

# PARA UMA EPISTEMOLOGIA DO ATO TEATRAL

*Vera Lúcia Bertoni dos Santos*<sup>1</sup>

**RESUMO:** O texto tem por objetivo refletir sobre o fazer teatral na perspectiva epistemológica. Como ponto de partida, apresento uma breve contextualização da questão da representação teatral, relacionando-a a outras formas de representação que se fundem e confundem na contemporaneidade. A seguir, faço referência a dois modos de compreensão do ato de conhecimento, problematizando-os por meio do conceito de “miopia epistemológica” (BECKER, 2003), deformidade de ordem conceptual que impede a *visualização* da dialética do conhecimento, que no caso do conhecimento teatral, é responsável pela dificuldade de compreensão simultânea do ato teatral como manifestação culturalmente produzida e como formalização simbólica do pensamento. Para explicar os problemas advindos dessa dificuldade, recorro ao exemplo da construção ou sistematização da linguagem (oral e escrita), no qual as lacunas das concepções epistemológicas usuais parecem evidenciar-se mais claramente. Para concluir, teço algumas considerações sobre o sentido da representação no teatro, e sobre o caráter transformador do ato teatral que se relacionam à perspectiva epistemológica interacionista acerca do processo de conhecimento.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro. Conhecimento. Representação.

**ABSTRACT:** The text reflects on the theatrical ‘doing’ from an epistemological perspective. As a starting point, I briefly contextualize the theatrical representation, relating it to other means of representation that found and confuse themselves in contemporaneity. After that, I refer to two ways of understanding the act of knowledge, questioning them through the concept of ‘epistemological myopia’ (BECKER, 2003), a conceptual deformity that prevents the visualization of the dialectic of knowledge. Specifically in the theatrical knowledge, this deformity is responsible for the difficulty of simultaneously understanding the theatrical act as a culturally produced manifestation and as a symbolic form of thought. In order to explain the problems that result from that difficulty, I use the example of a construction or a systematization of language (spoken and written), in which the gaps of the usual epistemological conceptions seem to become clearer. To conclude, I reflect on the meaning of the representation in theater and on the transforming quality of the theatrical act, which are related to the interactive epistemological perspective concerning the process of knowledge.

---

<sup>1</sup> Doutora em Educação pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS; Professora Adjunta do Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da UFRGS; autora de publicações nas áreas de arte e educação; atriz de teatro, e-mail: verabertoni@terra.com.br.

**KEYWORDS:** Theater. Knowledge. Representation.

## Princípio e fins

Este trabalho apresenta algumas idéias sobre o processo de conhecimento em teatro, concebidas a partir da minha prática docente nos cursos de Licenciatura em Teatro e de Pós-Graduação em Artes Cênicas e da minha atividade de pesquisa<sup>2</sup> relacionada aos campos do teatro e da educação.

Para estruturar a minha argumentação, princípio pela contextualização do fenômeno teatral em relação a outras formas de representação constitutivas da cultura contemporânea, para a seguir, encaminhar algumas reflexões sobre o ato teatral sob o ponto de vista da epistemologia. Tais reflexões buscam evidenciar a complexidade do problema que antepõe à explicação do processo de conhecimento em teatro.

O meu objetivo é, em última análise, reconhecer o ato teatral – quer como manifestação estética e cultural, situada histórica e socialmente, quer como conduta de formalização simbólica de caráter dramático, engendrada por indivíduos (“fazedores” e “observadores”) em diferentes etapas do seu processo de desenvolvimento intelectual –, pelo quanto ele pode significar à evolução do pensamento e ao estreitamento das relações sociais.

## A paisagem que se avista

Num tempo-espaço<sup>3</sup> em que as “vanguardas estão mortas e são redescobertas” (RYNGAERT, 1993, p. 4), e que o formalismo mais exacerbado é encarado como *ameaça à legibilidade do objeto artístico* e à *supremacia da linguagem acadêmica*, o objetivo primordial da representação dramática parece ser o da comunicação.

---

<sup>2</sup> Desenvolvida em continuidade aos estudos realizados no doutorado (2006), a minha investigação atual propõe-se a enfocar aspectos teórico-práticos da docência em teatro, dentre os quais se destacam as teorias do conhecimento.

