



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

## GT PROCESSOS DE CRIAÇÃO E EXPRESSÃO CÊNICAS - HIBRIDISMOS, INTERDISCIPLINARIDADES E PRÁTICAS INTERCULTURAIS NA CENA EXPANDIDA

### CONSTRUÇÃO DA DRAMATURGIA EM “ENTRE O AMOR E O MEDO, ESCOLHI O AMOR” – TRANSIÇÕES E HIBRIDISMO

*DANIEL FURTADO SIMÕES DA SILVA*

O presente artigo pretende discorrer sobre a criação da dramaturgia do espetáculo “Entre o amor e o medo, escolhi o amor”, resultado da pesquisa realizada no projeto “O ator e o teatro contemporâneo: atuação e dramaturgias”. Buscamos uma dramaturgia que oscilava entre a ficção e o real, levando os atores a transitarem entre diferentes registros de atuação. Utilizamos depoimentos pessoais, fragmentos de textos narrativos, científicos e

dramáticos, além de canções e interações com o público, constituindo uma dramaturgia híbrida, que tensionava as relações entre ator e espectador.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dramaturgia, Atuação, Teatro contemporâneo.

#### **ABSTRACT**

This paper aims to discuss the creation of the dramaturgy of the play "Entre o amor e o medo, escolhi o amor," the result of research conducted in the project "O ator e o teatro contemporâneo: atuação e dramaturgias". We search a dramaturgy that oscilate between fiction and reality, leading the actors traveling between different records of performance. In the staging process were used personal accounts, narrative, scientific

- 3617 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

and dramatic texts fragments, besides songs and interactions with the audience, forming a hybrid drama, which tensed relations between actor and spectator.

**KEYWORDS:** playwriting, acting, contemporary theater.

Em 2014 iniciei junto a Universidade Federal de Pelotas o projeto de pesquisa “O ator e o teatro contemporâneo – Atuação e dramaturgias”, onde buscava investigar as diferentes formas de trabalho do ator nesse teatro contemporâneo – início de século XXI – e as dramaturgias que são construídas em função desta nova forma de trabalhar ou que são decorrentes dela, numa influência mútua e recíproca entre texto e atuação. Nosso foco eram as dramaturgias que transitassem entre a ficção e o real, levando os atores a alternarem entre diversos registros de atuação, como convencionamos chamar as diferentes formas de estar-em-cena do ator, ou os diferentes estados de atuação que os intérpretes assumem em cena.

A ideia desses registros vem da percepção de que, para o ator, os diferentes papéis que ele interpreta em cena mobilizam qualidades corporais, psicológicas e emocionais fundamentalmente distintas. Essas qualidades e energias são frutos da própria experiência do ator, de suas vivências e do seu aprendizado, assim como do exercício do seu ofício, e se tornam parte da sua(s) técnica(s), estando registradas em seu corpo, como que prontas para serem ativadas e/ou ativadas. As diferenças de qualidades, que já são claramente perceptíveis quando um ator está diante de diferentes papéis dramáticos (entre papéis trágicos e cômicos, por exemplo), torna-se ainda mais clara quando o ator tem de assumir o papel de um narrador, ou tem de executar ações meramente performativas, quando precisa se relacionar diretamente com os espectadores ou tem de assumir a sua própria identidade em cena.

A construção do espetáculo *Entre o amor e o medo*, escolhi o amor trabalhou justamente com este trânsito de registros, que se pauta na modificação e ampliação das

- 3618 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

tarefas que o ator executa em cena. A dramaturgia, oscilando entre textos dramáticos, narrativos e não-ficcionais, desestabilizava o olhar do espectador, permitindo a este novas possibilidades de identificação com o que se passava em cena. Além disso, exigindo dos atores um posicionamento distinto no processo de criação, aproximava-os de uma autoria não apenas cênica, mas também dramatúrgica, além da capacidade de exposição diante de uma plateia diferente daquela exigida ao se interpretar personagens ficcionais.

