

REPERTÓRIO
LIVRE

A TEATRALIDADE DE SI-MESMO NO ENSINO DE TEATRO¹

THE THEATRICALITY OF ITSELF
IN THE THEATER EDUCATION

JULIANO CASIMIRO DE CAMARGO SAMPAIO

1 Este artigo é parte dos resultados do projeto *Corpo e Construção de Conhecimento - a experiência estética na formação dos professores de teatro*, sob coordenação do autor, desenvolvido entre 2014 e 2016, na Universidade Federal do Tocantins, a partir do Programa de Consolidação das Licenciaturas (Prodocência) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

SAMPAIO, Juliano Casimiro de Camargo.
A teatralidade de si-mesmo no ensino de teatro.
Repertório, Salvador, ano 20, n. 29, p. **233-257**, 2017.2

RESUMO

Este artigo apresenta uma revisão bibliográfica de parte dos textos escritos em língua portuguesa sobre as noções de teatralidade. Tal iniciativa se dá pela necessidade de se compreender como professores de teatro acessam a temática no Brasil. Ainda, propomos pensar desdobramentos das noções de teatralidade para a educação básica brasileira a partir do que chamamos de teatralidade de si-mesmo. Resulta dessa iniciativa um deslocamento de relações do tipo eu-objeto-outro, como nas teatralidades de cunho mais espetacular, para relações de natureza eu-objeto-eu, em princípios da teatralidade de si-mesmo, no contexto do ensino de teatro.

PALAVRAS-CHAVE:

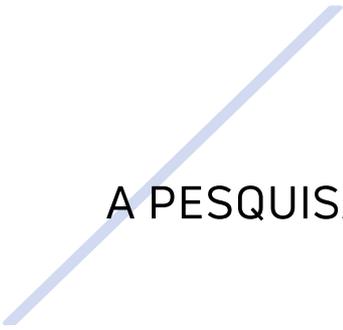
Teatralidade. Ensino de Teatro. Si-mesmo. Conhecimento. Educação.

ABSTRACT

This article presents a bibliographic review from a share of what has been written in Portuguese language about the theatrical notions. Such initiative is taken by the necessity of comprehending how theater teachers access this theme in Brazil. In addition, we propose thinking about the derivations of the theatrical notions for Brazilian elementary education taken from what we call the theatricality of itself. From this initiative results a movement of relations like me-object- other, as in the theatricalities with higher spectacular matter, for natural relations of I-object-I, in principles of theatricality of itself inside the context of theater education.

KEYWORDS:

Theatricality. Theater Teaching. Itself. Knowledge. Education.



A PESQUISA

COMO O CONCEITO de teatralidade pode se tornar fundamental para a formação universitária e prática de professores de teatro na educação básica brasileira institucionalizada? Essa foi a questão inicial que nos moveu na pesquisa que ora vem a público em forma de texto. Tentando compreender a abrangência do termo e suas implicações para o ensino de teatro, iniciamos nossa empreitada. Mais do que a revisão bibliográfica referente ao termo, nosso interesse está voltado para a investigação de uma noção de teatralidade que atenda nossos anseios a respeito das funções da inserção do teatro na escola. Até porque o mapeamento da noção já foi anteriormente realizado no Brasil, por exemplo, nos escritos de Fernandes (2011, p. 11-12), para quem, a noção de teatralidade,

Nas áreas da teoria e da história do teatro, aparecem especialmente nos ensaios de Bernard Dort, Patrice Pavis, Erika Fischer-Lichte, Jean-Pierre Sarrazac, Marvin Carlson e Josette Féral; em relação à abordagem específica da corporeidade, são requentes nos estudos de Eli Rozik, Susan Leigh Foster e Virginie Magnat; na área dos estudos culturais recebem atenção especial de Joachim Fiebach; nos trabalhos ligados à ciência cognitiva são analisados por Malgorzata Sugiera; nos estudos culturais sobre a performance são esmiuçadas por Richard Schechner, Judith

Butler, Freddie Rokem e Janelle Reinelt, ensaístas que promovem a migração da noção de teatralidade para a de performatividade. Também é recidivo o uso dos termos nas análises da cena pós-moderna e do teatro pós-dramático, empreendidas por Johannes Birringer, Timothy Murray e Hans-Thies Lehmann, compondo uma cartografia expandida de pontos de vista que demarcam os principais focos de reflexão crítica sobre o tema.

De natureza qualitativa, a pesquisa percorreu um caminho metodológico que incluiu revisão e análise bibliográfica e reflexão propositiva para relações entre noções de teatralidade e docência em teatro. A bibliografia principal tomada como referência foram os escritos sobre o tema disponíveis em língua portuguesa. Isso porque nosso interesse está centrado em como o conceito e sua aplicação em docência vêm sendo pensados no Brasil, bem como em como nossos alunos de universidades públicas brasileiras e professores das redes públicas de ensino, muitos dos quais não possuem domínio em língua estrangeira, acessam a temática. Entretanto, para a escrita desse artigo, algumas poucas referências em outros idiomas foram consultadas.

Nossas atividades de pesquisa no projeto integral envolveram: a) análise das noções de teatralidade feita em grupo de estudos formado por estudantes de teatro (licenciatura), licenciados em teatro, licenciados em outras áreas de artes, professores da rede municipal de ensino, professores de Instituto Federal do Tocantins e professores da Universidade Federal do Tocantins (UFT); b) observação dos alunos do primeiro ano da Escola Rural de Tempo Integral João Beltrão em seus horários livres: intervalos, entradas e saídas de aula; c) discussão de atividades desenvolvidas pela professora regente em teatro da referida escola, no que tange aos conceitos da pesquisa; d) aplicação de atividades durante o estágio supervisionado obrigatório de duas alunas da licenciatura em Teatro da UFT, Amanda Diniz Gonçalves e Kelcy Marcela Emerich, participantes do nosso grupo de pesquisa. O projeto aplicado ao longo do estágio obrigatório das alunas foi elaborado a partir das discussões temáticas do projeto e como resultado da observação realizada na etapa “b” do projeto. Entretanto, por questão de recorte e temática, nos ateremos nesse artigo às questões teóricas concernentes à primeira etapa da pesquisa.