<sup>3</sup> Ou, “espaço-tempo”: o termo hifenizado remete às transformações nas concepções de *tempo* e *espaço* absolutos decorrentes da assimilação da teoria da “relatividade da simultaneidade” (EINSTEIN), bem como à abordagem solidária das categorias do *objeto*, do *espaço*, da *causalidade* e do *tempo* na análise da “construção do real na criança”, através da qual Piaget (1937) evidencia a magnitude e a complexidade das conquistas intelectuais efetuadas desde a etapa do chamado “egocentrismo radical”, até a elaboração das relações no sentido da reciprocidade entre o indivíduo que assimila e o objeto assimilado, numa progressiva relação de interdependência com o universo.

Ora, se o propósito é a “comunicação pela comunicação”, o “real” passa a ser a medida das coisas, logo, “quanto mais verossímil, melhor!”, e nessa corrida desenfreada, pela “verdade” da representação, os meios de comunicação de massa “saem na frente”, enquanto que o teatro, confundido com outras formas muito mais eficazes em matéria de “realidade” (dentre elas, o cinema, a televisão, a internet) parece ignorar a sua condição, esvaziando o próprio sentido do seu fazer.

Na disputa por “melhor comunicar”, as formas de representação superam-se dia a dia e, na intenção de parecer com a “vida real”, tendem ao hiper-realismo: a televisão, que já ganhava o “horário nobre” pelos programas de auditório e telenovelas, “barateando” o riso e a emoção no atropelo da ética e da estética, reafirma a sua liderança, vendendo o “patético” a “preço de liquidação” nos degradantes *big brothers* e *reality shows*; e o noticiário, fazendo o espetáculo da criminalidade, da corrupção, da impunidade, da guerra, do terror, da catástrofe, martela os sentidos, avisando aos fiéis telespectadores: “de hora em hora, o mundo piora”<sup>4</sup>. Na vida que se vê na “telinha”, a realidade confunde-se com a ficção e os atos parecem não ter conseqüências. A emoção é catarse; o protesto é indigesto; a meiguice é pieguice; qualquer contexto é pretexto para o “besteirol”.

Na internet desenvolvem-se “ambientes de comunicação virtual”, a exemplo dos *chats*, *messengers* e *orkuts*, “espaços” cativantes para todas as idades pela possibilidade de troca e de estreitamento dos vínculos entre os sujeitos, numa realidade<sup>5</sup> social cada vez mais encarcerada nos seus direitos de ir e vir (contingência da sua lógica individualista), mas que, pela própria valorização do “virtual”, e conseqüente enfraquecimento do “interpessoal” (que aprendemos a chamar de “presencial”), tende a alimentar a impressão de relacionamento, satisfazendo as necessidades de interação social. Confundido o real com o virtual, os sujeitos tendem a transformar-se em personagens e, na ilusão de estarem acompanhados, brincam de esconde-esconde com os próprios sentimentos, iludem a solidão, evitam o pensamento, fogem de si mesmos.

Não bastasse todo esse aviltamento e essa deturpação da condição humana o cinema põe a indústria e a alta tecnologia a serviço dos *instintos selvagens*, *atrações fatais* e *desejos de matar*, e na “batalha” pela exposição da cruzeza pela cruzeza, a vida é transformada em “carniça”. Superlotam-se as salas

---

<sup>4</sup> Ouvi esta frase do professor João-Francisco Duarte Júnior, numa das suas visitas a Porto Alegre. Quando consultado sobre a autoria da frase, ele não a reconheceu como sua, mas também não a negou.

<sup>5</sup> Ou, um “tempo-espaço” que aprendemos depressa a chamarmos “de realidade”, como diz a letra do compositor baiano Caetano Veloso, referindo-se ao caos urbano, à poluição, à miséria e à feiúra de São Paulo, cidade que ele, apesar destes e outros pesares, aprendeu a “cantar” os encantos.

de exibição e as prateleiras das locadoras ficam abarrotadas, mas o prestígio é devido aos “filmes de ação” – que assim se divulgam, num eufemismo ao que se poderia denominar “matação”, a julgar tanto pela qualidade estética e reflexiva quanto pelo conteúdo “sangrento” da maior parte desses “enlatados”.

