

O ATOR-CRIADOR NO TEATRO PÓS-DRAMÁTICO: ABORDAGENS SOBRE A ATUAÇÃO CONTEMPORÂNEA

Evandro Hahn Luft
Marcia Berselli

Resumo: O artigo discorre sobre a atuação no processo de criação de uma encenação vinculada à estética pós-dramática, desenvolvida em ambiente acadêmico. A partir da análise de cenas do acontecimento cênico *Antes de falar já não se ouve* (2019), cotejam-se referências teóricas que abordam características específicas sobre atuação contemporânea (JACOBS, 2010; SILVA, 2013) e teatro pós-dramático (LEHMANN, 2007, 2013). Destaca-se a autonomia e a responsabilidade como competências operadas pelo ator pós-dramático.

Palavras-chave: Atuação. Teatro pós-dramático. Processo de criação.

THE ACTOR-CREATOR IN THE POSTDRAMATIC THEATRE: SOME APPROACHES ABOUT CONTEMPORARY PERFORMANCE

Abstract: The article discusses acting in a creative process in a post-dramatic staging developed in an academic context. It analyzes scenes from the performance *Antes de falar já não se ouve* (2019). As a theoretical reference, authors who address specific characteristics of contemporary acting (JACOBS, 2010; SILVA, 2013) and postdramatic theatre (LEHMANN, 2007, 2013). It highlights autonomy and responsibility as aspects operated by the post-dramatic actor.

Keywords: Acting. Postdramatic theatre. Creative process.

A cena contemporânea investe em estruturas de criação variadas no desenvolvimento de processos criativos. A variedade de estratégias e procedimentos transparece em estéticas diversas, tais como a cena pós-dramática, a cena performativa, as instalações etc., que destacam a pluralidade da encenação contemporânea e oferecem um rol de possibilidades aos e às artistas. Conectados a essa multiplicidade de estéticas presentes na cena contemporânea, nos propomos a debater questões acerca da atuação do(a) ator/atriz neste contexto. Quando os procedimentos sofrem transformações em relação a propostas tradicionais de trabalho criativo a partir de texto dramático, ou de improvisação amparada em situação dramática, observa-se a exigência de outro modo operativo do(a) ator/atriz.

De modo a investigar possíveis atravessamentos que a descentralização do texto dramático e da improvisação estruturada dramaticamente, para o investimento

na materialidade dos elementos que a cena promove na atuação, iremos analisar o acontecimento cênico *Antes de falar já não se ouve*[1]. O acontecimento cênico foi desenvolvido a partir do modo colaborativo de organização das e dos agentes criativos. O processo ocorreu ao longo do ano de 2019, durante o desenvolvimento de disciplinas acadêmicas vinculadas a um curso de Licenciatura em Teatro.[2]

Primeiramente, reconhecemos que a encenação citada apresenta, estética e dramaturgicamente, um afastamento em relação à perspectiva dramática. Tais características estiveram presentes desde a elaboração do Projeto de Encenação do acontecimento cênico, ou seja, as escolhas iniciais em relação à organização da proposta, bem como as referências artísticas prévias, já partiam desse ponto. Assim, ao analisar a encenação, serão apresentadas características do teatro pós-dramático, destacando as rupturas em relação ao teatro dramático. Um desses rompimentos diz respeito a não representação, com a ausência da construção psicologizante de personagens, que passam a ser substituídos por personas e/ou figuras em diferentes situações na cena. Outro dos rompimentos diz respeito à dramaturgia textual como centro de gravidade da criação. No teatro pós-dramático o texto teatral perde a centralidade, com outros elementos da cena, podendo ser disparadores e núcleos de articulação da dramaturgia da cena.[3]

Embora o autor e a autora deste texto reconheçam a existência de outros termos possíveis de denominação para a estética aqui analisada, como por exemplo a noção de performatividade e de teatro performativo, opta-se pela utilização do termo teatro pós-dramático. Lehmann (2013, p. 874), nos dá o embasamento de que a utilização do termo pós-dramático "indica, não a soma de novas estéticas teatrais desde a década de 1970, até a década de 1990, mas todo o teatro, em suas formas anteriores e posteriores, que não é mais dominado pelo modelo dramático".

