

# Cadernos letra e ato

## **Pulsão de teatralidade: um desenho de pesquisa sobre a necessidade de recepção teatral**

Matheus Borelli dos SANTOS<sup>1</sup>

**Resumo:** O seguinte artigo expõe o caminho tomado por uma pesquisa iniciada no ano de 2015, e objetiva investigar quais as contribuições do conceito de pulsão de ficção, forjado por Suzi Frankl Sperber, para a compreensão da configuração da necessidade do teatro ao espectador contemporâneo. Através de diálogos entre este conceito, a noção de teatralidade e as ideias levantadas por Denis Guénoun, em seu livro *O teatro é necessário*, articula-se a definição de uma possível pulsão de teatralidade que viabilizaria a fruição do evento teatral.

**Palavras-chave:** espectador; jogo; pulsão; teatralidade.

Em 2016, em artigo publicado na Revista aSPAs, apresentei o embrião de uma pesquisa que desenvolvo<sup>2</sup> acerca de possíveis aproximações entre o conceito de *pulsão de ficção*, cunhado por Suzi Sperber, e as ideias de Denis Guénoun quanto à configuração da necessidade contemporânea do teatro. Tal pesquisa, agora em andamento no mestrado, objetiva investigar a relação do espectador teatral contemporâneo com aquilo que ora denominamos pulsão de teatralidade, ou seja, a elaboração teatral configurada no espectador a partir da necessidade humana de ficção. Nesse sentido, pretende-se compreender a presença do espectador nos espaços teatrais, averiguando como se constrói um estado de jogo, ativado a partir da linguagem cênico-teatral, e se tal estado leva o espectador a uma conexão com traços arquetípicos de sua existência, possibilitando a fruição do evento teatral.

O conceito de pulsão de ficção, base sobre a qual se desenvolve todo o pensamento proposto, surge nas pesquisas de Sperber a partir da constatação de que “A primeira fala

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto com pesquisa em andamento, voltada para os processos de recepção teatral. Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Elen de Medeiros. E-mail: matheusborellis@gmail.com

<sup>2</sup> Pesquisa também sob orientação da professora Elen de Medeiros.

estruturada e completa do ser humano, a sua primeira fala não utilitária, pertenceria [...] ao nível do imaginário” (SPERBER, 2002, pp. 262-263). Sendo, pois, originária da elaboração de uma narrativa ficcional, ou seja, da hipótese de que a ficção não é apenas produto da linguagem, mas incentivadora de sua construção. Daí se desenrola o pensamento da autora, a qual entende que, embora a primeira manifestação oral estruturada da linguagem ocorra próxima aos três anos de idade, o imaginário a precede, manifestando-se anteriormente. Assim, partindo de investigações das raízes do imaginário, Sperber recorre ao jogo *fort-da*, analisado por Freud em *Além do princípio do prazer* (1919-1920), para dar prosseguimento à sua pesquisa.

O jogo consiste em uma aparente brincadeira realizada pelo neto de Freud – criança de um ano e meio de idade, portanto, ainda distante da fase de enunciação estruturada da linguagem –, quando da partida de sua mãe, em que o pequeno puxava e empurrava um carretel preso por um barbante emitindo alguns sons, interpretados pelo avô e pela mãe como as palavras *fort* (ou “para lá”) para quando o carretel se afastava e *da* (ou “para cá”) para quando o carretel se reaproximava<sup>3</sup>. A criança não chorava ao se despedir da mãe, mas após a separação lançava mão deste ritual.

Freud, supondo que o jogo fazia referência ao evento vivido pela criança, elaborou a hipótese de que o ser humano, além de ser movido por uma busca de prazer e uma evitação do desprazer, tem a necessidade de elaborar, organizando de forma inteligível, sentimentos negativos, como a decepção, a dor, a perda, o sofrimento. Sperber (2002; 2009) enxerga algo a mais nesse evento: entende que o jogo *fort-da* permite que o fato vivido seja elaborado pela criança a partir de um traço específico fundamental: o seu caráter ficcional. Ou seja, é a qualidade ficcional do jogo que, como uma lente entre o sujeito e o evento, permite que este último seja elaborado e revestido de novo significado.