Considerados herméticos e elitistas, os filmes que se propõem “abertos” a diferentes leituras, ou que “imponham resistência” à compreensão imediata do espectador, enfrentam sérias dificuldades, que vão desde os baixos orçamentos até os problemas de exibição. Assim, enquanto que o “cinema arte” (os ditos “filmes de pensar” ou “filmes cabeça”) é exibido em salas pequenas ou mal equipadas, ou relegado a “um cantinho pouco visitado” nas locadoras de filmes, a produção norte-americana (e o *way of life* que ela preconiza) é consumida feito Coca-Cola: bem gelada, um vício, um anestésico de sabor indescritível, mas incomparável – afinal, como diz o *slogan*, “Coca-Cola é assim” – uma fórmula milionária que o mundo, enfraquecido de valores culturais locais e confuso diante da perspectiva da globalização e da valorização da informação, em detrimento do conhecimento, insiste em querer imitar.

Nessa desmedida, como é que o teatro, condenado ao seu fazer artesanal e desgastado pelas tentativas frustradas de igualar-se a esses meios, há de se movimentar? Ou melhor dito, há de se movimentar o teatro nessa direção?

Não se trata aqui de questionar o uso da tecnologia na tessitura teatral, reconhecida desde as formas “à luz do dia” até os mais sofisticados aparatos digitais de iluminação. Também não se trata de negligenciar os meios de comunicação de massa na constituição da cultura contemporânea, ou de querer pôr freio ao consumo dos seus artefatos – e a história da arte não economiza exemplos de equívocos cometidos pela estratificação das manifestações estéticas da cultura sob critérios de “arte” *versus* “não arte”, de “popular” *versus* “erudito”, de “alta” e “baixa” cultura e outras formas de polarização. Tampouco se trata de negar os avanços da comunicação *via Internet*, da qual a vida contemporânea é, sem dúvida, tributária, guardadas as devidas proporções e distinções entre os que não têm acesso, por viverem à margem do chamado processo de globalização, ou os que ainda relutam, por inércia ou em salvaguardo ao uso de outras vias mais interessantes, e os que se tornaram reféns. Significaria retrocesso e desrespeito; seria pobreza de espírito; seria muita ignorância - seria agir como o avestruz, que diante do perigo, enfia a própria cabeça no chão, mas não hesita em devorar o que lhe pareça comida.

Trata-se, isto sim, de compreender as formas de representação dramática enquanto manifestações da cultura, mas sem desconsiderar o caráter individual dessas construções simbólicas, o que implica considerar algumas distinções.

## Distorções da visão

O papel fundamental da representação dramática na comunicação parece suficientemente destacado e esclarecido através do estudo histórico, antropológico e sociológico do fenômeno teatral: as formas de teatro desenroladas no tempo compreendem exemplos substanciais da colaboração da teatralidade no processo de humanização, tanto quanto no de socialização que lhe corresponde.

No entanto, a despeito dos progressos no estudo da psicologia, da genética e da neurologia, as “teorias” que se propõem a interpretar o problema do conhecimento em geral, e do teatro em particular, seja no sentido ontogenético<sup>6</sup> ou filogenético<sup>7</sup> desse processo, parecem dificultadas, porque acometidas de uma distorção. De acordo com a expressão designada por Fernando Becker (estudioso da Epistemologia Genética) para caracterizar a inadequação das concepções aprioristas<sup>8</sup> e empiristas<sup>9</sup> na interpretação da aprendizagem humana, considero que essas “visões” epistemológicas acerca do fazer teatral parecem sofrer de uma espécie de “miopia”: a chamada “miopia epistemológica” (BECKER, 2003, p.12).

No caso da epistemologia do ato teatral, essa “miopia” consiste na dificuldade de distinguir-se (o que não quer dizer “apartar”, pois seria uma falácia) entre a representação dramática como meio (canal, via) de interação e compartilhamento de idéias entre indivíduos e culturas, e como meio (canal, via) de expressão e desenvolvimento da inteligência mediante formalizações simbólicas de caráter dramático.

Essa dificuldade de “distinguir, sem apartar”, é apenas um “sintoma” da inconsistência dos modelos explicativos da aprendizagem do teatro, que a meu ver, reforça a “aura de mistério” que cerca o problema do conhecimento em teatro, ocasionando sérios entraves à elaboração teatral nos mais diferentes âmbitos em que ela se processa.

---

<sup>6</sup> Ontogênese: “série de transformações sofridas por um ser desde a sua geração até o completo desenvolvimento; evolução individual” (MICHAELIS, p. 1495).