Como já apontamos anteriormente, nosso intuito nunca foi o de questionar as diversas acepções da noção apresentadas ao longo da história. Em vez disso, pretendemos entender como a nossa assunção do termo teatralidade se sustenta no âmbito maior das proposições sobre o tema, em autores que circulam em escritos em língua portuguesa. Para que se saiba de antemão, supomos teatralidade como a experimentação lúdica e intencional de si mesmo de modo diverso daqueles recorrentes no âmbito da vida cotidiana da pessoa: alteridade de si-mesmo para si-mesmo. A passagem da simples experimentação para a experimentação em termos de teatralidade está no fato de que ela é, em certo sentido, direcionada para um outro: quer seja o professor ou outro aluno, quer seja para si mesmo em forma de distanciamento, esta última perspectiva é a mais central nos nossos interesses. Essa ideia nos remete a e emerge da afirmação de Pavis (1999, p. 372), de que

O teatro é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos o constituem. Tão-somente pelo deslocamento da relação entre olhar e objeto olhado é que ocorre a construção onde tem lugar a representação.

A experimentação de si mesmo que nos interessa é aquela em que a pessoa testa limites e possibilidades de agir simbolicamente (BOESCH, 1991) no mundo, e os faz serem vistos (limites e possibilidades) por si e pelo outro como constituintes de sua subjetividade; com isso, reconfigura a imagem de si mesmo para si mesmo e ressignifica suas sensações de confiança e de vulnerabilidade sobre as relações que estabelece com as coisas de sua circunvizinhança.

TEATRALIDADE

A noção de teatralidade não é recente nas discussões que envolvem a criação em teatro. Tampouco é uma noção que possa ser definida precisamente para servir como um operador analítico. (RAMOS, 2013) Já em 1842, o dicionário francês Petit Robert registra o termo. Todavia sua presença marcante dá-se na metade do século XX, com maior ênfase a partir da década de 1960, e percorre diferentes caminhos até os dias atuais, em que a teatralidade se expande para outras áreas artísticas e, inclusive, para outras áreas do conhecimento. Parte-se do princípio de que não se pode reduzir teatralidade à cena teatral. Ainda assim, segundo Pavis (1999), teatralidade em sua origem recorre provavelmente à mesma oposição fundamental à díade literatura/literalidade (teatro/teatralidade). Nesse sentido, a teatralidade se refere àquilo que seria essencialmente teatral e que não está, necessariamente, vinculado ao texto, ao conteúdo das falas (de uma personagem), ainda que possa estar atrelado, desde uma perspectiva específica da noção, aos modos de enunciação (do ator). Talvez essa tenha se tornado a mais difundida acepção da palavra; acepção ratificada pela afirmação de Barthes (1970, p. 41) de que teatralidade “é o teatro menos o texto [...]”. Certamente, essa colocação está calcada em um pensamento que se estrutura na Renascença, de que o texto seria o elemento fundador do fenômeno teatral – textocentrismo.

Stanislávski e Meierhold são dois expoentes nas discussões da noção de teatralidade. O primeiro encenador via a teatralidade negativamente em relação ao trabalho do ator, constantemente associada ao histrionismo, à caricatura, à inverossimilhança; resulta em um trabalho que rompe com a tão desejada vinculação do teatro ao verossímil, à ilusão. Já o segundo reconhece a teatralidade como um processo de revitalização do teatral no teatro; nesse caso, a teatralidade fica revestida de uma valoração positiva. Trata-se aqui de construir signos teatrais amplamente dotados de significados, em uma perspectiva que denota claramente sua inclinação artística, de criação. Nessa segunda acepção do termo, segundo Sarrazac (2013, p. 57, grifo do autor), “[...] a ribalta e a cortina vermelha foram *de fato* abolidas a partir do momento em que o espectador foi convidado [...] a não

se interessar pelo evento do espetáculo, mas pelo advento, no centro da representação, do próprio teatro”.

O experimentalismo presente na teatralidade meierholdiana, reivindica a corporeidade géstica como o efetivo caminho da construção teatral, exigindo

[...] uma *mise em scène* capaz de “deixar à imaginação do espectador a liberdade de completar o que não foi dito”, de desvelar, através de uma forma tensa, estática, mas prenhe, com palavras pronunciadas a meio-tom, a margem secreta, a essência etérea, a alma inefável, do drama simbolista. Teatro imóvel, o mínimo de ação devia permitir-lhe o máximo de tensão e o diálogo externo lhe serviria para sugerir as réplicas silenciosas do diálogo interno. Seria uma captação corpórea, vital, ao mesmo tempo que vibrátil e musical, a remeter, por sinestesia artística do sensível ao simbólico, aos sentidos intangíveis da espiritualidade. (GUINSBURG, 2008, p. 59)

A aceção de teatralidade como histrionismo, rejeitada por Stanislávski, está pautada em uma proposta estética e teatral bastante específica: o realismo. Em fato, não se trata de reconhecermos nesses dois casos noções divergentes de teatralidade, senão, expectativas diferentes para a cena teatral. Em um caso e no outro, trata-se, nos parece, de revelar o teatro no teatro. Se para o primeiro encenador essa é uma prática disruptiva em relação à proposta estética almejada, no segundo caso, ela é favorável à teatralização do teatro. Nesse sentido, o histrionismo (Stanislávski) e a quebra deliberada da ilusão na cena teatral (Meierhold) são faces de uma mesma moeda, que servem a fins diferentes. Entretanto a face stanislaviskiana está muito mais voltada para o ator em si, seus modos de enunciação e de agir em cena, enquanto a meierholdiana está pensada a partir de todos os elementos da composição cênica, incluídos aí os atores.

A perspectiva meierholdiana remete, de certo modo, ao que Fernandes (2011, p.12), desde as proposições de Patrice Pavis, reconhece como uma possibilidade para a teatralidade:

[...] para um espectador aberto às experiências da cena contemporânea, a teatralidade pode ser uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético; ou um modo de sublinhar esse real com um traçado cênico obsessivo, a fim de reconhecê-lo e compreender o político; ou um embate de regimes ficcionais distintos que impede a encenação de construir-se a partir de um único ponto de vista, e abre múltiplos focos de olhar em disputa pela primazia de observação do mundo.

Ainda que a teatralidade do histrionismo seja rejeitada nas encenações realistas stanislavskianas, Sarrazac (2013, p. 59), Roland Barthes (2007) e Bernard Dort (2013) nos ajudam a perceber que

[...] um teatro da teatralidade não é incompatível com um teatro realista - ao menos com certo tipo de realismo... Ao defenderem o realismo épico, os dois críticos 'brechtianos' demarcam, integralmente, as fronteiras com o realismo socialista e, de forma global, com todo sistema artístico que se pretende reflexo ou reprodução direta do real.