### 1. O Teatro Contemporâneo e a ampliação das tarefas do ator em cena

Uma vez que, por definição, contemporâneo é aquilo que pertence a um mesmo tempo ou época, ou o que é atual, que tipo de teatro nos referimos quando falamos aqui em *teatro contemporâneo*? Esta atualidade que estamos vivenciando, a do primeiro quartel do século XXI, caracteriza-se pela heterogeneidade e pela multiplicidade de manifestações culturais e artísticas. E é justamente essa heterogeneidade, o borramento de fronteiras, o hibridismo e a mistura dos gêneros que estarão presentes nesta maneira de fazer teatro que iremos analisar.

Esta estética tem suas raízes no que se convencionou chamar de *pósmodernismo*<sup>1</sup>, que traz justamente este borramento ou colapso entre fronteiras tradicionais, de gênero, sexo, artes, culturas, disciplinas, crítica e arte, performance e texto, signo e significado (ver Fuchs, 1996, p. 169-170), como fundamentos de sua linguagem. É um tipo de cena que incorporou o híbrido e a desterritorialidade, que operou uma multiplicação de vozes autorais, abdicando da seqüencialidade e operando com a emissão icônica e o múltiplo. Como observou Renato Cohen,

A nova cena está ancorada em alternâncias de fluxos sêmicos e de suportes, o hipersigno teatral, da mutação, da desterritorialidade, da pulsação do híbrido. O contemporâneo contempla o múltiplo,

- 3619 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

a fusão, a diluição de gêneros: trágico, lírico, épico, dramático; epifania, crueldade e paródia convivem na mesma cena. (Cohen, 2004, p. XXV)

O teatro a que estamos nos referindo se afirma no último quartel do século XX, e tem em Hans-Thies Lehmann um de seus principais teóricos. Prefere nomeá-lo de Teatro Pós-dramático, por considerar que termos como Pós-Moderno remetem apenas a uma categoria temporal, sem abarcar um dos principais aspectos dessas encenações, a possibilidade de um teatro que supere a forma do drama clássico<sup>2</sup>, a possibilidade de um teatro situado além do Drama:

Se o curso de uma história, com sua lógica interna não mais constitui o elemento central, se a composição não é mais sentida como uma qualidade organizadora, mas como uma “manufatura” enxertada artificialmente, como lógica de ação meramente aparente, que serve apenas ao clichê, como Adorno abominava nos produtos da cultura industrial, então o teatro se encontra diante da questão das possibilidades para além do drama, não necessariamente além da modernidade. (Lehmann, 2007, p. 32-33)

A base para esta transformação assenta-se numa série de experimentações realizadas desde a década de 50 por músicos, artistas plásticos e bailarinos, que irão desaguar na explosão da Arte da Performance, quando seus procedimentos e metodologias de trabalho começam a ser pesquisados de forma sistemática, num movimento que engloba o surgimento dos *happenings*, a Arte Conceitual<sup>3</sup> e a *Live Art*. Assim, os trabalhos de John Cage, incorporando nas suas composições musicais ruídos e trabalhando com os conceitos de acaso e indeterminação, de Merce Cunningham, utilizando processos aleatórios e incorporando ações com andar, ficar de pé e outros movimentos naturais em suas coreografias, as experiências de Ann Halprin no *Dancer's*

- 3620 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

*Whorkshop Company*, em São Francisco, trabalhando com bailarinos, pintores, arquitetos, músicos, escultores e pessoas sem formação artística, incorporando ações cotidianas como comer, andar, banhar-se e manter contato físico nas suas composições coreográficas, farão parte de um amplo movimento de quebra de padrões e paradigmas, do rompimento de barreiras e de preconceitos.

Percebe-se que há uma incorporação dos procedimentos da Arte da Performance nesta nova forma de fazer teatro. Por esta razão, Josette Féral propõe o termo Teatro Performativo para designar esta tendência, observando que os conceitos de performance e performatividade constituem o seu ponto central. Para Féral, “trata-se de colocar em evidência tanto a ideia de pensar as ações humanas em termos de uma performance – ritualística ou cotidiana – quanto de perceber o quanto a *Performance Art* influenciou a prática teatral como um todo” (Silva, 2013, p. 19), principalmente a partir dos anos 60. Há uma ênfase na ação do ator, valorizando-a não pelo seu valor de representação ou pelo sentido mimético que venha a adquirir, mas por si só, pelo sentido de “acontecimento” que ela traz. Os elementos que constituem a base para o Teatro Performativo,

... transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia... (Féral, 2008, p. 198)

não diferem essencialmente dos citados por Lehmann e mesmo por Pavis, e são abordados e relacionados tendo em vista esta ênfase.