A pulsão de ficção é constituída pelas ideias de imaginário, simbolização e efabulação, que nada mais é que a criação de narrativas investidas de valor simbólico. Ou seja: “A efabulação equivale a um impulso do ser humano, que o leva a encenar um evento – graças ao imaginário e mediante a simbolização” (SPERBER, 2011, p. 68). Esta operação de simbolização se faz através da inserção da narrativa em uma temporalidade cíclica, repetitiva que estabelece uma espécie de ritual ficcional, por meio do qual se pretende alcançar uma nova compreensão do evento gerador de todo este processo.

---

<sup>3</sup> Em nota a autora justifica a tradução “para lá”, “para cá” a partir do poema DEBUSSY, de Manuel Bandeira. (SPERBER, 2009, p. 85)

Este mecanismo ficcionalizador seria acionado, segundo Sperber (2002, p. 284), diante de “momentos diferentes de iniciação, de confronto”. É evidente que durante a infância, sobre a qual a autora se debruça, o impacto deste mecanismo é maior e mais profundo, porque diz respeito a um momento de iniciação e construção do sujeito no mundo. Isto é, um momento de organização de características básicas e primordiais, de construção da linguagem. A nós, por outro lado, nos interessa, para seguirmos com a análise, o ser adulto.

Ora, segundo Sperber (2011, p. 58 e p. 61), “o ser adulto não nasce adulto e o universo de referências psíquicas, históricas, éticas, morais, de linguagem são constituídas durante um período não desprezível da vida humana” e “a pulsão de ficção, reconhecida na criança, conserva características semelhantes no adulto”. De tal modo, seria necessário, por meio de leituras aprofundadas dos estudos de Sperber, compreender, de saída, como as características da pulsão de ficção são conservadas na vida adulta. Partindo da premissa de que a ideia da autora “explica a própria criação ficcional como decorrente de uma pulsão de ficção mais intensa em certos indivíduos” (SPERBER, 2002, p. 284), tomamos o impulso de criação artística verificado, por exemplo, nos “fazedores” de teatro, como um dos resquícios da pulsão ficcional na maturidade. E a partir disso, passa a nos interessar como se estruturaria um possível impulso de recepção teatral. Ou seja, se o caminho que liga a pulsão de ficção aos artistas de teatro está claro, talvez isso não possa ser dito com relação ao espectador. Como, então, a pulsão de ficção é conservada no espectador teatral de modo a corroborar a longevidade do teatro garantindo-lhe público cativo?

Parece-nos óbvio que, se a pulsão de ficção age como construtora da linguagem, toda linguagem se articula em campo ficcional e, portanto, a pulsão de ficção se faz presente do início ao fim de nossas vidas. Mas é importante, para a elaboração do pensamento proposto, compreender que os indícios de intensa efabulação nas artes se evidenciariam, *a priori*, através da esfera mimética, portanto ficcional, em que a arte se move – mais especificamente o teatro, no caso de nossa análise. Todavia como chegar a tais conclusões com vistas a um teatro contemporâneo que recusa sua própria ficcionalidade, se autoproclama performativo, pós-dramático e busca articular-se na esfera do real? É por meio de tais reflexões que pretendemos compreender a configuração da necessidade do teatro no espectador contemporâneo.

Inicialmente, levando em conta este instável caminho do teatro contemporâneo, escolhemos como guia Denis Guénoun (2012), que traça, em seu livro *O teatro é necessário?*, um histórico dos sentidos atribuídos ao teatro no decorrer de sua existência. De Aristóteles

a Stanislavski, passando por Diderot e por outros pensadores, Guénoun nos leva ao século XX, analisando as diversas configurações da relação palco-plateia, a partir da asserção de que “o teatro não é uma atividade, mas duas. Atividade de fazer e atividade de ver” (GUÉNOUN, 2012, p.14), e de que "a especificidade do teatro diz respeito ao fato de que, nele, as duas atividades são indissociáveis" (GUÉNOUN, 2012, p.14).