Também em Brecht, a teatralidade serve como confissão do teatro sobre si mesmo. A teatralidade aqui serve como uma espessura de signos, mas que organiza múltiplas relações entre sentidos e significados, por meio do emprego de oposições, confluências e subversões dos sentidos. A teatralidade que ganha força nas proposições de Brecht é transgressora; ela é "o deslocamento [dos] signos, sua combinação impossível, seu confronto sob o olhar do espectador desta *representação emancipada*". (DORT, 2013, p. 55, grifo do autor) Na esteira da transgressão, a proposição brechtiana da teatralidade não está voltada para a fusão ou união das artes em uma mesma encenação. Ao contrário, a presença das artes-irmãs (*Schwesterkunste*) não se dá pela união; ocorre na medida em que cada uma delas serve de resistência à outra, de contraponto. Ou seja, a teatralidade nessa dimensão dos sentidos e significados radicaliza algo que já estava apontado na reatralização meierholdiana: a polifonia; e cria vãos entre os elementos da composição cênica para que sejam preenchidos pelo espectador. Nesse sentido, na medida em que

[...] o palco não pretende mais ser contíguo e comunicante com o real [...], o jogo estético desloca-se: não se trata mais de colocar em cena o real, mas de colocar *em presença*, confrontar os elementos autônomos – ou signos, ou hieróglifos – que constituem a realidade específica do teatro. (SARRAZAC, 2013, p. 60, grifo do autor)

Talvez a diferença da “teatralidade meierholdiana” em relação à “teatralidade brechtiana” esteja no fato de que, na primeira, o foco está na construção de uma exterioridade cênica – espessura de signos, para usarmos as palavras de Barthes – em relação ao texto teatral, bastante simbólica, enquanto na segunda, a polifonia atua como questionadora dos sentidos do espectador, via literalidade, que produz estranhamento. Essa última, segundo Fernandes (2011), pode ser igualmente encontrada nas proposições cênicas de artistas como Robert Wilson, Tadeusz Kantor e Klaus Michael Grüber. Na trilha da literalidade, o espectador assume um papel cada vez mais ativo na criação, em contraposição às experiências de obras acabadas, como em certa teatralidade realista.

Evidentemente, as três noções de teatralidade abordadas até aqui, histrionismo, espessura de signos e literalidade/estranhamento, não dão conta de explicitar, como afirma Pavis (1999), todas as facetas e polissemia da noção encontradas ao longo da história do teatro. Contudo servem pontualmente ao nosso propósito de construir o caminho que nos levou à nossa perspectiva da teatralidade, empregada nas nossas práticas de ensino de teatro na educação básica brasileira institucionalizada.

TEATRALIDADE FORA DO TEATRO

Com grande força já na década de 1960 (século XX), a teatralidade passa a ser vivenciada como um campo expandido. Ela invade a produção visual logo na primeira parte da segunda metade do século XX. Para Fried (2004), a mais evidente influência entre as artes era a do teatro, e isso não adquiria

contornos positivos. Segundo o autor, em certo sentido, a morte das linguagens não teatrais estava asseverada pela presença do teatro nelas. A influência da teatralidade nas artes visuais da época e nos movimentos posteriores, segundo Diéguez (2014, p. 126), operou uma mudança em busca da condição de presença:

Esse foi um período no qual alguns artistas deixaram de produzir quadros ou pinturas a serem colocados sobre paredes planas para então instalar objetos nas salas de arte e em espaços abertos. Os objetos, com sua imponente presença, tomaram os espaços e produziram uma presença cênica que demandava atenção ou expectativa.

Essa condição de presença, quarta acepção da noção de teatralidade, não se restringe às experimentações em artes visuais. Na música, por exemplo, segundo Oliveira (2015), o século XX está marcado por dois movimentos que aproximam a linguagem do teatro: musicalização do teatro e teatralização da música.² Segundo o autor,

Teatralização da música refere-se aos passos dados por diversos compositores no sentido de expandir o alcance das estratégias composicionais para elementos teatrais [...]. No século XX, este movimento remonta a Schönberg, principalmente pelo seu trabalho e reflexões em torno de *Die glückliche Hand* [...]. Nesta obra, o compositor encontra expressão para o que ele mesmo denomina compor com os meios do palco, que em sua concepção seria o único modo do músico se expressar em um palco teatral. A partitura inclui detalhamento das movimentações para os atores/cantores e efeitos cênicos como crescendo de luzes ou de vento, tudo isso construído de maneira integrada à construção musical da peça. (OLIVEIRA, 2015, p. 56)

Nessa direção, Féral (2003) reconhece o jogo da presença da teatralidade como condição fundante da própria teatralidade em termos de alteridade. A presença que a teatralidade gera, e do que se pode depreender das proposições da autora, é uma presença dialética com a cotidianidade. Ela existe como sendo teatralidade

2 Sobre os dois movimentos confira Rebstock (2012).

na medida em que se mostra diversa da cotidianidade. E mostrar-se é sempre para alguém, frente a alguém. É o outro, portanto, quem desvela a existência da teatralidade. A díade dar-a-ver/ir-ao-encontro-de é condição *si ne qua non* da existência da teatralidade. Isso significa que só o ato criador não garante teatralidade, tampouco o olhar, se não encontra a alteridade sobre o cotidiano. Nessa direção, a teatralidade, pela presença da criação e do olhar – também do próprio olhar que cria –, implica em voluntariedade e seletividade.

Artaud (2006) reconhece igualmente que o teatro se torna alteridade para o cotidiano na medida em que se torna poesia. Tornar-se poesia, nesse caso, significa operar a metafísica da linguagem articulada. Ou seja, fazer com que a linguagem expresse aquilo que em sua dimensão ordinária ela não expressaria: reinventar-se. Assim, o teatro contemporâneo reverbera na mesma direção das relações das outras linguagens artísticas com a teatralidade; na esteira do que propõe Ramos (2006), o teatro tem se deslocado da poética do dramático para a poética da cena.

Talvez seja a dança contemporânea que revele enfaticamente um aspecto bastante específico dessa nova composição teatral, a poética da cena: a infrateatralidade. Geraldi (2012, p. 22-23) recorre a Febvre (1995), e explicita que a dança, a partir de 1970, passa a se preocupar e se utilizar de pesquisas sobre morfologias singulares:

[...] uma forma de aproveitar-se da infrateatralidade inscrita na corporeidade de cada bailarino, moldada não unicamente pela dança, mas pela história pessoal de cada um, com o intuito de ressaltar – e não de apagar, como no caso do balé tradicional – as diferenças individuais.