---

[1] Ficha técnica: Orientação Marcia Berselli; Abordagem corporal: Amanda Pedrotti, Leo Gonçalves; Atuação: Allan Luidi, Amanda Pedrotti, Evandro Luft, Leo Gonçalves, Mateus Fazzioni, Pâmela Wiersbitzki, Cler Garcia, Shaiane Machado, Vitor Nunes; Dramaturgia: Elisa Lemos, Shaiane Machado; Encenação: Elisa Lemos, Flavia Grützmacher, Giovanna Lopes; Figurino e maquiagem: Mateus Fazzioni, Cler Garcia; Cenografia: Mateus Fazzioni, Leo Gonçalves; Iluminação: Pâmela Wiersbitzki; Auxiliar de direção: Vitor Nunes; Produção: Allan Luidi, Evandro Luft.

[2] Trata-se das disciplinas Montagem Teatral I e Montagem Teatral II, ambas com carga horária de 120 horas, vinculadas ao Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e ministradas no ano de 2019 pela profa. Marcia Berselli.

[3] Parte-se da concepção do drama proposta por Peter Szondi (2001).

Assim, no processo de criação do acontecimento cênico aqui analisado, não houve um texto base a ser seguido, e sim, um roteiro gerado a partir de *workshops* de criações de cenas em sala de ensaio. Também foi recorrente o uso de elementos como sonoplastia, figurino, maquiagem, iluminação e recortes textuais autorais nas criações das cenas e dos blocos da montagem. Esses recursos da cena, no teatro pós-dramático, passam a ter o mesmo grau de importância destinado à atuação, mobilizando dinâmicas hierárquicas entre os elementos da encenação.

Teatro pós-dramático: aspectos iniciais para pensar a atuação

Ao refletir sobre o teatro contemporâneo, nota-se que a estética e o modo de fazer teatro sofreu transformações ao longo dos anos. Hans-Thies Lehmann (2007) apresenta o termo teatro pós-dramático, um conceito para analisar as práticas teatrais que vêm sendo desenvolvidas a partir dos anos 1960.

O teatro pós-dramático pode ser caracterizado como “uma tentativa de conceitualizar a arte no sentido de propor, não uma representação, mas uma experiência do real (tempo, espaço, corpo) que visa ser imediata: teatro conceitual” (LEHMANN, 2007, p. 223). Neste sentido, Lehmann (2007, p. 15) também aponta que o teatro pós-dramático não é exclusivamente um novo formato de se realizar encenações, mas sim, um diferente modo de utilizar dos já conhecidos signos teatrais.

Uma das principais oposições do teatro pós-dramático com o teatro dramático é a ruptura da prioridade do texto teatral sobre a encenação. “O teatro dramático era construção de ilusão” (LEHMANN, 2007, p. 26) com a representação, utilizando do texto para a construção de um personagem em uma narrativa linear do tipo causa-consequência. É importante reconhecermos a centralidade dessa estrutura linear, fechada, de narrativa unificada do texto dramático tradicional como um dos elementos chaves da ruptura promovida pela cena teatral desde os anos de 1960 (CARLSON, 2015). Com isso, espera-se já destacar para o leitor e a leitora a compreensão, também apontada por Marvin Carlson (2015), de que o fenômeno é anterior ao termo, o qual surge como forma de estimular reflexões sobre a cena

contemporânea, facilitando reconhecimentos a partir da presença de um termo aglutinador.