<sup>7</sup> Filogênese (ou filogenia): “história genealógica de uma espécie ou de um grupo biológico, fundamentada em elementos fornecidos principalmente pela Anatomia Comparada, pela Paleontologia e pela Embriologia” (MICHAELIS, p. 959).

<sup>8</sup> “Apriorismo: é a hipótese oposta ao empirismo, segundo a qual o indivíduo, ao nascer, traz consigo já determinadas, as condições do conhecimento e da aprendizagem que se manifestarão ou imediatamente (inatismo) ou progressivamente pelo processo geral de maturação” (BECKER, 1995, p. 11).

<sup>9</sup> “Empirismo: é a hipótese segundo a qual a capacidade de conhecer ou de aprender do sujeito é devida à experiência adquirida em função do meio físico, mediada pelos sentidos. O indivíduo ao nascer é ‘tabula rasa’” (BECKER, 1993, p.11).

Ao considerar, por um lado, a supervalorização da “faculdade do talento”, que se inspira nas concepções inatistas, ou a crença nas condutas autoritaristas subjetivada pelas concepções empiristas, e por outro, os limites ou estratificações que se costuma impor ao conhecimento (o erudito e o popular; o escolar e o universal; o infantil e o adulto; o vulgar e o científico), as explicações usualmente adotadas não parecem suficientemente competentes para abranger a visão dialética<sup>10</sup> do teatro como fenômeno a ser compreendido, ou seja, a sua *práxis*<sup>11</sup>.

Noutras palavras, a compreensão do caráter dialético do conhecimento em teatro exige que se considere o ato teatral sob dois aspectos distintos, mas complementares e interdependentes. São eles: o aspecto da “criação artística” e o aspecto da “construção de conhecimento”.

Na intenção de melhor explicar esse ponto de vista, recorro ao exemplo privilegiado da linguagem (oral e escrita), em que a distinção, a complementaridade e a interdependência dos aspectos da criação e da construção a que me refiro parecem ficar mais nítidas.

## **Aguçar o olhar**

No decorrer do processo de aquisição da língua “materna”, correlativo ao desenvolvimento ontogenético, o sujeito, tendo “despregado” o pensamento da ação por força da atividade adaptativa inerente ao próprio uso da linguagem (mas não somente dela, pois que se integram outras formas na constituição da função simbólica, tais como, o jogo simbólico, a imagem, o desenho), consegue, por sucessão, rupturas e continuidades, dominá-la ou “aprendê-la”, articulando-a, formalizando-a e consolidando-a por meio das condutas verbais (a fala) e da forma escrita.

Tendo compreendido a sistemática da língua, o que corresponde à progressiva adaptação à sua “forma culta” (em que pese o caráter assimilativo ou transformacional das regras de funcionamento do sistema), o sujeito passa

---

<sup>10</sup> Na filosofia moderna e contemporânea o termo é freqüentemente utilizado no sentido de Hegel. “Toda a realidade move-se dialeticamente e, portanto, a filosofia hegeliana vê em toda parte tríades de teses, antíteses e sínteses, nas quais a antítese representa a ‘negação’, o ‘oposto’ ou ‘outro’ da tese, e a síntese constitui unidade e, ao mesmo tempo, a certificação de ambas” (ABBAGNANO, 1971, p. 273).

<sup>11</sup> “Com esta palavra (que é a transcrição da palavra grega que significa ação), a terminologia marxista designa o conjunto de relações de produção e trabalho, que constituem a estrutura social, e a ação transformadora que a revolução deve exercer sobre tais relações” (ABBAGNANO, 1971, p. 786). “Para Piaget (como para Marx), não existe pensamento que não esteja ligado à ação; o mundo teórico no seu conjunto é uma tomada de consciência das condições da ação real ou virtual” (GOLDMANN, apud BECKER, 2003, p 41).

a inserir-se no universo dos “usuários” de um determinado idioma. Neste momento, a linguagem, pesado o caráter estético que lhe é inerente, assume a sua função (preponderantemente) “comunicante” (dizer “comunicativa” soaria estanque), que permite aos “usuários” o estreitamento das suas relações, pois possibilita exprimir, de certa forma, o pensamento.

