

Teatro do Oprimido e teatralidade: os lugares da teatralidade nas cenas teatrais e cotidianas

The Theater of the Oppressed and the
theatricality: the places of the theatricality
in the drama and everyday scenes

Sarah REIMANN OLIVEIRA¹
Fernanda PEREIRA DA CUNHA²

RESUMO

Este artigo tem como objetivo traçar características acerca do *coringa* do Teatro do Oprimido e suas necessidades em cena. O texto aborda possíveis colaborações da poética do bufão para as técnicas da coringagem a partir do uso da teatralidade e do jogo em cena. A experiência do espectador é abordada no sentido de fortalecer sua atividade na cena-fórum e, por fim, são feitas aproximações entre o Teatro do Oprimido e as Performances Culturais.

Palavras-chave: Teatro do Oprimido. *Coringa*. Teatralidade.

ABSTRACT

This paper aims to outline characteristics about the Theater of the Oppressed's joker and his needs when acting; the text discusses possible collaborations of the buffoon's poetry to the jokering from the use of the theatricality and the scene playing. The spectator's experience is approached in order to strengthen his activity in the forum scene and, finally, approximations are made between the Theater of the Oppressed and Cultural Performances.

Keywords: Theater of the Oppressed. Joker. Theatricality.

1. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: sarah.reimann.oliveira@gmail.com

2. Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo. Professora Adjunta da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG). E-mail: fernanda.pcunha@hotmail.com

Submetido em: 14/09/2015,
aceito em: 21/01/2016.

O Teatro do Oprimido é um método teatral sistematizado pelo teatrólogo brasileiro Augusto Boal nos anos 1970 e desenvolvido em mais de setenta países. Ele atende, em especial, a necessidade de que o teatro seja ferramenta para a revolução e tem, como principais objetivos, a democratização do teatro e o uso dele como ferramenta política. A maioria de suas técnicas foi sistematizada em contexto hispano-americano, durante o exílio de seu pensador.

Esse método parte do princípio de que todos podem fazer teatro, inclusive os atores e as atrizes. Essa afirmação realça sua característica popular e de transformação social, pois o Teatro do Oprimido evidencia as qualidades teatrais e artísticas do ser humano, ou seja, qualquer um pode fazer teatro, pois todos têm condições para tal. Por meio dessa prerrogativa, surge um movimento de questionamento da sociedade e, principalmente, das opressões praticadas nela; suas técnicas podem ser constantemente revisadas de acordo com as necessidades das pessoas envolvidas no processo.

O Teatro do Oprimido possui seis modalidades: o Teatro Jornal, o Teatro Invisível, o Teatro Fórum, o Teatro Imagem, o Teatro Legislativo e o Arco-Íris do Desejo. A modalidade mais conhecida e praticada é o Teatro Fórum. A peça de Teatro Fórum surge a partir de uma opressão compartilhada por um grupo, ou por analogia, ou por identidade. Ao longo de um processo que engloba jogos e exercícios sistematizados para o Teatro do Oprimido, a percepção social dos participantes é aprimorada e, por vezes, reconstruída. O grupo se encontra e percebe uma opressão partilhada coletivamente, ou se une para discutir uma opressão específica. O trabalho criado é baseado na construção de uma cena-fórum, onde o tema escolhido pelo grupo será exposto e discutido. A peça do Teatro Fórum não tem um final; é “inacabada”, os finais são propostos pelas intervenções do público. O Teatro do Oprimido utiliza as histórias reais dos participantes de modo que elas sejam generalizadas para apresentar uma opressão que é comum. Na verdade, os próprios participantes o fazem a partir das técnicas do Teatro Fórum.

Todos os tipos de teatro mesclam ficção e realidade em algum nível, porém essa fusão no Teatro do Oprimido é especialmente importante, pois suas encenações estão diretamente ligadas à reflexão das ações opressoras no dia a dia. Os espectadores, chamados por Boal de *espect-atores*, são convidados a entrar em cena para propor alternativas aos conflitos gerados pelas opressões apresentadas.