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

A aproximação com a *performance*, e a preocupação com a *performatividade* do ator em cena, isto é, o deslocamento do foco das ações que o ator executa do plano do figurativo e do ficcional para o plano do acontecimento, do evento, para o plano em que atores e espectadores estão inseridos, será fundamental para a redefinição as tarefas que o ator executa em cena.

As ações que ele realiza no palco se desprendem do fluxo-lógico causal que é característico do teatro realista, o gesto alcança uma liberdade formal e simbólica maior e o ator pode dar outras destinações à palavra. Surge a possibilidade do desprendimento em relação a lógica da causalidade, da verossimilhança e da lógica interna do personagem; uma possibilidade de uma “fiscalidade audaciosa” (Romano, 2005), que rompe com o psicologismo e o realismo permite que o corpo e a voz se transformem em signo, trazendo novas formas de narrar a história.

Não se trata aqui, da eliminação ou recusa do teatro dramático nem da criação e representação de personagens ficcionais. Esse ator precisa transitar entre formas distintas de estar no palco. Em determinados momentos ele pode assumir o papel de um narrador, e dirigir-se diretamente à plateia. Em outros, ele pode despir-se da máscara de um personagem ficcional e, assumindo sua própria voz, colocar-se diante dos espectadores para contar sua história, seus pensamentos, emoções, ideias e sensações.

Cada uma dessas tarefas que o ator executa exige dele não apenas energias diferentes, mas maneiras distintas de se relacionar com os espectadores, formas de se colocar em cena, de dizer o texto ou de conversar com os outros atores ou as pessoas do público. Ele faz uso de registros de atuação distintos, de recursos fisiológicos e emocionais muito diversos, e precisa estar pronto para passagens e saltos de uma espécie de registro para o outro, utilizando uma gama extremamente ampla de matizes corpóreos, vocais e de energias.

- 3622 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Figura 1

Cena: Hamlet, com Aline Cotrin e Thalles Echeverry



Foto: Mike Dilelio

2. A dramaturgia de *Entre o amor e o medo, escolhi o amor* e falar de si mesmo em cena

O projeto de pesquisa proposto junto a Universidade Federal de Pelotas em 2014 foi um desdobramento e uma continuação de minha pesquisa de doutorado, “O ator e o personagem: variações e limites no teatro contemporâneo”, concluída junto a Escola de Belas Artes da UFMG em 2013, onde eu investigava o trabalho do ator num contexto em que o personagem dramático e ficcional era levado ao seu limite, ultrapassado ou

- 3623 -



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

abandonado, e onde eu distutia o enquadramento teatral, a oscilação entre os planos da presença e da representação (Fischer-Lichte, 2007), observando ainda como o ator transforma seu trabalho em cena, sua atuação, dentro desse contexto em que proliferam

...a utilização de material pessoal do ator, que culmina no depoimento autobiográfico; a execução de ações com um caráter não mais dramático, mas eminentemente performativo; a utilização de *personas* do ator; a criação de jogos e de diversas maneiras de propor interações com a plateia. (Silva, 2013, p. 05)

No trabalho com os alunos do curso de graduação em Teatro-Licenciatura da UFPel, após iniciarmos um estudo teórico referente ao tema, ficou clara a necessidade de aliarmos a prática à teoria, e decidimos por eleger um tema sobre o qual nos debruçaríamos para construirmos uma dramaturgia onde pudéssemos experimentar esses trânsitos e matizes<sup>4</sup>. Escolhido o tema do amor (daí o nome do espetáculo), empreendemos uma série de experimentos, já com a colaboração de Fernanda Vieira Fernandes, professora do curso de Licenciatura em Teatro da UFPel, na construção da dramaturgia, até encontrarmos uma estrutura sobre a qual pudéssemos trabalhar e construir as cenas.