Neste contexto, percorrendo o raciocínio proposto pelo autor, chega-se à conclusão de que a potência do teatro, no início do século XX, repousa sobre sua configuração assumidamente imaginária, de modo que, como nos diz Guénoun (2012, p. 94), "*a irrealidade do teatro* se tornou sua potência, o regime determinado de sua constituição". E é sob o regime da imagem e do imaginário que o teatro se depara com o advento do cinema que, ao que parece, rouba do teatro o seu motivo de ser:

As imagens do cinematógrafo tornam-se, então, imagens efetivas, imagens de direito, que proporcionam ao imaginário sua ex-sistência apropriada, a exteriorização que lhe convém, relegando todas as outras espécies de imagem à situação de "imagens" por metáfora. (GUÉNOUN, 2012, p. 102)

O caráter ficcional do teatro já não lhe confere o estatuto de imagem, pois a palavra imagem parece ter, com o surgimento do cinematógrafo e da câmera fotográfica, descoberto seu real significado: o de atestado de presença pregressa. A fotografia, segundo Barthes (*apud* GUÉNOUN, 2012, p. 104-105), é imagem por ser “o espectro de uma realidade passada”. O cinema, diferente da fotografia, e talvez em uma superação desta, “dá à imagem vida, movendo-a. É isso o que o faz, não apenas simples imagem, mas concretizador da imaginação: onde a imagem se produz e se move” (GUÉNOUN, 2012, p. 106). Assim, o cinema extraiu do teatro seu âmbito imaginário e, com ele, todo o seu processo de identificação, então situado no campo da imaginação.

O teatro, detentor do efetivo e do imaginário, isto é, composto pelo jogo prático de ação cênica e pela imaginação, viu-se desfalcado. "O imaginário (teatral) desertou o teatro, por ter assumido sua *real* independência" (GUÉNOUN, 2012, p. 110). O que resta então ao teatro de hoje? Como se estrutura a necessidade do teatro em nossos tempos?

Segundo Guénoun, uma coisa é certa: se o teatro, contrário à sua possível caducidade, ainda sobrevive, é porque algo em sua atual conjuntura se faz necessário. O que seria, então? Ora, se o que resta ao teatro, desprovido do seu caráter imaginário, é o jogo de ação cênica, provavelmente é sobre isto mesmo que se deposita a atual necessidade do teatro.

Desta forma, o autor reflete sobre como a necessidade do teatro se configura, contemporaneamente, como necessidade de jogo:

O jogo será, portanto, o campo da ação teatral, o que não suprime o personagem (...) mas a ordena segundo uma lógica diferente da lógica identificadora (...). O jogo agora é uma *práxis* na medida em que, mesmo que ele produza surtos de identificação (e produz, com certeza), mesmo que ele coloque em movimento *personificações imaginárias*, não são estas figurações que o instituem e o movem, mas sua auto-exposição como existência em cena. (GUÉNOUN, 2012, p. 136)

Se, por um lado, a imagem (e o imaginário) abandona o teatro por se descobrir como a presença espacial de um passado temporal, o teatro se emancipa da imagem e do imaginário por aceitar seu caráter de presença espaço-temporal. Percebemos, hoje, assim, um teatro almejanste de um posto que lhe garanta a existência por ser necessário enquanto acontecimento teatral. Teatro este vinculado não mais ao imaginário, mas ao poético e seu feito teatral banhado de poesia – ou "de confronto entre existência e poesia" (GUÉNOUN, 2012, p. 147) – é o que faz dele uma necessidade:

O teatro é o jogo deste existir que oferece ao olhar o lançar de um poema. Só o teatro faz isso: só ele lança o poema para diante de nossos olhos, e só ele lança e entrega a integridade de uma existência. Comandadas por este lançar, que vem dos extremos poéticos da língua, a nudez, a precisão e a verdade fazem do teatro uma necessidade – absoluta. (GUÉNOUN, 2012, pp. 147-148)

É preciso compreender que Guénoun levanta uma questão fundamental do teatro do século XX: o abandono do ideal de ilusão cênica construído no século anterior. O teatro agora se assenta sobre o jogo justamente por estar, assim como o jogo, em um limiar entre a ficção e a realidade, entre a ação efetiva e o campo poético.