No Teatro Fórum, os espectadores são subvertidos e se tornam atores, da mesma forma como acontece nas performances segundo afirma Schechner (2011). Eles não ensaiam

soluções, mas possibilidades, alternativas para as opressões apresentadas em cena; ao simular possíveis estratégias de opressão, o *espect-ator* está construindo um repertório de luta. Os *espect-atores* não têm que ser convencidos a interagir de maneira forçada, pois precisam se sentir convidados para tal, porém é real que, quando o público não se identifica com o tema, surgem empecilhos, mas quais são as alternativas para essa situação? O público não é estimulado a entrar em cena apenas pelos atores, mas pelo *coringa* também.

O *coringa* é o diretor da peça de Teatro Fórum, multiplicador das técnicas do Teatro do Oprimido e o mediador entre o público e a cena de Teatro Fórum. O *coringa* precisa desenvolver habilidades “improvisacionais”, usadas sempre que o roteiro de sua atuação for atravessado por situações imprevistas, que são recorrentes quando lidamos com seres humanos e também no âmbito do teatro e da política. A desestabilidade corporal do *coringa* pode desconstruir a imagem de alguém que sempre sabe de tudo, afinal ele não deve ser prepotente. É necessário que ele esteja aberto às proposições do público, mesmo que sejam contraditórias ao tema da obra de Teatro Fórum.

Inocente ou imparcial? Os praticantes do Teatro do Oprimido têm que evitar que o *coringa* seja inocente, ele precisa ser imparcial; tem conhecimentos sobre a obra, mas não se posiciona, explicitamente, a favor ou contra as situações propostas. Outra opção é ser extremamente contraditório, tomando diferentes partidos a todo momento. Na atuação do *coringa*, a dualidade certo/errado precisa desaparecer e dar lugar ao espaço sem fronteiras, no qual as alternativas sugeridas no Teatro Fórum possam ser analisadas sem juízo de valor. O *coringa* deve provocar no espectador a própria crítica. O *coringa* no Teatro Fórum não pode ser fixo em sua gestualidade.

A primeira referência à sua movimentação está na figura inserida no Sistema Coringa do Teatro de Arena³ de São Paulo. O Sistema Coringa foi desenvolvido por Augusto Boal, que foi um dramaturgo e diretor do Teatro de Arena, e era usado nas apresentações teatrais desenvolvidas pelo grupo. As metas desse sistema são de caráter estético (sistema fixo de dramaturgia e encenação) e econômico. Para Boal (2008), ele é mais uma alternativa para o teatro nacional de resistência.

O Sistema Coringa tem como base quatro técnicas: a desvinculação ator/personagem; o eclétismo de gênero e de estilo; a narração coletiva; e a música como suporte de conceitos. Todos podem fazer qualquer personagem, não há mais a fixação de um papel por ator ou atriz. Assim, o conjunto de artistas pode ser menor, e as personagens, desenvolvidas arresadadamente. O eclétismo estilístico passa a quebrar com as construções rea-

3.

O Teatro de Arena de São Paulo se constituiu como grupo em 1953, na cidade de São Paulo: “O Teatro de Arena de São Paulo construiu uma proposta de trabalho marcada por um ineditismo, na cena brasileira, tanto em seus aspectos estéticos, quanto temáticos” (SILVA, 2008, p. 14).

listas/naturalistas que o Teatro de Arena até então montava. A música, além de ser usada como maneira de climatização de um espetáculo, contém as pretensões políticas e ideológicas da obra. Por fim, há o elemento da narração coletiva, que serve de fio condutor para a ação dramática, proporcionando aos artistas da peça outra forma de dialogar com o público e expor e/ou explicar algo do enredo. A narração coletiva se fortalece com a função do *coringa*.