Levantamos canções, escolhemos textos narrativos, textos dramáticos e criamos depoimentos pessoais. Algumas canções eram *performadas* em cena, como *É o amor*, de Zezé di Camargo e Luciano, *Samba em prelúdio*, de Vinícius de Moraes e Baden Powell, e *Quando você passa (Turu Turu)*, de Sandy e Júnior. Estabelecemos uma estrutura para os depoimentos, divididos em três tipos, aos quais correspondiam três espaços cênicos, cada qual em uma área distinta do palco: Paixão, Amor e Desilusão (Término do relacionamento). Feitos em forma de relato, numa conversa direta com o público, eram distribuídos ao longo do espetáculo, entremeados com os textos narrativos e os dramáticos. Daqueles, escolhemos inicialmente para trabalhar os *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes, as *Cartas Portuguesas*,

- 3624 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG





# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

de Mariana Alcoforado, e criamos um texto científico sobre a paixão, discorrendo sobre como esta afeta o nosso corpo através da liberação de substâncias como dopamina, serotonina, adrenalina, etc. Entre os textos dramáticos, elegemos *Hamlet*, de Shakespeare (a cena onde Hamlet diz a Ofélia que ela deve ir para um convento, ou um bordel), *Hamlet-Máquina*, de Heiner Müller (cena da Ofélia), *Eu sei que vou te amar*, de Arnaldo Jabour, (que acabou excluída antes da apresentação), *Ânsia*, de Sarah Kane (que não foi apresentada na mostra de processo), e *Agreste*, de Newton Moreno (ainda em fase de ensaio). Coletamos ainda depoimentos em vídeo de pessoas falando sobre o amor e suas relações amorosas, paixões e desilusões, que eram projetados durante o espetáculo, intercalando e servindo de passagem para algumas cenas.

A elaboração dos depoimentos autobiográficos foi o momento mais trabalhoso da criação do espetáculo, tanto em função de encontrar a forma e o tom certo dos relatos, como do entendimento pelos atores de maneira de realizá-los. Ao nos utilizarmos do depoimento explicitávamos e potencializávamos a tensão, existente em todo espetáculo teatral, entre os planos da presença (apresentação) e da representação (seu caráter ficcional). Aquilo que é percebido pelo espectador e faz referência aos personagens ficcionais, às figuras dramáticas, e permitem que o universo ficcional se instaure, faz parte do plano da representação; já o plano da presença surge quando o ator e seu corpo são percebidos “em sua fenomenalidade, como seu particular estar no mundo” (*being-in-the-world*) (Fischer-Lichte, 2007, p.18). Ao transitarmos dos personagens dramáticos para a figura mesma do ator, que assumia em cena sua identidade e seu nome, desestabilizávamos a percepção dos espectadores, que tinham que se adaptar às mudanças de planos que estavam sendo constantemente propostas.

Figura 2

Depoimento: Aline Cotrin

- 3625 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS



Foto: June Martino

Nessa investigação sobre o depoimento autobiográfico estávamos interessados nos desdobramentos dessa quebra entre ficção e real, assim como na questão da *aura*<sup>5</sup> que a testemunha de um acontecimento possui. Tanto as biografias como as autobiografias nos trazem a perspectiva de um relato verdadeiro, sendo consideradas textos “referenciais”, trazendo informações sobre uma realidade exterior ao texto, sendo por isso passíveis de verificação<sup>6</sup>. Isso constitui o que Philippe Lejeune (1991), chama de “pacto referencial”, e, no caso da autobiografia, deixa margens aos lapsos, esquecimentos e deformações voluntárias por parte do autor, sem retirar do texto seu caráter de autenticidade. No caso do depoimento autobiográfico, não apenas o texto, mas a própria pessoa do ator está implicada neste ato. “A verdade do relato pessoal não é somente verbal, é também física, está inscrita e escrita no corpo, na atitude, na maneira de olhar e de mover-se” (Silva, 2013, p. 108). A presença que se afirma não é apenas a de um corpo, mas do corpo de alguém que testemunhou ou vivenciou um determinado fato ou momento da história; traz impresso nos gestos e na voz a expressão dessa memória, uma espécie de aura que “não se apoia em sua capacidade de contar o

- 3626 -



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

que viu, sofreu ou experimentou, mas sim na própria presença de um corpo que viu isso, sofreu ou experimentou” (Cornago, 2009, p. 101).