Se buscarmos o enfoque no trabalho da atuação, é impossível que nosso olhar opere de modo desvinculado dos outros elementos presentes na cena, seja no modelo tradicional dramático ou no que aqui optamos por nomear como pós-dramático. As transformações pelas quais a cena passou, e as quais estão sempre ocorrendo, como é de esperar em uma arte "viva" - interessante inclusive lembrar o termo francês *Arts Vivants* - implicam reverberações entre as funções que se complementam e retroalimentam nos processos criativos. Assim, olhar para o fazer do(a) ator/atriz implica reconhecer, ainda que brevemente, as transformações no modo de operar do(a) diretor(a). O professor e pesquisador Walter Lima Torres (2007) nos auxilia ao classificar as ações de três perfis centrais, que catalisam essas transformações. Assim, passa-se do "ensaiador" operando com a supremacia da obra dramática, ao "diretor teatral" com maior liberdade para imprimir subjetividade a partir da dramaturgia textual, chegando ao "encenador" que poderia se desvincular completamente da literatura dramática.

Se o segundo perfil traçado por Torres, do diretor teatral, está vinculado ao surgimento do teatro naturalista, influenciando uma atuação que busca maior identificação com o personagem, é o terceiro perfil, do encenador, que se aproxima da atuação que nos interessa discutir neste escrito.

Talvez aqui, antes de investirmos na abordagem da atuação contemporânea, seja necessária uma breve incursão pelo termo teatralidade, uma vez que ele marca alguma ruptura importante em termos da relação ator/atriz x personagem. A teatralidade se refere a uma abstração do espaço real/fenomenal, ou seja, daquilo que conforma a dimensão concreta do acontecimento cênico (o palco, o corpo do(a) ator/atriz, os refletores e seus cabos etc.). No teatro dramático, centrado na construção da narrativa ficcional, o(a) espectador(a) é conduzido(a) de tal forma pela encenação de modo a abstrair essa dimensão fenomenal e ser tomado(a) pela dimensão ficcional. Qualquer presença de destaque da dimensão fenomenal enfraquece a identificação e manutenção da teatralidade (FISCHER-LICHTE, 2013).

Érika Fischer-Lichte, professora e pesquisadora alemã, referência na área dos estudos de teatro e artes performativas, informa sobre a necessidade de o "corpo real, fenomenal" desaparecer em prol do corpo do personagem no teatro de ilusão, uma vez que, se acaso isso não acontecer, o(a) espectador(a) acaba sendo "forçado a deixar o mundo ficcional da peça e cair no mundo da corporeidade real" (2013, p. 15). É essa corporeidade real que passa a ser centro de gravidade da cena no teatro pós-dramático.

O ator pós-dramático (JACOBS, 2010), assim, assume diferentes identidades, perdendo o objetivo de o enredo estar voltado para um personagem fixo de uma ficção. Com a ruptura em relação à teatralidade, não há mais a necessidade de ocultamento do corpo fenomenal do(a) ator/atriz, o qual, na verdade, passa a ter sua presença como tal requisitada. O(a) ator/atriz, assim, passa a atuar em um jogo entre ocultamento e revelação, investindo no corpo fenomenal e não mimético, com nuances que podem variar de acordo com o momento e com o objetivo da encenação.

Estas diferentes facetas assumidas pelo(a) ator/atriz pós-dramático(a), podem sugerir relações com a vida cotidiana do(a) ator/atriz. O(a) ator/atriz, durante a elaboração de cenas, pode utilizar de suas vivências pessoais para trazer aquilo que, mesmo subjetivamente, queira compartilhar com o público. Estas personas que se criam e que ocupam o lugar da personagem, muito dizem sobre as experiências pessoais da vida do(a) ator/atriz, podendo ele(a) ter vivido isso ou não. E assim,

> [...] ao apresentar-se como si mesmo diante do espectador, o ator tem de escolher que aspecto da sua vida e da sua personalidade quer exibir, e como esta exibição aproxima-se da criação de uma persona, que, se não é ficcional, artificializa a própria presença. (SILVA, 2013, p. 24).