Para aprimorar a dinâmica do *coringa* e do Teatro Fórum, podem ser usadas algumas características do Sistema Coringa. O Teatro Fórum empresta desse sistema a rotatividade dos atores entre as personagens e o recurso faz prevalecer o gesto social, que pode se configurar como o atributo mais importante do papel. O *coringa* do Sistema Coringa é polivalente, todas as possibilidades teatrais são atribuídas a sua função; em cena, ele desenvolve qualquer tipo de mediação que for necessária para o prosseguimento da obra. A flexibilidade da figura deve ser importada para o *coringa* no Teatro Fórum; a flexibilidade gera outras formas de relação com os *espect-atores*.

O Teatro Fórum provoca experiências estéticas no *espect-ator*. Para John Dewey (2010) a experiência, desde que seja genuína, pode ser considerada estética, ou seja, formadora de uma obra de arte. Ao tirar a arte de um pedestal, Dewey dá subsídios para a crença de que todos podem fazer obras de arte, pois todos os seres humanos têm a condição de viver uma experiência estética. Dewey acredita que a experiência precisa ser vivenciada, de forma a desenvolver um diálogo entre quem observa e o que (ou quem) é observado. A experiência, nesse sentido, não é passiva, por meio da qual o espectador recebe estímulos externos; antes, se relaciona ativamente com eles, o ato experiencial é organizado dentro da vivência de situações novas. Dewey vai além e propõe a “experiência consumatória”, aquela que é finalizada, necessariamente, em uma qualidade artística.

O teatro pode e deve ser uma experiência. A vivência teatral, seja ela qual for, inevitavelmente se relaciona com objetos da memória. O teatro “pede” para que os artistas envolvidos em seu fazer busquem em suas vivências passadas ideias e abordagens para as práticas que estão por vir. Entendo que não é possível fazer teatro, como ator, diretor, encenador, iluminador etc., sem que se instaure um trabalho mnemônico que culmine em uma nova experiência e gere um produto artístico. O rito de passagem teatral dá-se no momento em que os envolvidos com a prática abrem mão de uma condição prévia em que se encontram e passam a buscar outra, incluindo os espectadores como parte desse desenvolvimento.

Suponho que o teatro seja uma experiência vívida e atesto que o drama surge dos conflitos sociais cotidianos, como diz Victor Turner (1974). A esse processo se liga a performance, em especial, as Performances Culturais. Igualmente as relaciono com a experiência que necessariamente faz parte do processo dramático, tanto social, quanto artístico. Os imbricamentos se perdem, ao passo que sinto que todas essas formas nascem e se desenvolvem de maneiras parecidas. Entendo que o Teatro do Oprimido provoca experiências estéticas nos envolvidos com a técnica, em especial, no Teatro Fórum. Os jogos sistematizados para a produção cênica despertam vivências que, de tal modo, são disparadoras para a construção da peça teatral do Teatro Fórum. Além disso, na apresentação da obra artística, os espectadores são provocados a entrar em cena para a ampliação do repertório de possibilidades de luta contra as opressões sociais. A provocação feita aos *espect-atores* também se configura como uma experiência estética, afinal, o *coringa* precisa garantir que sua atuação gere experiências que mobilizem o público a construir teatralmente o debate político.

A performance completa uma experiência e gera outra. Assim, a arte da performance é uma forma de arte que diz respeito a um movimento artístico e as Performances Culturais são uma categoria de estudo da cultura. O Teatro do Oprimido envolve diferentes tipos de manifestações artísticas e tem a qualidade de envolvimento com a cultura da comunidade em questão. O Teatro do Oprimido traz à tona questões culturais e opressões de uma sociedade por meio de expressões artísticas. Nesse sentido, o Teatro do Oprimido pode ser estudado tanto como parte da arte da performance quanto uma Performance Cultural, pois sua natureza performática é artística e cultural, nunca deixando de ser política.