Dessa forma, construímos uma dramaturgia que, mesclando ações performativas (como cantar), a interações com a plateia (que ocorriam tanto durante textos narrativos como em depoimentos e outros momentos, ver figura 2), textos dramáticos e os depoimentos (incluindo os em vídeo), pudéssemos verificar empiricamente algumas das questões que haviam sido levantadas na parte teórica da pesquisa.

### 3. Registros: dificuldades de transitar, ou aproximando-se de um performer

Percebemos, dentro desse tipo de teatro sobre o qual estamos discorrendo, que a metodologia de trabalho do ator tende a se aproximar àquela praticada por um performer. Pavis (1999), falando ainda sobre a encenação pósmoderna, ressalta que os atores não representam uma história e um personagem, mas sim “*apresentam-se* a si mesmo enquanto artistas e indivíduos, ao apresentarem uma *performance* que não mais consiste em signos” (p. 299, grifos do autor), mas em fluxos, possibilitando deslocamentos através de afetos. Essa aproximação, também percebida por Lehmann<sup>7</sup> é sentida por Josette Féral como parte constituinte do Teatro Performativo. Na sua discussão sobre a noção de performatividade e as obras performativas, podemos perceber que

1. As obras performáticas não são verdadeiras nem falsas. Elas “simplesmente sobrevivem”, isto, é, elas acontecem, tornam-se evento, e, mesmo com a possibilidade – ou necessidade – que o teatro traz, de sua reapresentação, são tratadas em sua unicidade, como um acontecimento único (reapresentável, porém

- 3627 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

não repetível). Destaca-se assim o *processo*, o aspecto lúdico e o encontro (atores e espectadores) que o evento propõe e instaura;

2. A performatividade do ator joga as ações que ele realiza para “além” ou fora de um personagem; o ator é confrontado com estas ações pelo seu sentido não-representativo, pela sua execução em si, e não apenas por sua remissão ao universo ficcional instaurado pela cena. (Silva, 2013, p. 20)

Para ela, o ator do Teatro Performativo é um performer, instalando a ambigüidade e tendo sua presença “fortemente afirmada que pode ir até uma situação de risco real e implica um gosto pelo risco” (Féral, 2008, p. 207). O trabalho do ator, aproximando-se daquele realizado pelo performer, desprende-se da subordinação às exigências do texto e mesmo de uma narrativa.

É fato que frequentemente o performer centraliza em sua própria pessoa todo o processo de criação, sendo ao mesmo tempo o autor (dramaturgo), o diretor (encenador) e aquele que atua, que realiza a performance. Há, aqui, o desejo de revelar no trabalho uma concepção de mundo, impondo sua marca pessoal; torna-se, assim, o responsável pela *poiésis* daquele ato, desde a sua idealização até a sua execução. Como destaca Renato Cohen,

Na passagem para a expressão artística *performance*, uma modificação importante vai acontecer: o trabalho passa a ser muito mais *individual*. É a expressão de um artista que verticaliza todo seu processo, dando sua leitura de mundo, e a partir daí criando seu texto (no sentido *sígnico*), seu roteiro e sua forma de atuação. O *performer* vai se assemelhar ao artista plástico, que cria sozinho sua obra de arte; ao romancista, que



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

escreve seu romance; ao músico, que compõe sua música.  
(Cohen, 2002, p. 100)

Podemos notar que, neste trajeto de aproximação do trabalho do ator ao do performer, uma abertura para que a personalidade e as ideias do ator se manifestem não apenas na construção ou concepção do personagem, mas na autoria do espetáculo como um todo. Tanto a dramaturgia quanto as cenas foram construídas exigindo do ator esse posicionamento enquanto criador, não apenas mero executante. Adotávamos uma perspectiva performática, que exigia que o trabalho do ator se estendesse pelas várias etapas do trabalho, incluindo a criação dos textos, a ordem das cenas e a construção das ações realizadas. Este sentido de autoria conferia aos atores uma autonomia e uma relação diferenciada com o material cênico.