Na proporção dos progressos do pensamento formal do “usuário”, e na medida da sua interação (o próprio uso), a linguagem tende a superar (o termo adequado seria “subsumir”) o seu caráter mais instrumental em favor da prevalência da sua função expressiva, preponderantemente estética, mas nem por isso destituída da característica “comunicacional”.

Pela capacidade de integrar o sistema adquirido ao seu pensamento, o “usuário” tende a extrapolar as possibilidades de um e de outro, transformando-se num “fazedor” da língua, num “inventor” de formas capazes de abrigar a complexidade do seu pensamento. É o caso da forma poética, no interior da qual o pensamento, tornado palavra, pode libertar-se, elevar-se, criar asas... “passarinhar”<sup>12</sup>.

Sob esse ponto de vista, denominar-se “poesia” o artificialismo ou o animismo presente na linguagem pré-conceitual, ou se considerar “arte” a garatuja de uma criança de cinco anos, seria ignorar os caminhos, individuais percorridos por Quintana e por Miró. Corresponderia, na expressão de Becker, a uma “postura míope” que confunde a transdução, que é a incapacidade infantil (egocêntrica) de compreender o mundo de outra maneira, com a ingenuidade deliberada, artifício do pensamento formal que implica uma visão (descentrada; conceitual) de mundo. Significaria, também, desprezar o trajeto coletivo trilhado por artistas representantes de diferentes movimentos desdobrados ao longo da história.

Seria uma atitude inconsistentemente e inconseqüentemente análoga à abordagem de Édipo ou de Hamlet, restrita aos aspectos do tema ou do conteúdo, por mera incapacidade de transcender, ou seja, por impossibilidade de “visualizar” (abstrair, retirar) aspectos da condição humana refletidos na forma trágica.

## **Ampliar a vista**

No desenvolvimento do meu pensamento acerca do ato teatral, a perspectiva interacionista tem possibilitado o redimensionamento dos fazeres teóricos e práticos necessários ao acompanhamento de processos de construção

---

<sup>12</sup> Do verbo “passarinhar”, conjugado na obra de Quintana e de outros autores para significar o ato de “voar” e o sentimento de leveza relacionado à liberdade de pensamento. E, como diz Shakespeare, “os que sabem jogar com as palavras facilmente as corrompem”.

de conhecimento em teatro, conferindo novos significados às concepções de Stanislavski, e o seu método construtivo de preparação do ator; de Grotowski, e o seu “Teatro-Laboratório”; do teatro didático de Brecht; de Barba e o “aprender a aprender” que caracteriza o seu processo de “treinamento”, de “teatralidade assumida”, identificada por Ryngaert (1977) nas formas de teatro contemporâneo; de “improvisação teatral”, segundo a ótica de Viola Spolin e Ingrid Koudela; das idéias de Maria Lúcia Pupo sobre o caráter lúdico do teatro, para citar alguns dos autores-referência das minhas reflexões e sínteses a respeito do processo de elaboração teatral sob o ponto de vista da epistemologia.

A concepção piagetiana acerca do desenvolvimento humano considera que o sujeito do conhecimento (o indivíduo, para a psicologia) constrói a si mesmo por força da sua ação sobre o objeto (ou, o meio físico e social); esta ação, seja de natureza física, social ou psicológica, seja reflexo do pensamento sensório-motor, representativo, operatório concreto ou formal, é responsável pelas transformações que conduzem o sujeito das formas mais elementares às mais complexas de pensamento, engendrando novas formas de conhecimento.

José Luís Brandão da Luz (1994, p. 214) aponta a “estreita correlação entre o nível de criatividade no processo de formação dos novos possíveis e o crescimento que se verifica no domínio da maturidade operatória da inteligência”. Ele destaca a participação dinâmica da imaginação criadora na fusão entre pensamento e experiência, destacando o caráter dialético desses dois aspectos, ou “pólos”, da inteligência, dada a importância dos “fatores de ordem orgânica, psicológica e social” no processo de construção intelectual do sujeito.

No que se refere ao processo de elaboração teatral, incluídos os fazeres da cena e da audiência, um dos problemas enfatizados por Ryngaert (1993, p. 4) é o do sentido da representação teatral. Ele chama a atenção para a distância entre “o teatro tal como é praticado e tal como é percebido”, identificando o chamado “paradoxo teatral”.