As Performances Culturais são rituais, jogos esportivos, apresentações artísticas, comícios políticos, brigas de galos, folguedos, lutas etc.; são representações simbólicas de aspectos de uma cultura, mas também, possuem alguma qualidade ficcional. Elas estão inseridas em um contexto cultural e são formas simbólicas e visíveis que revelam dados e elementos de uma determinada civilização, pela experiência, na relação humana.

O termo foi cunhado pela primeira vez pelo estudioso Milton Singer. Pensar o termo no plural auxilia a compreender o que elas são. Apesar de parecerem “mais verdadeiras” que os mitos, as Performances Culturais, podem surgir em um contexto de dramatização teatral como mostram os estudos da antropologia da performance de Schechner. Ainda assim, as Performances Culturais, como o mito, a linguagem e a arte não são exatas reproduções da realidade. Existe um processo

criacional em sua origem. Se, segundo Ernst Cassirer (1992), a linguagem é fundamental para a construção do conhecimento, então entenderemos essa linguagem, da qual o autor fala, como comunicação, aspecto determinante das construções relacionais entre os seres humanos.

As relações entre homens/mulheres é um dos princípios geradores da construção da performance, que, segundo Schechner, é sempre comportamento restaurado, ou seja, comportamento vivenciado duas vezes. Para o autor, palavras que definem a performance são: execução, desempenho, façanha, proeza, representação, função, espetáculo, atuação, capacidade de realizar trabalho, rendimento, maneira de reagir ao estímulo, cumprimento de uma promessa, equivalente à competência. São ações que as pessoas treinam e ensaiam e podem fazer parte da vida cotidiana.

Ainda segundo Schechner (2006), as performances podem ocorrer em oito situações: na vida cotidiana, nas artes, nos esportes e em outros entretenimentos de massa, nos negócios, na tecnologia, no sexo, nos rituais (sagrados e temporais), em ação. As tradições não podem ser esquecidas no processo de compreensão das Performances Culturais. Todos os campos de estudo têm a contribuir com esse conceito. As Performances entendem uma determinada cultura como complexa; os dados não são mais, apenas, “objetivos”; os subjetivos também são levados em consideração.

No trabalho com as Performances Culturais, o processo etnográfico deve ser encarado como um diálogo, uma troca, e não mera observação e determinação das práticas do outro. Elas podem apresentar outros âmbitos de uma sociedade, além dos culturais. Schechner (2011) diz que nem tudo é performance, mas tudo pode ser estudado enquanto performance. Estendo essa afirmação para as Performances Culturais. O Teatro do Oprimido precisa aprender a lidar com as tradições e as inovações modernas da cultura em sua prática, em especial, no que diz respeito às relações entre os participantes da técnica. Dentro do Teatro do Oprimido, o Teatro Fórum pode ser estudado enquanto uma Performance Cultural, que se dá enquanto rito de passagem.

Victor Turner (1974), a partir do conceito de ritos de passagem de Arnold Van Gennep, desenvolve seu tema da liminaridade. Os ritos de Gennep possuem três fases: separação, margem e reagregação. Turner se concentra nas propriedades do período negligente e amorfo dos ritos, o período marginal ou liminal. Para Turner, a liminaridade é um momento de transição, no qual a pessoa que o atravessa está em uma condição fronteira. Seu status presente deixa de existir e ela passa por um processo de realocamento social na comunidade.

Segundo Turner (1974), a vida social é um tipo de processo dialético, no qual acontece a passagem de um estado para outro. Turner foca no estado de subjugada, em que a autoridade, a pessoa quando está em posição mais alta, é colocada para a passagem de posição no ritual. As características, como essas ditas anteriormente, são chamadas de atributos pré-liminares e pós-liminares. “Os atributos de ausência de sexualidade e de anonimidade são inteiramente característicos da liminaridade” (TURNER, 1974, p. 126).