São contemporâneos deste mesmo momento, em que o teatro se reconfigura a partir de seu caráter de presença espaço-temporal, eventos históricos e artísticos importantes. Na primeira metade do século XX, duas grandes guerras explodiram, junto delas a noção de integridade do homem moderno e, por extensão, todo o enquadramento classificatório – íntegro – deste homem acerca da arte. Tal circunstância é fundamental para que se possa compreender o terreno arenoso em que caminham a teoria e a crítica de arte contemporânea. A teoria de arte encara agora a fragmentação dos discursos.

Hans Belting (2002) afirma que nos defrontamos hoje com o término da história da arte. Segundo o autor, “a arte [...] é entendida como *imagem* de um acontecimento que

encontrava na história da arte o seu *enquadramento* adequado” (BELTING, 2002, p. 35). Ou seja, o que se entendia como arte era determinado por um dado enquadramento teórico-conceitual, um enquadramento historiográfico. Só se pode pensar em um fim da história da arte, se pensarmos na desestabilização das estruturas que forneciam tal enquadramento. Assim, podemos verificar, no decorrer do século XX, uma pluralização dos fazeres artísticos – que dificulta qualquer tipo de enquadramento – acompanhado de uma espécie de transferência da função de identificador/crítico da obra de arte: que vai da crítica institucionalizada, passa pelas mãos do artista que fala sobre a própria obra, até alcançar o receptor da obra. Não por acaso, recentemente, cada vez mais pesquisadores se interessam por investigações sobre “aquele que vê”.

Ao que parece, diante de tamanha pluralidade e em meio a uma mudança de paradigmas, alcançar uma definição precisa do teatro e espectador contemporâneos já equivaleria a um esforço hercúleo. Guénoun contribui com seus apontamentos para as reflexões propostas, no entanto, para dar conta de tal tarefa, é preciso alargar nosso horizonte conceitual, a fim de cobrir melhor a amplitude do tema. Além do mais, se pensamos em uma força instintiva que leva os espectadores ao teatro, estamos abordando algo que não concerne apenas ao teatro contemporâneo, mas a toda e qualquer manifestação teatral.

Assim, recorremos à noção de teatralidade no intento de melhor compreender “o que distingue o teatro dos outros gêneros e, mais ainda, o que o diferencia das outras artes do espetáculo, particularmente da dança, da performance e das artes multimídia” (FÉRAL, 2015, p. 81), em outras palavras, compreender o que é próprio do teatro.

Primeiramente, devemos saber que é condição de existência da teatralidade, como a pensamos hoje, uma certa tensão entre o real e o ficcional. Tensão mais radical em relação àquela revelada pelo jogo cênico (que logo será retomada), porque relacionada a uma noção de teatro que antecede a cena. Por um lado, o senso comum vincula o teatral diretamente às suas raízes ficcionais, às suas pretensões “enganosas”: aquilo que é teatral é aquilo que se distancia da vida para poder representá-la. E é justamente sua investida em direção ao real – em um movimento naturalista que nega a artificialidade do teatro no século XIX – que estigmatiza a teatralidade como falsa. Por outro, ao declarar-se teatral, admitindo sua distinção do real, a teatralidade se reconcilia com seus meios de produção, associando a literalidade de sua existência à realidade.