No processo de construção de *Entre o amor e o medo...* essa autoria foi sendo conquistada aos poucos, sendo muito clara na elaboração dos depoimentos autobiográficos. Nestes textos o trabalho dos responsáveis pela dramaturgia foi principalmente o de orientar o tom, o tratamento da linguagem dos relatos, que inicialmente estavam excessivamente narrativos, literários, bem distantes da atmosfera de conversa íntima com a plateia que eles adquiriram depois. Aqui, o desafio foi trazer a atmosfera do momento vivido, a linguagem ao mesmo tempo clara e coloquial própria de cada um dos atores, sem artificialismos, para o texto a ser dito por eles mesmos.

Para os atores, a tarefa de não representar um personagem mas de colocar a si mesmo em cena também foi um desafio. Era necessário estar no palco e *atuar*, mas não *representar*, no sentido de interpretar um personagem<sup>8</sup>. Por paradoxal que isso possa parecer, a dificuldade dos atores era parecer natural sendo eles mesmos e contando sua própria história. O depoimento se apresenta como um recorte, um fragmento da vida e da personalidade do ator que se queria mostrar. Ao se colocar dentro do enquadramento da cena teatral, com um texto a ser dito e tendo que *performá-lo*

- 3629 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

diante de uma plateia, o ator é confrontado com uma série de *artifícios*, um aparato técnico corporal e vocal que ele aprendeu e domina. Dentro dos artifícios da sua arte, ele deve buscar um estado de atuação que seja o mais natural possível, um “efeito de naturalidade”. Óscar Cornago (2005) chama a atenção para a possibilidade de uma representação que não se apresenta ao público como tal, uma nãoatuação, pode ser percebida por este como atuação, ou vice-versa; defende, assim, que seria conveniente “referir-se a um efeito de atuação, quer dizer, de representação, frente a um efeito de não-representação, efeitos que, no campo do teatro, onde a percepção sensorial é um fenômeno central, estão muito unidos” (p. 09). Manter este estado de naturalidade, que não é uma mera “aparência” de naturalidade, mas que exige que o ator se reconheça dentro e fora do palco, foi também uma construção paulatina.

Figura 3

Canção; É o amor – Aline Cotrin



- 3630 -



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Foto: Mike Dilelio

O exercício de ações performativas, como cantar, também se apresentou como um desafio para aqueles atores que não tinham estudos paralelos em canto. Nesse tipo de ação, como destaca Féral (2008), o corpo, o jogo e as competências técnicas do ator são colocadas na frente. Ao colocar em primeiro plano a execução das ações, o ator aparece em cena como um performer, e o espectador, “longe de buscar um sentido para a imagem, deixa-se levar por esta *performatividade em ação*” (Féral, 2008, p. 202). Há um deslocamento do foco, o espectador descola-se do enredo e detém-se na forma como o ator executa a ação. Esta execução torna-se a narrativa em si, e novamente o espectador é confrontado com o plano da *presença*.

As cenas de interação com o público, por sua vez, exigiam ainda outra postura do ator e, ao proporem uma outra espécie de “jogo cênico”, mais uma vez rompiam com pretensões figurativas e abandonavam a ficção. Ao se pôr em relação com a plateia, os atores se despiam “dos aparatos e véus do papel, e neste espaço de visibilidade descoberta,” deixavam nascer “os efeitos figurais de sua exibição. (...) Se algo *dele próprio* (de sua pessoa, de sua identificação, de seu ser) aí se despe ou se revela, é *como jogo*.” (Guénoun, 2004, p. 132, grifos do autor).

As relações estabelecidas com o público, o toque, olhar nos olhos, abraçar, conversar diretamente com os espectadores, e mesmo fazer com que algum deles participe diretamente de alguma cena no palco, liga-se a uma necessidade de contato que podemos identificar na criação de novos espaços de convívio e de outras relações com objetos culturais que vários artistas preconizam. Como observa Nicolas Borriaud (2009), podemos perceber uma *arte relacional*, que teria como foco a produção de formas e objetos focados na produção de relações, de “modos de convívio”; dentro dessa estética se incluíam as “as reuniões, os encontros, as manifestações, os diferentes tipos de

- 3631 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

colaboração entre as pessoas, os jogos, as festas, os locais de convívio, em suma, todos os modos de contato e de invenção de relações” (p. 40). Os jogos estabelecidos com a plateia não visavam apenas desestabilizar a percepção do público, mas eram, sobretudo, uma forma de encontrar outras maneiras de compartilhamento e de inserção na narrativa cênica, modos de convívio que possibilitassem outras formas de contato entre atores e espectadores.