Em termos de atuação, é a materialidade do corpo do(a) ator/atriz que se coloca em primeiro plano, sendo que "o ator do teatro pós-dramático não é mais alguém que representa um papel, mas um *performer* que oferece à contemplação e a sua presença no palco" (LEHMANN, 2007, p. 224). Privilegiar sua presença em detrimento a um personagem implica em transformações no processo criativo do(a) ator/atriz, aspecto ao qual investiremos nossa atenção a seguir.

Aspectos do processo de criação do(a) ator/atriz: breve análise de cenas

No teatro pós-dramático o(a) ator/atriz-criador(a) passa a assumir uma ação desenvolvida para ser apresentada – e não representada – aos(às) espectadores(as). “A representação é substituída pela apresentação do sujeito-ator” (JACOBS, 2010, p. 28). Ao pensar e definir quais são os aspectos de seu repertório ou de suas referências pessoais que deseja compartilhar com o público, podemos compreender que o(a) ator/atriz passa a atuar de forma a se aproximar de uma figura. Patrice Pavis (1999, p. 167) entende que a figura “designa um tipo de personagem sem que seja precisado de que traços particulares essa personagem se compõe. A figura é uma forma imprecisa que significa mais por sua posição estrutural que por sua natureza interna”. Identificamos que a figura pode então tomar o lugar da personagem no teatro pós-dramático.

Entretanto, como há aqui espaço para aspectos que advêm diretamente da vida pessoal do(a) ator/atriz, escolhe-se utilizar da palavra “persona” ao invés de “figura”, para definir esse ser apresentado pelo(a) ator/atriz. Segundo o Dicionário Dicio (2020), o termo “persona” pode ser entendido como um “personagem literário em que o autor se faz presente e/ou se incorpora” ou também como uma “figura ou imagem que um indivíduo assume e apresenta aos demais”. O termo “persona” também é definido pelo campo da psicologia como algo que o ser humano apresenta aos outros como real, porém, às vezes é uma personalidade muito diferente da verdadeira. Deste modo, se tornando uma personalidade fictícia que a pessoa, nesse caso o(a) ator/atriz, queira mostrar ao público no teatro.

> O arquétipo da persona é uma máscara, a face pública que usamos para nos darmos bem com uma série de pessoas [...] Jung achava que a persona é necessária porque somos forçados a representar vários papéis na vida. (SCHULTZ & SCHULTZ, 2011, p. 94).

Destacamos, assim, que pela perspectiva do teatro pós-dramático não há mais a construção da personagem e sim a centralidade no jogo pela figura do(a) ator/atriz, investindo na elaboração de personas e na articulação de sua fisicalidade

em cena. Deste modo, ele(a) passa a desenvolver e exercitar certa liberdade na criação de cenas que não necessitam mais estar subjugadas ao contexto da personagem. O(a) ator/atriz desenvolve certa autonomia ao decidir incluir referências e vivências em cena, visto que o "ator contemporâneo trabalha com diversas referências (pessoais, sociais, artísticas) na construção das personas e da vocalidade e corporeidade cênica" (JACOBS, 2010, p. 27).

Para investigar a autonomia de criação procederemos a uma breve análise a partir da estrutura de criação da encenação *Antes de falar já não se ouve*. O processo de criação foi articulado de modo a que cada agente criativo teve seu momento para propor criações a partir de estímulos lançados pelas encenadoras, nomeados como momentos exploratórios das criações. Estes momentos foram de grande importância para os(as) atores/atrizes exercerem sua autonomia de criação, de modo que o(a) ator/atriz pudesse efetivamente se colocar como agente criativo, desenvolvendo ações e composições em relação às proposições dos demais agentes.

Estas proposições eram apresentadas a partir de jogos e de explorações com elementos diversos (espelhos, caixas de papelão, papel pardo, luzes, lanternas, textos autorais etc.), em contexto de *workshops* propostos por cada uma das demais funções criadoras presentes no processo[4].