Mas o que é ficção e realidade hoje? Se pensamos no borramento pós-moderno das fronteiras entre ficção e realidade, anunciado por Wittgenstein, e revisitado no Brasil por Vilém Flusser (1966), torna-se empreitada simples reconhecer que a teatralidade extrapola os

limites do teatro para atingir a vida. Nicolai Evreinov (1956), que reivindica a criação da ideia de teatralidade, a define como pré-estética: “La teatralidad es pre-estética, es decir más primitiva y de un carácter más fundamental que nuestro sentido estético”<sup>4</sup> (EVREINOV, 1956, p.36). Na continuidade, ele observa que “El arte del teatro es pre-estético, y no estético, por la sencilla razón de que la ‘transformación’ – esencia misma del arte teatral – es más primitiva, más fácil de realizar que la ‘formación’, la qual es la esencia de las artes estéticas”<sup>5</sup> (EVREINOV, 1956, p.37). Evreinov, na busca por melhores balizas para a noção aristotélica de que o homem tem inscrito em sua natureza uma tendência a representar e a se aprazer com representações, eleva a própria teatralidade a um instinto (pulsão?), e segundo ele:

Sin la sal de la teatralidad, la vida le sería como un alimento desabrido, una mustia sucesión de sufrimientos y de privaciones sin un rayo de esperanza. Empero, tan pronto el hombre empieza a teatralizar, su vía adquiere un nuevo sentido: se transforma en ‘su’ vida, algo que él mismo ha creado; la transforma en una vida diferente, deja de ser su esclavo para transformarse en su amo. (EVREINOV, 1956, p. 40)<sup>6</sup>

Nos parece coerente comparar o instinto teatral de Evreinov à pulsão de ficção. Tal gesto de tomada de poder diante da vida não seria exatamente aquele feito pelo neto de Freud? Deslocando-se da passividade diante da partida da mãe, pela qual existia apenas como escravo do fluxo contínuo da vida, para a atividade do jogo de transformação através do qual reelabora, com propriedade, os ecos do evento vivido, a criança toma as rédeas de sua existência. Partindo do cruzamento de tais pressupostos, mas distantes da intenção de concluir uma ideia e, pelo contrário, visando expor a turbulência causada pelo choque de tantas questões, seguimos em direção à possível criação de uma noção de pulsão de teatralidade.

Nas palavras de Féral, “A condição da teatralidade seria, portanto, a identificação [...] ou criação [...] de um *outro espaço*, espaço diferente do cotidiano, criado pelo olhar do espectador que se mantém fora dele” (FÉRAL, 2015, p.86), isto é, a alteridade é condição da existência da teatralidade. Assim, se a pulsão de ficção não pressupõe, *a priori*, a presença do

---

<sup>4</sup> “A teatralidade é pré-estética, isto é, mais primitiva e de um caráter mais fundamental que nosso senso estético”. (Tradução minha)

<sup>5</sup> “A arte do teatro é pré-estética, e não estética, pela simples razão de que a “transformação” – essência mesma da arte teatral – é mais primitiva, mais fácil de realizar que a “formação”, a qual é a essência das artes estéticas”. (Tradução minha)

<sup>6</sup> “Sem o sal da teatralidade, a vida seria como um alimento insosso, uma mórbida sucessão de sofrimentos e de privações sem um raio de esperança. No entanto, nem bem o homem começa a teatralizar, sua vida adquire um novo sentido: se transforma em ‘sua’ vida, algo por ele mesmo criado; a transforma em uma vida diferente, deixa de ser seu escravo para transformar-se em seu amo”. (Tradução minha)

outro, a não ser “o outro de si mesmo” (SPERBER, 2011, p. 59), o instinto teatral só existe em razão da alteridade.

Tanto o instinto teatral como a pulsão de ficção apontam, em alguma medida, que por sermos todos criadores em potencial tendemos a nos deleitar com a criação alheia, o que é evidenciado nas palavras de Sperber (2011, p. 64):

Verifiquei que a pulsão de ficção, pensada a partir do sujeito quase embrionário, apresenta características importantes para a compreensão da produção – e também, por extensão, da recepção. Por exemplo, a atribuição de sentido a uma encenação-enunciação correspondente a uma produção, ou criação, é tateada pela criança. Está integrada numa espécie de moto-contínuo lúdico, que não diferencia inicial e radicalmente o lá e o cá. Ambos, assim como o eu e o outro, estão no mesmo nível e fazem parte de um todo que se interpenetra. São aspectos correlatos. São reciprocamente complementares, aparentemente mutuamente relativos.