O drama social de Turner pode ser visto como a “fase liminar” em uma comunidade. Pois ele vem de uma ação que abala a estrutura e, após a ação reparadora, tende a restaurar a “normalidade” que será diferente da situação inicial. As quatro fases do drama social são: ruptura; crise; reparação; reintegração. Porém, Turner deixa claro que nem sempre a ação reparadora obtém sucesso e o retorno à crise ou ao início de uma revolução podem ser gerados.

Segundo Turner, um conflito é orientado pela cultura e sua crise pode reiterar, inclusive, a “consciência de pertencimento” de um grupo. De acordo com o sociólogo Émile Durkheim, esses conflitos geram a fricção necessária para que a vida social não se torne passiva e inanimada. “Os dramas sociais contêm meios de reflexividade pública em seus processos reparadores” (TURNER, 2005, p.182); são momentos de ruptura em uma comunidade em que um conflito é evidenciado e passa pelo processo de questionamento. O questionamento provocado no Teatro Fórum pelo *coringa* é um momento de ruptura social. O Teatro do Oprimido é calcado na influência mútua dos dramas estéticos e dos dramas sociais. No Teatro Fórum, a opressão é análoga ao momento da regra quebrada no drama social.

Acredito que o *coringa* atravessa um drama social em sua relação com o público, quando ele não possui ferramentas suficientes para lidar com os *espect-atores*. Por isso, é importante estudar as aproximações do *coringa* e do bufão; o bufão pode subsidiar outras formas teatrais para a atuação do *coringa*. O estudo é análogo à fase de reparação do drama social, afinal, outras possibilidades serão pesquisadas para a saída da “crise” pela qual o *coringa* passa.

A falta de teatralidade na atuação do *coringa* poderia ser usada como justificativa para a “crise” pela qual ele passa, porém, segundo Josette Féral (2015), a teatralidade é um conceito, prioritariamente, associado ao teatro, mas a autora atesta que a teatralidade é encontrada em outros lugares da vida cotidiana; ela é a criação de um espaço distinto, um espaço ficcional. Acima de tudo, a teatralidade surge da relação entre o espectador e a peça que está sendo apresentada; é o espectador quem criará o espaço outro que converte os objetos em tea-

trais. A autora também admite que o ator pode ser criador da teatralidade. Para isso, ele fará uso do jogo cênico, ele jogará com a plateia a fim de transportar para um espaço que não o cotidiano. O jogo é a chave para a atuação do *coringa*. Johan Huizinga (2000) afirma que o jogo é:

Uma atividade livre, conscientemente tomada como “não séria” e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. É uma atividade desligada de todo e qualquer interesse material, com a qual não se pode obter lucro, praticada dentro de limites espaciais e temporais próprios, segundo uma certa ordem e certas regras (HUIZINGA, 2000, p. 13).

Jogando com o público, o *coringa* ganha mais possibilidades de envolvimento e de criação com o público. Se não há jogo, o intuito de se utilizar o teatro, de certa forma, se perde, afinal é o jogo criado pelo *coringa* que irá realizar as conexões necessárias com o *espect-ator*, para que o espaço teatral passe a existir. O espaço teatral criado obedecerá às regras e às ordens do Teatro Fórum e estará fora da vida habitual.

A noção de teatralidade excede os limites do teatro porque não é uma propriedade que os sujeitos ou as coisas possam adquirir: ter ou não ter teatralidade. [...] Tal relação 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 especular (FÉRAL, 2015, p. 107).

Vejo na atuação do *coringa* a necessidade de propor novas formas de criação artística e de relação com o público que envolvam o jogo e, conseqüentemente, a teatralidade. Já que não é possível medir a criação da teatralidade a partir do espectador, se faz necessário que o *coringa* passe a produzir a intenção do jogo e, assim, a teatralidade seja mais viável. Para o aprimoramento da coringagem foi feita a escolha pelos corpos e pelas proposições do bufão, um palhaço com origem na Idade Média e no Renascimento, que usa formas irônicas e de deboche em sua atuação. O bufão é o espírito carnavalesco na vida cotidiana. Segundo Mikhail Bakhtin (2010), ele está na fronteira entre o permissivo e o não permissivo, carrega consigo a crítica à humanidade através do sub-humano. É, por excelência, uma figura grotesca e traz a ligação com a mãe terra geradora e as capacidades fisiológicas humanas. Suas origens estão ligadas também à cultura cômico-popular, na qual sua aparição é mítica e burlesca. Por trás dessa máscara corporal, a risada provocada surge em diferentes graus de intensidade, e parece que a ridicularização do “feio” e do “anormal” é reveladora de grandes verdades.