Trata-se, aqui também, de compor a partir da “presença peculiar” da pessoa. Nesse sentido, a relação observado/observador não é mais uma relação de representar, mas sim, e principalmente, uma relação de apresentação: tornar presente; mais especificamente, tornar-se presente.

É no corpo do bailarino que a teatralidade se codifica e se inscreve na cena, semiotizando tudo aquilo que o rodeia: espaço cênico, texto, música, cenografia, figurinos, iluminação (Féral, 2004). Isso

faz supor que os modos como a materialidade corporal do bailarino se elabora e se mostra tem estreito vínculo com a percepção de uma teatralidade que lhe é peculiar. (GERALDI, 2012, p. 12)

Ainda que as linguagens artísticas tenham se utilizado de e expandido as noções de teatralidade, essa aproximação com a noção não se restringe ao campo das artes. O sociólogo Erving Goffman (1959) reconhece as performances culturais da vida cotidiana como exercícios de certa teatralidade; trata-se da deliberada e seletiva apresentação dos indivíduos entre si em situações características. Burke (1992), na esteira do que propõe Goffman, alega que a organização da vida social está fortemente pautada pela dramatização de si e do meio social. Ou seja, a *teatralidade da pólis*, como a nomeia Diéguez (2014), desde Goffman, emerge das relações entre as posições sociais que cada sujeito assume nas suas relações interpessoais e como age literal e simbolicamente (BOESCH, 1991), em relação às coisas, a si mesmo e aos outros.

Para Goffman, existe no jogo de papéis sociais implicados pela teatralidade, para além das seletividades e disponibilidades do dar-a-ver e do desejar-ver, certa responsabilidade por fazer acessível aquilo que se dá a ver, de torná-lo minimamente compreensível e/ou experienciável para a(s) pessoa(s) foco da performance cultural. A essa responsabilidade, desde a psicologia, Rommetveit (1979) chama “responsabilidade epistêmica”. Para o psicólogo, essa não é uma condição específica de uma ou outra interação, senão uma das condições para que emergam experiências de intersubjetividade. A partir do momento em que assumimos, por exemplo, que o elemento que provoca a irrupção da cena teatral é o espectador que vai ao encontro da cena, não podemos desconsiderar a responsabilidade do artista de tornar possível essa aproximação. Outra vez nos deparamos com uma exigência da teatralidade: ocupar-se dos modos de tornar presente, quer seja a pessoa, quer seja o objeto, quer sejam as relações de um e de outro. Ou seja, a responsabilidade epistêmica é premissa fundante da “teatralidade das artes”.

Bauman (2014), desde Goffman, atenta para o fato de que não é qualquer atividade social que está prenhe de teatralidade. Sua presença, como já afirmamos outras vezes, está pautada pelo direcionamento seletivo do olhar e pela disponibilidade de algo em dar-se-a-ver. Segundo o autor, o que garante a presença

da teatralidade é a “ecologia espacial”; ou seja, a pessoa que vai ao encontro de algo na qualidade de observador seleciona esse algo como seu único e verdadeiro foco de atenção naquele momento.

Decorrente de um pensamento durkheimiano, como afirma Bauman, essas performances, de que trata Goffman, são exposições altamente reflexivas em relação à cultura. Se, em uma dada direção, a teatralidade das posições e discursos sociais permite a manutenção de certos conglomerados de condutas e “verdades” esperadas para determinados contextos, ela também, em sentido oposto, ao lançar luz sobre essas condutas e “verdades”, permite investidas de contraposição e até mesmo de subversão, em alguns casos. Isso porque a teatralidade é, como vimos anteriormente, também constituída pela alteridade. Uma posição social ocupada por alguém, quando se dá a ver, exhibe tudo que ela não é, e tudo que ela e nela se contradiz: ela torna-se *alter* de uma grande parcela da sociedade, enquanto representativa de outra parte. Ainda, como afirma Pardo (2011, p. 47), “Vestimos personagens [...], nos reinventamos no dia a dia, para desempenhar papéis, mas, simultaneamente, para evadi-los, para ‘des-empenhar-mos’ deles, libertarmos-nos.”

Evidentemente, nosso percurso pelas diversas acepções e nuances da(s) teatralidade(s) não encerram as discussões sobre o assunto. E tampouco pretendíamos fazê-lo, como já anunciamos anteriormente. Entretanto ele atende aos nossos anseios para a apresentação que faremos a seguir sobre como estamos pensando a teatralidade nas práticas do ensino de teatro na educação básica institucionalizada no Brasil.

TEATRALIDADE NO ENSINO DE TEATRO

Para Evreinov (1936), existe um instinto teatral inerente ao homem e aos outros animais que comumente se reconhecem como superiores. Trata-se de um instinto de transfiguração: o instinto de transmudar coisas em outras coisas, de reorganizar a natureza das coisas de nossa circunvizinhança. Para o autor, esse instinto gera exatamente aquilo que se pode reconhecer como teatralidade. Seria dessa natureza de teatralidade que emergiriam, por exemplo, a satisfação e a felicidade do homem em ações de autotransfiguração.

Entretanto, em seu caráter de resultante instintiva, essa teatralidade configura-se, para o diretor e dramaturgo russo, como pré-estética e pré-reflexiva. Tal fato retira a possibilidade da seletividade consciente e da voluntariedade da ação de dar-a-ver (nessa natureza de teatralidade). Considerando-se que a pessoa se direciona para a transfiguração, para a transformação das materialidades do mundo em uma ação instintiva, e que se opera um caminho de autossatisfação, apontamos que a teatralidade instintiva constitui-se pela pessoa para ela mesma; configura-se, portanto, como uma relação cíclica eu-objeto-eu.

Todavia se assumirmos com Evreinov que os resultados dessa inegável característica humana de transmutação de si e das coisas possam ser chamados de teatralidade, seria aceitável supor que o constante movimento do homem na constituição do rascunho da teatralidade: a voluntariedade de selecionar e organizar algo simbolicamente para ser visto por alguém, resulte, em grande medida, da trazida para a consciência de parte dessa natureza de teatralidade instintiva, com reorganização do ciclo para eu-objeto-outro. Do nosso movimento instintivo natural de transfiguração, transmutação e autotransfiguração, proviria nossa habilidade seletiva e consciente para a construção de situações de teatralidade voltadas para um terceiro. Evreinov (1936) já reconhecia em suas proposições a aptidão humana para o desenvolvimento consciente desse impulso natural de teatralidade. Por vezes, essa situação se dará no campo das artes, em outras ocasiões, em performances culturais, como propostas por Goffman (1959), ou ainda em situações outras que não essas duas primeiras.