Ao explorarmos estas várias possibilidades de atuação, que iam de personagens dramáticos a exposição do eu do ator, buscávamos o exercício das diversas possibilidades que o ofício do ator permite nesse início de milênio. As tarefas de que ele se incumbem aproximam-no do perfil de um performer, e exigem dele não só um posicionamento distinto durante o processo de criação, mas também uma capacidade diferente para se expor diante de uma plateia, entregando-se a uma auto-exposição, ao abandono da máscara do personagem. A desestabilização da forma teatral, propiciada por esse trânsito entre os diversos materiais e os registros de atuação neles envolvidos, fazia com que o espectador fosse levado a um constante rearranjo de sua percepção, tendo que, a cada momento, decidir como interpretar o que estava sendo posto em cena. Para os atores, essa desestabilização implicava em uma desconstrução de formas, em um aprendizado e uma ampliação das possibilidades de atuação.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo : Editora Brasiliense, 1987.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Editora Livraria Ltda., 2009.

CARVALHO, Sérgio. “Apresentação”, in *O teatro pós-dramático*, p. 7-16. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

- 3632 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)





## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.  
\_\_\_\_\_. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo, Perspectiva, 2004.

CORNAGO, Óscar. Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro, *Latin American Theater Review* (Kansas University) 39.1, 2005, pp. 5-27. Disponível em <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=283>.

\_\_\_\_\_. “Atuar de “verdade”. A Confissão como estratégia cênica”. In *Urdimento, Revista de Estudos em Artes Cênicas*. Nº 13, p. 99-111. Florianópolis: PPG em Artes Cênicas do CEART – UDESC, 2009.

FÉRAL, Josette. “Por uma poética da performatividade”, in *Sala Preta, Revista de Artes Cênicas*. Nº 8, p. 197-210. São Paulo: PPG em Artes Cênicas - ECA/USP, 2008.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Júlia Guimarães e Leandro Silva Acácio, in *Urdimento, Revista de Estudos em Artes Cênicas*. Nº 16. Florianópolis: PPG em Artes Cênicas do CEART – UDESC, 2011, p. 179-188.

FISCHER-LICHTE, Erika. Reality and Fiction in contemporary theatre, in BOROWSKI, M. e SUGIERA, M. *Fictional realities / Real fictions*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 13-28.

FUCHS, Elinor. *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1996.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance – Do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras – Uma ideia (política) do teatro*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

KIRBY, Michael. *A formalist theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

- 3633 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

LEJEUNE, Philippe. "El pacto autobiográfico". In *Anthropos Suplementos: La autobiografía y sus problemas teóricos*, p. 47-61. Barcelona: Proyecto A.

Ediciones, 1991.

ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto*. São Paulo, Perspectiva, 2005.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SILVA, Daniel Furtado Simões. *O ator e o personagem: variações e limites no teatro contemporâneo*. 2013. Tese (doutorado) - Universidade Federal de

Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Disponível em:

<http://hdl.handle.net/1843/JSSS-9EHH7R>

SOLER, Marcelo. *Teatro Documentário – a pedagogia da não-ficção*. São Paulo: Hucitec, 2010.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

<sup>1</sup> Ao falar sobre o conceito de teatro pós-moderno, Patrice Pavis afirma que a encenação pósmoderna obedece frequentemente a elementos distintos, sem temer a colagem de elementos díspares ou a combinação de estilos de atuação heterogêneos. Considera-o, entretanto, de pouco valor teórico, um termo "guarda-chuva", um "cômodo rótulo para descrever um estilo de atuação, uma atitude de produção e de recepção, uma maneira „atual“ de fazer teatro (*grosso modo*, desde os anos sessenta, após o teatro do absurdo e o teatro existencialista, com a emergência da performance, do *happening*, da chamada dança pós-moderna e da dançateatro" (Pavis, 1999, p. 299).

