no contexto aqui abordado, é em si mesma o exercício deliberado de estar para o mundo de modo específico e perante determinada afetividade, ao mesmo tempo em que é uma tentativa de organizar o mundo frente aos limites que ele oferece ao ser, inicialmente porque este mundo é igualmente intencionado pelos outros (atores, espectadores etc.); esta pluralidade de direcionamentos dos outros constitui parte daquilo que o ator toma como sua paisagem corporal-pessoal, a qual lhe garante limites e possibilidades de intervenções sobre o mundo compartilhado em direção à qualidade estética de sua presença neste mesmo mundo, na medida em que vai se desvelando para si mesmo. Enquanto age, portanto, cenicamente, o ator desvela para si parte de um mundo co-nascido com ele, mas que até então não havia sido desvelado. Esse novo acesso ao mundo das pessoas e das coisas, se por um lado amplia as possibilidades criadoras do ator, por outro remodela as dinâmicas de interação da pessoa na sua vida cotidiana.

Referências

- Boesch, Ernest. *Symbolic Action Theory and Cultural Psychology*. Berlim – Heidelberg – Nova York: Springer, 1991.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdade e Método I – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad.: Enio Paulo Giachini. 10. ed.. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- Heidegger, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- Husserl, Edmund. *Études psychologiques pour la logique elementaire*. Em E. Husserl, *Articles sur la logique*. Paris: Puf, 1894/1975.
- _____ *Investigaciones lógicas*. (Vol. I). (M. G. Morente, Trad.). Madrid: Alianza, 1985
- _____ *A idéia da Fenomenologia*. (A. Mourão, Trad.). Lisboa: Edições 70, 1990.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da percepção* (C. A. R. Moura, trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____ *A Natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.
- _____ *O Olho e O Espírito*. São Paulo: CosacNaiFy Portátil, 2013.
- Sampaio, Juliano Casimiro de Camargo. *As Artes Cênicas e o Construtivismo Semiótico-Cultural em Psicologia – diálogos a partir da experiência corporal-estética em Composição Poética Cênica*. Tese de Doutorado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- Simão, Livia Mathias. *Ensaio dialógico: compartilhamento e diferença nas relações eu-outro*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- Valsiner, Jaan. *The guided Mind*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998.