Para sermos mais exatos, Evreinov reconheceu duas naturezas de teatralidade, a teatralidade cotidiana e a teatralidade como vontade criativa livre do indivíduo. A segunda, mesmo que voluntária, continua sendo desvinculada da prisão da teatralidade, que, para o autor, é a estética deliberada, a profissionalização do fazer artístico em contraposição à feitura desobrigada do homem no seu cotidiano. Talvez essa perspectiva de contraposição esteja, para o autor, muito mais vinculada à oposição entre um teatro enquanto mímese da vida cotidiana, realismo, por exemplo, de um fazer teatral como o da *Commedia del' Art*, que estaria mais próxima de um “[...] puro jogo cênico de comediantes, sem qualquer tentativa de mímese mecânica ou cópia naturalista da vida” (GUINSBURG, 2008, p. 130), característica indispensável da teatralidade para o diretor russo, para quem o fator básico do fenômeno teatral é o jogo do ator.

Se para Evreinov tudo está prenhe de teatralidade, para nós, a teatralidade instintiva transita por toda a existência humana, mas como ação deliberada ela está em situações específicas. Ainda, não supomos que, necessariamente, a ação artística profissional, deliberada e estruturada seja uma prisão da teatralidade, senão uma canalização temporária da teatralidade. Em todo caso, a perspectiva de Evreinov nos auxilia a pensar a teatralidade no ensino de teatro na medida em que ela retira a possibilidade de ser a habilidade de se produzir teatralidade exterior à própria pessoa, como algo a ser “ensinado”. Ainda que o autor tenda a enfatizar a teatralidade como sendo do objeto (LUZ, 2013), ela será sempre fruto de um impulso natural da pessoa, como ele mesmo afirma. Esse fato estabelece uma relação espacial que merece atenção: a teatralidade é no objeto frente a um olhar, e não do objeto. No caso da teatralidade instintiva, o olhar é da própria pessoa, enquanto na deliberada ela é de um terceiro, ou da própria pessoa em situação reflexiva. A teatralidade instintiva é, na verdade, um impulso natural da pessoa: um processo e não um resultado, como afirma Féral (2004), a respeito da teatralidade deliberada.

O que diferencia essa natureza de teatralidade das outras apresentadas até aqui é a tomada de consciência que as segundas exigem e o direcionamento da ação. Não supomos uma passagem linear da teatralidade instintiva para a teatralidade deliberada. Entretanto o processo consciente da teatralidade, nos nossos termos, seria uma *especialização-criação*³ desde o caminho da teatralidade instintiva,

3 O termo especialização-criação está aqui empregado na mesma direção utilizada por Hanz Werner (1965) quando descreve o processo de desenvolvimento de funções mentais mais especializadas desde funções mentais mais primitivas. Para o psicólogo, não se trata de uma evolução linear, tampouco de uma criação isolada de algo novo em relação à versão primitiva da mesma função mental. Existe, para o autor, ao mesmo tempo, especialização e diferenciação da função posterior em relação à função primitiva.

nos termos de Evreinov. Ambas as teatralidades residem, como já dissemos, em uma organização interativa da pessoa com o mundo, em que, sem a pessoa, a teatralidade deixaria de existir. A potência da teatralidade, assim, não é o objeto ou a coisa a ser transfigurada, senão a pessoa que realiza a transmutação. Ainda assim, essa potência, sem a pessoa para quem a transmutação se direciona, chega apenas a um rascunho de teatralidade espetacular. E nesse ponto, retomamos a tríade constitutiva de situações de teatralidade: pessoa que transmuta, material da transmutação, pessoa que vai ao encontro do resultado da transmutação. Vale ressaltar que uma mesma pessoa pode ocupar os dois lugares descritos na tríade, mesmo na situação deliberada, desde que esse observador reconheça-crie a alteridade em relação ao cotidiano, enquanto se aproxima de algo. (FÉRAL, 2003)

Na esteira do que expusemos, podemos supor que os processos de teatralidade deliberada coexistam com os processos de teatralidade instintiva: os primeiros como atos conscientes e os últimos enquanto impulsos naturais. Isso significa dizer que a especialização-criação que é a teatralidade deliberada desvela parte dos modos de operação natural da pessoa, suas inclinações pessoais, em relação às transmutações de si e de sua circunvizinhança, já que está também implicada pela dimensão instintiva da teatralidade. Ou seja, o instinto de transmutação garante à pessoa sua habilidade de criar/reconhecer alteridades para si mesmo, enquanto a dimensão deliberada implicaria o outro nessa ação. Essa afirmação nos revela o imbricamento dos dois ciclos na constituição da teatralidade: eu-objeto-eu (teatralidade instintiva) e eu-objeto-outro (teatralidade deliberada).

Sabemos que a situação cênica, também na escola, favorece a experimentação do ciclo eu-objeto-outro, na direção dos trabalhos com cenas, com situações problemas, com personagens e com uma grande gama de jogos teatrais de natureza improvisacional. Não achamos desacertado que esse tipo de atividades ocupe parte das investidas no ensino de teatro. Todavia supomos que deveríamos pensar, também, em como fortalecer a presença no espaço escolar de certa teatralidade deliberada que se pautar no ciclo eu-objeto-eu. Ou seja, a passagem para um ato voluntário daquilo que já é realizado pela pessoa de modo instintivo.

Ainda que o ciclo de teatralidade eu-objeto-eu tenha procedência dos impulsos naturais, acreditamos que ele possa emergir nas práticas do ensino de teatro

também como ação deliberada, na mesma direção do que se faz com o ciclo eu-objeto-outro. Nesse contexto, o observador da tríade constitutiva da teatralidade é a própria pessoa que elabora o rascunho de teatralidade. O foco da experiência dessa teatralidade estaria em viabilizar a experimentação da alteridade de si para si mesmo. A essa teatralidade chamaremos, a partir de agora, de teatralidade de si-mesmo.

A teatralidade de si-mesmo nos aponta, pela natureza de sua constituição, para a ampliação do conhecimento pretendido na aula de teatro, para além daqueles que envolvem o fazer e a fruição em teatro: conhecimento enquanto desvelamento para si de modos diversos e pessoais de se operar simbolicamente o e no mundo, desde uma matriz histórica precedente à pessoa e na qual ela vai se inserindo, em grande medida, inclusive pela sua permanência no espaço escolar.