<sup>2</sup> Lehmann parte da formulação de Peter Szondi (2001), que considera o drama como a poética de um fato que ocorre no presente e entre sujeitos, para chegar numa forma mais ampliada, que incorpora a dramaturgia épica de Brecht, chegando ao

- 3634 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

conceito de dramático como “todo teatro baseado num texto com fábula, em que a cena teatral serve de suporte a um mundo ficcional” (Carvalho, in Lehmann, 2007, p. 10).

3

Como observei em outra ocasião, “a “demonstração ao vivo” de uma ideia ou conceito, a realização de uma ação na presença do público, faz com que se pense não apenas na obra em si, mas no ato que a constitui. Na década de 50, a *action painting* realizada por Jackson Pollock, transferia o foco de atenção da pintura para o ato de pintar, colocando a ação realizada como o ponto central da arte, transformando “o ato de pintar no tema da obra, e o artista em ator” (Glusberg, 2009, p. 27), ou seja, naquele que age. Seguindo essa ideia, a arte conceitual não apenas desdenhava o objeto de arte como desejava reduzir a alienação e a distância entre o artista e o seu público, e a Performance e o corpo do artista tornaram-se os suportes ideais para essa proposta” (Silva, 2013, p. 65).

4 A pesquisa se iniciou com Thalles Echeverry e Aline Cotrin. Quando iniciamos a parte prática do trabalho, convidamos, outra aluna, Drica Nunes, que logo em seguida teve de abandonar o projeto, por motivos pessoais, sendo substituída por Martha Grill, egressa do curso, e fez parte da primeira mostra de processo do trabalho, em dezembro de 2015. O trabalho teve estréia oficial em junho desse ano, com Amanda Coutinho substituindo Martha.

5

Para Walter Benjamin, aura é “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja” (Benjamin, 1987, p. 170).

6 Em relação à questão da autobiografia, Philippe Lejeune observa que podemos distinguir, nos textos autobiográficos, um plano extratextual – onde se colocam os problemas relativos à exatidão e veracidade da *informação* – e um plano textual – onde, pelas técnicas de narração, se produz a *significação* (Cf. Lejeune, 1991, p. 57). Em termos teatrais, podemos traçar um paralelo aqui entre um plano *extracênico* – de onde provém o material, sua fonte, a memória do ator – e o plano *cênico* – onde esse material será trabalhado, não só dramaturgicamente, mas pela materialidade da encenação. Todo relato autobiográfico ordinariamente vem envolto na preocupação de

- 3635 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

dar um sentido aos fatos e ocorrências da vida, mesmo sendo perpassado pelo aleatório e pelo fortuito.

7 Para ele “muitas vezes o ator do teatro pós-dramático não é mais alguém que representa um papel, mas um *performer* que oferece sua presença em cena para a contemplação” (2007, p. 224). Tanto o status diferenciado que assume o seu corpo, como a aproximação do seu gesto ao gesto de “auto-representação” do performer são característicos do trabalho do ator no teatro pós-dramático.

8 Na minha tese de doutoramento discuti longamente a questão dos limites do personagem. Há dois pontos fundamentais para esta discussão: o primeiro é o aspecto do *enquadramento* que o evento teatral coloca nas ações que são realizadas em seu âmbito, em cena, dando-lhes um efeito de não-reais, isto é, sem efeitos na realidade cotidiana (um casamento realizado numa peça não outorga aos noivos o título de marido e mulher, o que pode ocorrer numa cerimônia religiosa); o outro é a distância da pessoa do ator em relação ao personagem que ele representa, ou seja, o quanto o papel que ele faz, no palco, se aproxima de um *outro*, que é distinto dele mesmo, o quanto ele se aproxima de sua própria pessoa. O depoimento autobiográfico traz essa situação para um limite, já que o ator se apresenta enquanto indivíduo, ou seja, representa a si mesmo em cena, conta fatos, pensamentos ou emoções que ele sente ou vivenciou; o fato de ele estar sob o enquadramento de uma cena teatral impõe uma distância em relação ao seu eu-cotidiano: há uma plateia diante dele, e um texto a ser proferido, assim como ações a serem executadas. Dessa forma, um outro tipo de atuação é exigido do ator, e uma espécie de *persona* é criada para que ele mostre a si mesmo em cena.