Os bufões têm como característica marcante, especialmente, em tempos próximos a sua origem, deformações corporais. O corpo deles é engrandecido, com corcundas; seus rostos, assimétricos etc. As deformações físicas, apesar de parecerem opções estéticas, são originalmente mais obscuras de serem explicadas do que o surgimento do bufão. Essa característica, que permeia figuras demoníacas que ilustram as histórias populares, é enraizada nele, pois seu espírito jocoso surge da convergência dos mistérios da humanidade, principalmente, aqueles ligados ao terreno da vitalidade transbordante.

Na história da cultura, a imagem do bufão sempre esteve associada à gozação, ou seja, à comicidade grosseira. Ainda assim, sua origem é obscura. Entende-se o bufão como uma profissão ligada a uma máscara cômica, que parece estar sempre inseparável do ator que a pratica, como se a profissão de bufão fosse também um modo de vida, como uma carreira hereditária dentro de uma família. Muitos dos bufões que praticavam suas chocarrices, onde estivessem, possuíam essas características, que se tornaram atributos estéticos sob o olhar de uma geração de espectadores e artistas.

É possível que o *coringa* faça uso das propostas estéticas do bufão em cena. O caráter político das duas práticas também é de muita relevância para a pesquisa, especialmente, pela crença na transformação social através do teatro. Os bufões têm a qualidade de improvisar com qualquer estímulo dado a eles e de promover o jogo cênico; possuem qualidades corporais que desafiam a percepção do público e o levam a ver a obra com ambiguidade crítica. A poética do bufão pode ser usada para a construção de outras possibilidades teatrais para o *coringa*.

Se não há jogo, o intuito de se utilizar o teatro como ferramenta de transformação social e política, de certa forma, se perde. Se há a escolha pelo teatro, para lutar e questionar as relações de opressão na sociedade, deve-se usar esse recurso. O *coringa* precisa fazer parte da ação dramática. Sua formação e construção deve partir de princípios ideológicos e práticos de formação teatral. Propõe-se aqui, o uso de princípios da formação teatral a partir da máscara do bufão. A formação do ator através da máscara do bufão pede um alto grau de teatralidade e um aprofundamento no espírito do jogo do artista. O trabalho corporal nas oficinas e nos exercícios da bufonaria desenvolvem a complexidade física dessa personagem e, ao mesmo tempo, o olhar crítico pautado na comicidade. Em seu surgimento, os bufões, por mais que sempre estivessem em lugar de crítica social, eram seres anárquicos, ou seja, não objetivavam as críticas feitas; o espírito da gozação guiava suas ações, sem haver preocupação com intenções engajadas. Mesmo assim, atualmente, a máscara bufonesca é ligada ao engajamento polí-

tico, as críticas sociais são ações conscientes dos atores e atrizes que fazem uso da máscara. Por isso, a opção pela teatralidade do bufão para a formação do *coringa* do Teatro do Oprimido é uma alternativa (diversas outras podem ser usadas), que propicia o uso do cômico por meio da disposição corporal e do desvelamento das opressões, garantindo melhor desempenho na relação com o público durante o Teatro Fórum.