A teatralidade de si-mesmo está imbricada pela infrateatralidade (GERALDI, 2012), ou seja, tanto pela “morfologia singular” quanto pela “presença peculiar” da pessoa. Ao mesmo tempo, está ancorada pelo contexto sociocultural em que essa presença se torna possível, no sentido fenomenológico de estar-aí e de estar-com. (HEIDEGGER, 2013) O que se tem como presença na teatralidade de si-mesmo é um constante processo de diferenciação de si em relação a si no tempo – ainda que como unidade fenomenológica indivisível – e de si em relação aos outros (mundo e/ou coisas e/ou pessoas), ao mesmo tempo em que se busca alguma aproximação de si com esses outros. Em suma, o caminho da teatralidade de si-mesmo é o percurso de tornar-se presente diversamente junto com tantos outros.

Ser presença, nos termos do filósofo, e que adotamos nas reflexões aqui apresentadas, significa “ocupar-se de”. Para usar um termo do fenomenólogo, significa “demorar-se em...”. Essa ação consiste em intencionar fenomenologicamente algo e/ou alguém. No caso das teatralidades, a coisa intencionada pode ser tanto um objeto externo a si quanto o si mesmo. Todavia as coisas oferecem resistência à ocupação intencionada pela pessoa e isso faz com que se depare com a alteridade. A depender do processo de transformação empreendida pela pessoa, conscientemente ou não, é que se teria a emergência da teatralidade. Ou seja, a alteridade, assim como o direcionamento de si em relação a algo, não garante

a constituição da teatralidade. Ela é, antes, um disparador da teatralidade, ao mesmo tempo em que alguma coisa que opera sua manutenção.

A importância desse pensamento para o ensino de teatro está no fato de que o “demorar-se em”, “ocupar-se de”, requerem o reconhecimento e a experimentação propriamente dita de que existe uma lacuna entre aquilo que é intencionado das coisas e de si mesmo e aquilo que a coisa e o si mesmo correspondem dessa investida. Isso torna possível que se reconheça a coisa como maior, mais ampla e mais potente do que nossa própria habilidade de utilização, de ocupação da coisa.

Segundo Heidegger (2013, p. 106-109), a natureza da presença da pessoa, seus modos de ser-no-mundo e de ser-com-o-mundo, fundam as possibilidades de conhecimento, que se tornam eles próprios “modos de ser da presença”. Isso requer que a presença, também constituída pelos conhecimentos, seja igualmente relacional entre a pessoa e o mundo. A transformação do mundo de que fala a teatralidade instintiva de Evreinov nos conduz ao duplo da presença: aquilo na coisa que ela “ainda não é”. Mas exatamente porque deixa ver as coisas ou os modos diferentes que poderia ser é que a coisa permite as intervenções. Caso o homem transformasse a coisa a ponto de que ela não tivesse minimamente a manutenção de uma “identidade de coisa”, fenomenologicamente, ela deixaria de existir e o que se teria seria uma nova-outra coisa.

Esse duplo da presença, a ausência intencionada, é, certamente, uma natureza de conhecimento relacional do homem com algo. Vale ressaltar que, na esteira da fenomenologia heideggeriana, ainda que relacional, o conhecimento pertence ao ser que conhece, o homem, nesse caso. Nesse sentido, a teatralidade instintiva de Evreinov nos abre um vasto caminho de investigação e autoinvestigação dos modos de ser (da presença) diversos daqueles do cotidiano (ausências), mas que já existem enquanto projetos, rascunhos ou potências da pessoa e das coisas.

O contexto teatral, nessa direção, garante que possamos empreender atividades que visem aos conhecimentos sobre aquilo que se vive cotidianamente sem saber – como as transformações do impulso natural propostas por Evreinov – e aquilo das vivências e dos *modus operandi* da cotidianidade que pode ser diferente nos diversos contextos, mas que não ocorre pela falta de manejo da pessoa em

relação à situação. Supomos que não só o impulso natural do homem para as transmutações influencie as ações deliberadas de teatralidade. Acreditamos, também, que essas últimas possam reorganizar e ampliar o campo de ocorrência da teatralidade instintiva. Como já dissemos anteriormente, uma está imbricada na outra e isso significa dizer que uma e outra se influenciam mutuamente. Ou seja, a ação deliberada de autotransformações e de transformações do mundo amplia e reorganiza essa natureza de conhecimento mais instintivo de que trata a teatralidade de Evreinov; essa, por sua vez, influencia a gama de possibilidades de futuras investidas na direção das teatralidades deliberadas, sejam elas no campo das artes, das performances culturais ou da cotidianidade.

Certamente, a ocupação que se faz do mundo está implicada pela infrateatralidade da pessoa. Na medida em que ela intenciona algo, isto é, se direciona para algo em uma aproximação adjetivada, ela deixa ver pelo outro, mas também por si mesmo, tanto sua morfologia singular, quanto a sua presença peculiar. Assim como o conhecimento característico da teatralidade enquanto transmutação repousa sobre as coisas, ele também pode repousar sobre essas duas dimensões do si mesmo. E aqui chegamos ao cerne do que estamos entendendo por teatralidade de si-mesmo: a coisa objetivada é tanto a própria morfologia quanto a presença mais ampla da pessoa no mundo. Ou seja, a teatralidade de si-mesmo propõe um deslocamento das problematizações das relações das coisas entre si, como no caso das teatralidades voltadas para a cena teatral, sejam as tentativas de construção e manutenção da ilusão do movimento realista, sejam as tentativas de dispor os elementos constituintes da poética teatral de modo a revelar o teatro em si mesmo, para questionamentos da presença de si no mundo. Como já apontamos, o próprio Evreinov (1936) reconhece que uma forte tendência do impulso natural da teatralidade instintiva é a autotransformação. Com a teatralidade de si-mesmo, propomos, ainda que não exclusivamente, que esse seja um foco deliberado e duradouro no ensino de teatro na educação básica brasileira institucionalizada. Ou seja, propomos que se voltem as ações no ensino de teatro para a ludicidade individual e coletiva e a investigação simbólico-acional pessoal e do grupo, rumo a uma experiência contextual, simbólica e operacional de si em relação a si mesmo e à sua circunvizinhança, não idêntica (a experiência) àquela vivida pela pessoa em sua cotidianidade.