Retornando ao objeto desta pesquisa, ainda embrionária, a pulsão de teatralidade, enquanto conceito ligado às artes cênicas seria o nome que damos à configuração, na vida adulta, deste impulso de atribuição de sentido e deleite a partir da recepção de um processo de efabulação externo. Não se desvincularia, portanto, da pulsão de ficção, sendo antes um dos seus aspectos conservados na maturidade. Assim, o impulso de recepção da efabulação de outrem tem seu embrião na primitiva recepção da efabulação de si. O receptor de uma efabulação, no entanto, pode ser o leitor de um livro, o aficionado por cinema, os espectadores assíduos de uma telenovela. Então, o que tem o teatro de espacial, se é que tem algo?

Concordando com Féral, novamente nossa interlocutora, tomaremos que “o trabalho do espectador baseia-se no rastreamento de uma mimese” (FÉRAL, 2015, p. 105), e que este rastreamento se opera por meio de três clivagens: uma que diz respeito ao reconhecimento por parte do espectador, de que o evento ao qual assiste se desconecta do cotidiano; outra que, simultaneamente, leva o espectador à compreensão de que os acontecimentos diante dele são efetivos, reais, embora extra-cotidianos; e uma última que diz respeito à relação entre espectador e ator (equilibrista da dialética real-ficcional do teatro).

Partindo da ideia de mimese, encontramos no primeiro tomo de *Tempo e narrativa*, de Paul Ricoeur (1994), um aprofundamento do conceito da *mimesis* aristotélica, em que o filósofo francês arquiteta aquilo que ele chamará *A tríplice mimese*. Através deste conceito, o hermeneuta explica as três etapas da construção da *mimese*: deste modo, temos *mimese II* como a construção narrativa em si, compreendendo aquilo que entenderíamos como a essência da ficção, seu cerne. A *mimese I* e a *mimese III* seriam o entorno deste processo. A *mimese I* é o

ponto de partida para a construção da *mimese II*, ou seja, o alicerce da construção da narrativa ficcional. A *mimese III* caracteriza a chegada da narrativa ficcional ao seu leitor, e carrega todas as implicações de reconfiguração que a narrativa tende a ter a partir daí.

Aqui, damo-nos o direito de transferir tais pressupostos ricoeurianos, elaborados com vistas à literatura, para a análise do evento teatral contemporâneo. Pensando na lógica de Guénoun, a ação efetiva é a linha axial a partir da qual, atualmente, se ramifica a teatralidade. Se, como relata Ricoeur na *mimese I*, "(...) agir é fazer coincidir o que um agente pode fazer – a título de 'ação de base' – e o que ele sabe, sem observação, o que é capaz de fazer (...)" (RICOEUR, 1994, p. 89), podemos compreender essa primeira camada mimética como já investida de valor ficcional, o que explicaria a existência de intensa efabulação, mesmo na mais performativa das formas. Este valor ficcional deve ser aprofundado na segunda camada mimética, que alinharemos aqui com a poética teatral. E se, de acordo com a *mimese III*, "O que é comunicado (...) é, para além do sentido de uma obra, o mundo que ela projeta e que constitui seu horizonte" (RICOEUR, 1994, p. 119) e "o ouvinte ou leitor o recebem segundo sua própria capacidade de acolhimento que, também ela, define-se por uma situação ao mesmo tempo limitada e aberta a um horizonte de mundo" (RICOEUR, 1994, p. 119), colocamos, então, o espectador, também como construtor de uma ficção.