> Workshop é uma fase ativa de pesquisa no processo de criação da performance, em que o artista tem liberdade de explorar diversas possibilidades em ensaios. É o espaço da experimentação por excelência, em que se chega à produção de protótipos. (SCHECHNER, 2003, p. 198 apud RINALDI, 2006, p. 136).

De modo a uma melhor compreensão desse processo de criação, até o final deste tópico, o texto será apresentado na primeira pessoa do singular, destacando as vivências do primeiro autor do artigo através de um exemplo que fez parte de uma das cenas do primeiro bloco do acontecimento cênico.

Em uma determinada exploração criativa, objetos variados (com diferentes texturas, volumes, cheiros, entre outros) estavam dispostos no chão da sala de

[4] Sendo elas atribuídas através da iluminação, sonoplastia, cenografia, figurino e maquiagem.

ensaio. A sala estava com uma baixa iluminação, contando com luzes coloridas em movimento, e alguns aromas (incensos e palo santo[5]), propositalmente pensados, de maneira que se instaurou uma certa atmosfera na sala de ensaio. A partir disso, foi proposto pela encenadora criações de cenas utilizando e manipulando estes elementos.

Em especial, havia um tule e uma lanterna de tamanho médio, elementos que passei a manipular em minha exploração criativa. Ao investir na criação estando em relação com os diversos elementos dispostos na sala, passei a manipular espaço e objetos de modo a intensificar a transformação da sala em outro ambiente – estabelecido pelas luzes, sons, objetos e ações dos atores, o que diferenciava a sala de seu aspecto convencional – estabelecendo o início de uma cena que utilizarei como exemplo, e que integra o bloco um de *Antes de falar já não se ouve*.

A composição iniciava comigo deitado sobre o chão, no centro da sala, coberto por um tule vermelho e tendo nas mãos uma lanterna. A movimentação, com ela acontecia de forma que inicialmente manuseava a lanterna em movimentos cadenciados de cima para baixo e de baixo para cima, assim se repetindo e se intensificando conforme havia uma crescente intenção ofegante da respiração. Por se tratar de um tecido que a iluminação, facilmente, o atravessa e por tornar a lanterna escorregadia, o tule transforma-se em um facilitador para a concretização da ação.

Junto desta cena, foi inserida uma caminhada que também se originou a partir das mesmas proposições dadas pela encenadora. As experimentações ocorreram no mesmo dia da criação citada acima. A ação era de explorar as sensações que o tule, junto da iluminação[6], provocavam sobre o meu corpo. Ao me movimentar pela sala de criação, experimentava movimentos corporais de forma a criar sombras tanto no tule, como no espaço. E, também, me deixei levar a criar diferentes imagens e formas que se determinavam a partir do manuseio do tule com

[5] Árvore silvestre nativa do Peru e da Venezuela. De muitas utilidades, o tronco também pode ser utilizado como incenso. Exala um aroma que lembra maçãs assadas ou açúcar queimado.
[6] Luzes em forma de círculos e em diversas cores.

a iluminação, preenchendo o espaço com formas corporais diversas de acordo com minha movimentação pelo espaço.

Posteriormente a cena foi se moldando conforme o acontecimento cênico foi tomando forma, as encenadoras a aperfeiçoaram com um olhar técnico de direção, fazendo escolhas relativas a inserções de elementos ou substituição de algumas ações. Assim, sentidos emergiram, uma dramaturgia da ação que cada observador(a) cria para remeter a um significado, uma particularidade não necessária, mas que facilmente é expressa no teatro pós-dramático.