E, como afirma Machado (2011, p. 25),

Nesta chave, experienciar teatralidades prescinde de cenários no sentido tradicional do termo. E, no sentido da sociologia que trabalha com as noções de papéis sociais, quanto mais autêntica a experiência daquele que performa, menos máscaras sociais, figurinos rebuscados, dramaturgia pronta e requisitos cenográficos prévios seriam necessários para a comunicação transformadora entre-humanos: aquela que nos surpreende por não ser previsível, algo capaz de nos ‘tirar o chão’ – bem como nos colocar ‘para cima’ na hora da queda.

A influência da teatralidade instintiva de Evreinov na escola russa, por volta de 1920, segundo Guinsburg (2008, p. 147), “serviu de fulcro a uma pedagogia que recorreu ao espetáculo de massa, de fantasia, e a diferentes tipos de dramatização.” Provavelmente, porque o foco continuou voltado para as relações do tipo eu-objeto-outro nas experiências de emergência da teatralidade deliberada; o outro enquanto coletividade. Tal fato parece seguir na direção proposta por Evreinov de que o espectador deveria ser ele também “ator”, no sentido de vivenciar e sentir ele próprio tudo o que se passava no palco, não na direção de aproximações com a realidade da vida, mas sim com um estado lúdico e prazeroso de se revelar “segredos à existência”, aspecto comum às manifestações artísticas de massa, como carnavais e folguedos. Para o diretor russo, o teatro deveria ser a fonte de prazer do encontro com o surpreendente, com o belo, com a transmutação, que ora intensifica, ora desperta o instinto de transformação adormecido na pessoa.

No que estamos propondo, a balança pende muito mais para o lado do eu do que do outro, como se dá nas proposições de Evreinov. Não se trata de vivenciar algo propiciado por um outro para o eu. Ao contrário, trata-se de desdobrar a presença peculiar de si sobre si-mesma e encontrar, na própria morfologia particular e nos modos de ser-no-mundo, ações desviantes. Trata-se do reconhecimento por si e pelo outro da potência transformadora que possuem as ações desviantes, muitas vezes não conscientes ou não deliberadas pela pessoa. Trata-se, com a teatralidade de si-mesmo, de propiciar, valorar positivamente e ampliar situações de fratura do instinto corrente de transmutação do mundo e colocar-se

como o objeto das relações eu-objeto-eu e das relações eu-objeto-outro. Ou seja, uma pedagogia do teatro pautada na teatralidade de si-mesmo não vai se debruçar prioritariamente sobre os grandes espetáculos, espetacularizações ou manifestações de teatralidade coletivamente construídas; corre, ao contrário, ao encontro de como se constrói e se exerce a presença peculiar de cada pessoa (em sua fragilidade) e vai problematizar essa mesma presença. A teatralidade de si-mesmo existe na direção do que propõe Piemme (2003), desobrigar-se das estéticas dominantes e adentrar em estéticas minoritárias, reveladoras e questionadoras de identidades específicas (presenças peculiares). Segundo o encenador francês, o teatro assumiu seu lugar periférico nas sociedades contemporâneas, e exatamente por isso é o contexto ideal para problematizar aspectos da existência e das relações com que o *mainstream* das manifestações humanas não tem condições ou desejo de se preocupar.

CONSIDERAÇÕES (AINDA QUE NÃO SEJAM FINAIS)

Quando propomos que a teatralidade de si-mesmo seja um dos caminhos do ensino de teatro na educação básica institucionalizada, o que buscamos é que a pessoa possa experienciar a si-mesma como diversa do seu cotidiano, desde que sempre remetido a ele. A situação de teatralidade seria o caminho de se despregar da presença cotidiana que se tem e de se adentrar aspectos de si-mesmo “que são segredos da própria existência” para a pessoa, são ocultados da sua existência cotidiana, na direção da ideia de infrateatralidade. Assim, não almejamos a clivagem,⁴ como afirma Féral (2015, p. 101-112), na esteira de um isolamento da pessoa e da ação em relação à cotidianidade. Ao contrário, pretendemos oportunizar a experiência de confronto da presença cotidiana com a situação e a experiência de si-mesmo propiciadas pela teatralidade de si-mesmo. Ou seja, não só as materialidades e morfologia garantiriam a conexão com a “realidade”, nos termos da autora, a relação dialética entre teatralidade e cotidiano,

4 Féral (2015, p. 109-110) afirma que a teatralidade resulta de uma série de clivagens; “a primeira clivagem que o olhar do espectador realiza separa a ação ou o sujeito observado do espaço cotidiano que o rodeia. Assim, isola a ação de seu entorno e, dessa forma, consegue localizá-la em outro espaço, onde a re-presentação pode seguir”; “[...] a segunda clivagem acontece no próprio núcleo da representação e mais uma vez opõe realidade e ficção, agora no nível da ilusão. Efetivamente, cada evento representado inscreve-se ao mesmo tempo, na realidade (por meio da materialidade sempre presente dos corpos ou objetos e também da ação em vias de se desenvolver) e na ficção (as ações e os eventos simulados remetem à ficção, ou pelo menos a uma ilusão)”; a terceira clivagem “[...] tem relação específica com o ator. Liga-se ao esclarecimento do equilíbrio precário que este deve estabelecer, em seu íntimo, entre as forças do pulsional e do simbólico”.

nos nossos termos, mas também o todo das ações simbólicas (BOESCH, 1991) empreendidas pela pessoa.

A diferença primordial do que estamos propondo para o que propõe Féral sobre a clivagem (clivagens, no caso da autora) é que ela está no sentido da teatralidade espetacular e da mímese, enquanto nós nos apoiamos no princípio da transmutação e, mais especificamente, da autotransformação, enquanto teatralidade. Quando analisa uma assistência que realizou no Brasil de um espetáculo de *teatrum mundi*, de Eugênio Barba, a autora explicita uma situação em que os espectadores, já a espera do fenômeno teatral, avistam fumaça, em uma ilha próxima ao local da encenação, assim como avistam um barco. Para Féral, os dois elementos instalam “certa teatralidade”, ou o que ela chama de “forma latente da teatralidade”; entretanto, aos poucos, a plateia se dá conta de que apenas o barco faz parte da encenação. Com base nessa situação, Féral afirma que “[...] na identificação da teatralidade foi a expectativa de teatro que modificou o olhar do espectador e semiotizou aquilo que o cercava. Esse estado levou-o a ver teatralidade mesmo onde *não havia*”. (FÉRAL, 2015, p. 106, grifo nosso)