Não poderiam ser as três clivagens uma espécie de jogo do espectador reconhecendo e transitando entre as camadas miméticas ricoeurianas? O espectador passa do impacto da segunda camada mimética para a percepção da primeira, e refaz o caminho (para lá e para cá) refigurando o que vê, na terceira camada, em diálogo com movimento similar feito pelo ator, que também busca equilibrar-se entre o lá e o cá, dando vazão ao seu próprio ímpeto ficcional, a partir do jogo cênico.

Isso a que chamamos pulsão de teatralidade pode vir a ser um impulso de resposta do espectador ao jogo ficcional, que se insinua diante dele. Um jogo de contato imediato com uma efabulação presente temporalmente e espacialmente. Acreditamos, assim como Guénoun, que é justamente a alteridade e efetividade teatral que fazem do teatro uma necessidade, pois o teatro é o único que possibilita esse encontro imediato entre artista, obra e público, atingindo a um só golpe as três camadas miméticas de Paul Ricoeur.

Surge daí a hipótese de que o teatro leva o espectador a esse estado de jogo, através do contato imediato com a operação de efabulação e pulsão de ficção de outrem. Ou seja, o estado ao qual chega o espectador seria menos resultado de sua própria pulsão ficcional do que da análise e do reconhecimento deste processo de efabulação, que se revela integralmente na cena, estruturando-se e desestruturando-se entre as camadas miméticas ricoeurianas.

Assim, a pulsão de teatralidade se caracterizaria como este impulso, nascido da repetição e da recepção de um processo de efabulação e pulsão de ficção autocentrado, que se modela na maturidade como necessidade de pôr-se diante da linguagem construída mediante um processo efabulação externo e decodifica-la.

### Referências bibliográficas:

- BELTING, Hans. O fim da história da arte e a cultura atual. In: *O fim da história da arte*. Trad. R. Nascimento. São Paulo, Cosac Naify, 2002.
- EVREINOV, Nicolas. *El teatro en la vida*. Traducción Malka Rabell. Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1956.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Trad. J. Guinsburg [et al.]. São Paulo, Perspectiva, 2015.
- FLUSSER, Vilém. *Da ficção*. Jornal O Diário de Ribeirão Preto, São Paulo. 26 ago. 1966. Suplemento Literário, sem Paginação. Acessado via internet, em 07/03/2017. Endereço: <http://www.pgletras.uerj.br/matraca/matraca13/matraca13flusser.pdf>
- FREUD, Sigmund.(1919-1920) Além do princípio do prazer. In: *Obras psicológicas completas: Edição Standard Brasileira*. Rio de Janeiro, Imago, 1996
- GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* Trad. Fátima Saadi. São Paulo, Perspectiva, 2012.
- MEDEIROS, Elen de; SANTOS, Matheus Borelli dos. A pulsão de teatralidade e a sobrevivência do teatro na atualidade. In: *Revista aSPAs*. São Paulo, vol. 6, n. 1, 2016, pp. 126-139
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo 1. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP, Papirus, 1994.
- SPERBER, Suzi Frankl. Efabulação e pulsão de ficção. In: *Remate de Males*, n. 22. Campinas, 2002.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Ficção e razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo, Hucitec, 2009.
- SPERBER, Suzi Frankl. Debate entre ideias: o conceito de pulsão de ficção e as teorias de Paul Ricoeur. In: SPERBER, Suzi Frankl; Paula, Adna Cândido (org). *Teoria literária e hermenêutica ricoeuriana: um diálogo possível*. Dourados, Editora da UFGD, 2011. pp. 55-80.

**Resumen:** El artículo que sigue presenta el camino de una investigación iniciada el año de 2015, que objetiva comprender las contribuciones del concepto de *pulsión de ficción*, creado por Suzi Frankl Sperber, hacia la comprensión de la configuración de la necesidad del teatro para el espectador contemporáneo. A través de diálogos de tal concepto, la noción de teatralidad y las ideas anunciadas por Denis Guénoun, en su libro *¿El teatro es necesario?*, se construye la definición de una posible pulsión de teatralidad que permitiría la fruición del evento teatral.

**Palabras-clave:** espectador; juego; pulsión; teatralidad.