Dessa forma, o sentido do ato teatral parece localizar-se na lacuna entre o que se faz e o que se compreende - ou, como diria Jean-Pierre Ryngaert (1993, p. 4), em alusão à formulação de “Valère Novarina sobre Rabelais”, entre “as obscuras clarezas e as incompreensíveis luzes”. Este é o “paradoxo teatral” (RYNGAERT, 1993, p. 5), que divide os que fazem e os que assistem teatro, “entre o desejo de compreender e explicar os textos” e o fascínio pelos textos “que resistem, ou que não se mostram imediatamente como fáceis”, inaugurando um sério mal-entendido.

Ryngaert (1993, p. 5) remonta as origens e o agravamento dessa confusão:

O teatro repousa, desde sempre, entre o que é escondido e o que é mostrado, sobre o risco da obscuridade que de repente faz sentido. A representação, derrisória em seu próprio projeto, esfalfa-se para

mostrar o mundo em cena com os meios rudimentares do artesanato de feira e pela linguagem. Isto é verdade desde os mistérios da Idade Média, cujas representações de Cristo ou dos diabos do Inferno encantavam, segundo dizem, os espectadores. Isso ainda é verdade, mas hoje em dia não completamente, já que existem muitos outros meios de representação além do teatro, bem mais “verdadeiros”, principalmente as imagens filmadas, e bem mais “falsas”, são apenas imagens, nem sempre imagens exatas, diria Jean-Luc Godard.

Ao priorizar o aspecto da comunicação na intenção de “facilitar”, ou “mediar”, a compreensão, o ato teatral arrisca perder de vista o que possui de mais caro e de mais genuíno: a presença viva do ator e do espectador e o jogo que se estabelece entre eles.

Independentemente dos elementos ou artifícios que venham a “compor” o ato teatral, é precisamente no “jogo” ou na interação entre os participantes da experiência viva do teatro, que se constrói o espaço-tempo da representação, tal seja, o aqui e o agora que engendram o sentido da cena. Qualquer forma teatral que se experimenta ou se aventura, que se reproduz ou que se inventa, seja em preservação, contestação ou homenagem a antigas formas, seja como modo de afirmação, inovação, transformação ou ruptura, traz em si, o mesmo princípio. Conforme Ryngaert (1993, p. 6), “a matriz primeira” do ato teatral “continua sendo uma troca entre seres humanos diante de outros seres humanos, sob seu olhar que cria um espaço e funda a teatralidade”. Isso é válido para Sófocles, para Stanislavski, para Brecht, para Artaud, para Grotovski, para Brook, para Zé Celso, para Paulo Flores, para o professor envolvido com o fazer teatral na sala de aula, para a criança que aprende o mundo no jogo simbólico coletivo, e para os que vierem... ou “voarem”.

Num modelo de sociedade cada vez mais individualista, no qual se valoriza o acúmulo de informações em detrimento do conhecimento advindo da experiência, é preciso saber reconhecer as mais diferentes manifestações da teatralidade presentes na cultura e distinguir os seus fazeres, de modo a incentivar a construção de novas narrativas sobre o mundo e a ampliar as possibilidades de relacionamento entre os seres humanos.

## Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BECKER, Fernando. **A origem do conhecimento e a aprendizagem escolar**. Porto Alegre: Artes Médicas, 2003.

BECKER, Fernando. **Da ação à operação**: o caminho da aprendizagem: J. Piaget e P. Freire. Porto Alegre: EST: Palmarinca: Educação e Realidade, 1993.

LUZ, José Luís Brandão da. **Jean Piaget e o sujeito do conhecimento**. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

**MICHAELIS**: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

PIAGET, Jean. [1937] **A construção do real na criança**. São Paulo: Editora Ática, 2001.

\_\_\_\_\_. [1923] **A linguagem e o pensamento da criança**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

\_\_\_\_\_. [1936] **O nascimento da inteligência na criança**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

QUINTANA, Mário. **Quintanares**. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

RYNGAERT, Jean-Pierre. [1993] **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

\_\_\_\_\_. [1991] **Introdução à análise do teatro**. Lisboa: Asa, 1992.

\_\_\_\_\_. [1977] **O jogo dramático no meio escolar**. Coimbra: Centelha, 1981.

SANTOS, Vera Lúcia Bertoni dos. **No fio do equilibrista**: professor de teatro e construção de conhecimento. 2006. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.