Dois aspectos dessa afirmação merecem atenção na nossa argumentação. Primeiro, a experiência da fumaça pelos presentes, dado o contexto teatral, provavelmente não se configurou como na situação cotidiana. Mesmo que o encenador não tenha pretendido a fumaça, o olhar do espectador “ocupou-se” dela no ato de sua ocorrência. Ou seja, o contexto garantiu à fumaça o rascunho da teatralidade que foi concluído pelo ir-ao-encontro-de do olhar do espectador. Nesse caso, não podemos afirmar que não houve teatralidade, apenas que não houve certa teatralidade mimética, teatral. Como a própria autora afirma, a teatralidade “[...] pode acontecer por iniciativa do ator que manifesta sua intenção de jogo ou do espectador que toma a iniciativa de transformar o outro em objeto espetacular”. (FÉRAL, 2015, p. 108, grifo nosso) Ainda que bastante vinculada ao contexto teatral, a própria autora reconhece a possibilidade de que o olhar faça emergir o espetacular na coisa. No que estamos analisando, o próprio contexto teatral garantiu à fumaça essa possibilidade de ser tomada, como o foi, segundo a própria autora, como “objeto espetacular”. Isto é, na verdade, o que não se estabeleceu, e mesmo assim, *a posteriori*, foi o ato teatral. O espectador seleciona a fumaça, vai ao encontro dela, e ao descobrir que não se tratava de uma situação

cênica, pode desvinculá-la da sua racionalização sobre o espetáculo, mas não de suas sensações e experiências durante o espetáculo.

O segundo aspecto relevante para nossas discussões é que, nesse caso específico apontado pela autora, é o contexto teatral espetacular que facilita a aproximação adjetivada da pessoa com a coisa, nesse caso, a fumaça. Todavia isso não nos permite afirmar que somente nesse contexto (teatral) teríamos a presença da teatralidade; em especial se nos debruçarmos sobre experiências de infrateatralidade na perspectiva de situações eu-objeto-eu. Nossa proposição sobre a teatralidade de si-mesmo, nessa medida, vai de encontro com a pretensão da autora de que a teatralidade “[...] só pode ser apreendida por meio de manifestações específicas, deduzidas da observação dos fenômenos ditos “teatrais” (FÉRAL, 2015, p. 107) e amplia o mapa das relações possíveis entre ensino de teatro na educação básica institucionalizada, teatralidade e processos pessoais de construção de conhecimento sobre os modos pessoais de operar no e o mundo.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BARTHES, Roland. *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BAUMAN, Richard. Fundamentos da performance. *Revista Sociedade e Estado*, v. 29, n. 3, p. 727-746, set/dez. 2014.
- BOESCH, Ernest. *Symbolic Action Theory and Cultural Psychology*. Berlin: Springer, 1991.
- BURKE, Peter. *O mundo como teatro, ensaios de antropologia histórica*. Lisboa: Difel, 1992.
- DIÉGUEZ, Ileana. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 125-129, jun. 2014.
- DORT, Bernard. A Representação Emancipada. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 47-55, jun. 2013.
- EVREINOV, Nicolás. *El teatro en la vida*. Santiago de Chile: Ercilla, 1936.
- FEBVRE, Michèle. *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris: Editions Chiron, 1995.

- FÉRAL, Josette. La teatralidad: investigación sobre la especificidad del language teatral. In: PELLETTIERI, Osvaldo (Org.). *Cuadernos de Teatro XXI*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación – Facultad de Filosofía y Letras, 2003. p. 89-108.
- FÉRAL, Josette. *Teatro, Teoria y Prática: más Allá de las Fronteras*. Buenos Aires, Galerna, 2004.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. *Repertório*, Salvador, ano 14, n. 16, p. 11-23, 2011.
- FRIED, Michael. *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Madrid: A. Machado Libros, 2004.
- GERALDI, Sílvia. O lugar da teatralidade na dança contemporânea. *Sala Preta*, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 13-26, jun. 2012.
- GOFFMAN, Erving. *The presentation of self in everyday life*. New York: Doubleday, 1959.
- GUINSBURG, Jacob. *Stanislávski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- LUZ, Ana Luiza da. A teatralidade para além dos palcos na avenida do carnaval. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 127-150, nov. 2013.
- MACHADO, Marina Marcondes. Teatralidades no corpo: o espaço cênico somos nós. *Sala Preta*, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 17-26, dez. 2011.
- OLIVEIRA, Heitor Martins. Música e teatralidade: a perspectiva composicional. *Debates*, Rio de Janeiro/UNIRIO, edição especial, n. 15, p. 49-66, nov. 2015.
- PARDO, Ana Lúcia. *A teatralidade do humano*. São Paulo: Edições SESC, 2011.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PIEMME, Jean Marie. O máximo das estéticas minoritárias possíveis. *Revista Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 17, maio/ago. 2003.
- RAMOS, Luiz Fernando. A pedra de toque. *Revista Humanidades*, Brasília, n. 52, p. 27-34, nov. 2006. Edição especial.
- RAMOS, Luiz Fernando. Teatralidade e antiteatralidade. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 03-12, jun.2013.
- REBSTOCK, Matthias. Composed Theatre: mapping the field. In: REBSTOCK, Matthias; ROESNER, David. *Composed Theatre: aesthetics, practices, processes*. Bristol, UK: Intellect, 2012. Chapter 1. Kindle Edition.
- ROMMETVEIT, Ragnar. On the Architecture of Intersubjectivity. In: ROMMETEVEIT, Ragnar; BLAKAR, Rolv Mikkel. *Studies of Language, Thought and Verbal Communication*. London: Academic Press, 1979. p. 93-107.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. A invenção da teatralidade. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 56-70, jun.2013.
- WERNER, Heinz. *Psicologia Comparada del Desarrollo Mental*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1965.

JULIANO CASIMIRO DE CAMARGO SAMPAIO: é Professor da Licenciatura em Teatro e do PPG Letras da Universidade Federal do Tocantins (UFT). Pós-doutor em Educação e bacharel em artes cênicas pela UNICAMP e pós-doutor, doutor e mestre em Psicologia pela Universidade de São Paulo (USP). Coordenador do Laboratório de Pesquisa e Extensão em Composição Poética Cênica, Narratividade e Construção de Conhecimento (UFT - USP), cujo desdobramento artístico vem sendo desenvolvido em São Paulo por meio do Eu-Outro Núcleo de Pesquisa Cênica. www.conac.net. juliano.casimiro@uft.edu.br.