O espaço do outro é essencial para o surgimento da teatralidade e de situações teatrais. Reiterando o que Féral afirma, a teatralidade pode estar presente em situações cotidianas. Assim, os dramas sociais de Turner criam espaços de teatralidade em suas existências. No drama social, surge o espaço ficcional em consequência do olhar fixo dos “espectadores”, que, no caso, são os integrantes da comunidade que não fazem parte diretamente do drama em questão, mas o assistem. Os “performers” do drama criam a fissura com o cotidiano, ou seja, se predispõem ao surgimento da teatralidade e o olhar dos “espectadores” se torna fixo em direção às situações de crise.

As situações de crise dos dramas sociais possuem teatralidade de acordo com os conceitos de Féral, portanto, a afirmação de que as Performances Culturais podem ser teatrais é concebível. Pode o olhar dos espectadores das Performances se tornar fixo e criar um espaço outro? É possível que os integrantes de determinada Performance Cultural se proponham a criar o espaço ficcional? A resposta é sim para as duas perguntas. De acordo com Evreïnoff (1936), sempre existe instinto teatral nas relações humanas; já Féral é mais rigorosa em relação à existência da teatralidade e determina condições para que ela exista. Ainda assim, nas Performances Culturais encontra-se teatralidade.

O Teatro do Oprimido, nesse contexto da teatralidade e das manifestações que estão envolvidas nela, é observado enquanto Performance Cultural. Completa uma experiência cotidiana, referente às opressões sociais sofridas, e gera outra teatralmente, outra experiência que diz respeito ao cotidiano e às peripécias enfrentadas nele. As diferentes formas do Teatro do Oprimido envolvem jogos, rituais, apresentações artísticas, exercícios, etc., e, além disso, são construídas dentro de parâmetros de alguma determinada cultura, afinal, as opressões sociais que serão representadas estão inseridas nos contextos dos participantes das manifestações.

As Performances Culturais se dedicam ao estudo de uma grande variedade de manifestações e de seus processos simbólicos: festas tradicionais, rituais e celebrações sagradas ou profanas, jogos, contos, mitos, lendas, cantos e danças diversas, e também práticas espetaculares e teatrais diversas (CAMARGO; SCHIFINO, 2015, p. 1).

A teatralidade a ser criada no Teatro Fórum partirá do olhar fixo do *espect-ator*, porém o olhar só poderá acontecer se houver a presença de pessoas dispostas a criar a teatralidade; *performers* e/ou atores. Assim sendo, o *coringa* precisa do olhar dos espectadores para instaurar a teatralidade em sua atuação, mas, para isso, ele tem que criar as condições necessárias para que o olhar exista; o *coringa* apresentará o *cleft* (termo usado por Féral para designar “vão”, “espaço”) para a teatralidade.

REFERÊNCIAS

- BAKTHIN, Mikhail. **Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: François Rabelais. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.
- CAMARGO, Robson Corrêa de; SCHIFINO, Rejane Bonomi. **Performances Culturais**: primeiras viagens, primeiras estações. Texto ainda em elaboração para posterior publicação (11 de abril 2015).
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e Mito**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- DEWEY, John. **Arte como Experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- EVREÏNOFF, Nicolas. **El Teatro em La Vida**. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1936.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: Teoria e Prático do Teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- FÉRAL, Josette; BERMINGHAM, Ronald P. Theatricality: The Specificity of Theatrical Language. **SubStance**, Issue 98/99. Wisconsin, v. 31, n. 2&3, p. 94-108, 2002.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- SCHECHNER, Richard. Performers e Espectadores – Transportados e Transformados. **Revista Moringa – Artes do Espetáculo**. João Pessoa, p. 155-186, 2011.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: **Performance Studies**: an introduction. Nova York & Londres: Routledge, 2006, p. 28-51.
- SILVA, Anderson de Souza Zanetti da. **A estética da subjetividade rebelde na poética teatral do oprimido**. 142f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes de São Paulo, UNESP, 2008.
- TURNER, Victor W. Liminality and Communitas. In: **O Processo Ritual**: Estrutura e Antiestrutura. Petrópolis: EditoraVozes, 1974.