Na estrutura do acontecimento cênico, a cena inicia com esta caminhada citada acima, um longo tule vermelho encobre meu corpo junto de uma cueca que tem a cor da minha pele, na mão sigo segurando a lanterna. A ação é caminhar pelo espaço com o tecido sobre o meu corpo. Neste momento, as luzes que antes faziam parte da criação inicial já não estão mais presentes, sendo substituídas por uma iluminação vermelha que contempla todo espaço de compartilhamento do acontecimento cênico. (figura 1)

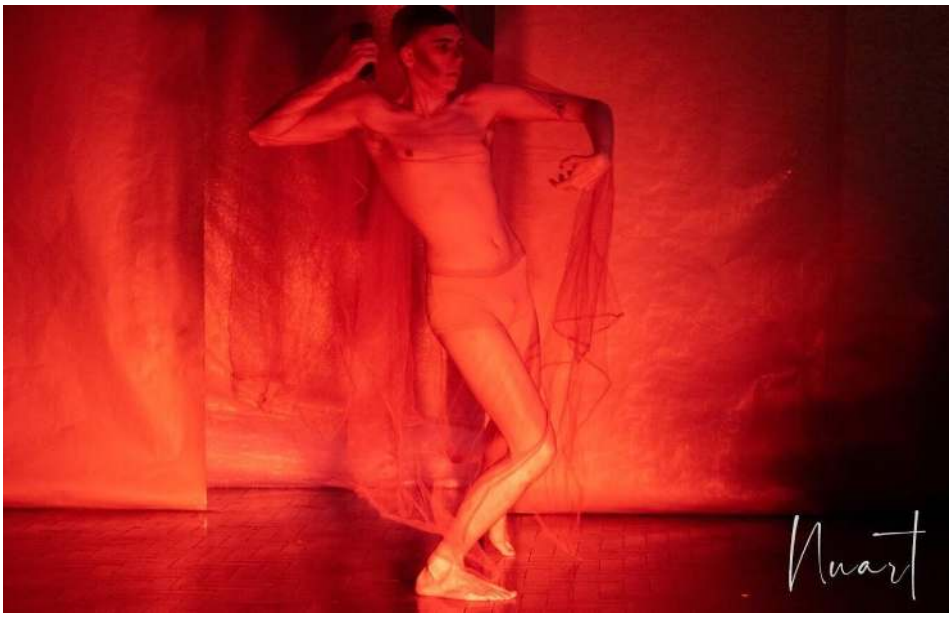


Figura 1 - Entrada em cena. Nuart fotografias.[7]

[7] Descrição da imagem: A imagem apresenta um fundo de cor avermelhada, produzida através de um refletor de cor vermelha que ilumina o papel pardo que cobre todo o fundo da cena. No centro da cena, um homem branco e magro, vestindo uma cueca da cor de sua pele e coberto por um tule vermelho, segura uma lanterna preta na mão direita. Ele está em pé, com o corpo levemente torcido para a esquerda, olhando também para essa direção. O chão de parquet também recebe a iluminação de coloração avermelhada. Fim da descrição.

Ao me encaminhar para o lado de Pamela, atriz e iluminadora do acontecimento cênico, a ilumino com a lanterna, fazendo com que a luz percorra todo seu corpo, focando, demasiadamente, sobre suas genitálias, percurso pensado a partir do texto por ela falado antes da minha entrada em cena.[8]

Após esta ação, vou me encaminhando para o lado da atriz e inicio a execução dos movimentos com a lanterna, busco mostrar a ação relacionando-a com a respiração, de forma que me encaminho, lentamente, para a finalização das ações deitado no chão. No momento em que a respiração vai se tornando mais intensa, já com o meu corpo completamente deitado, busco relacionar abruptas ações corporais, com pulsos do corpo em relação ao chão, que reverberam em cena a partir da respiração, utilizando também de movimentos de expressão facial. Na sequência da composição, eu flexiono as pernas sobre o chão de maneira que a lanterna fique sobre as minhas genitais. Finalizo as ações após chegar no ápice de uma respiração ofegante, permanecendo nesta mesma posição, conforme pode-se ver abaixo na figura 2.

[8] Trata-se do seguinte texto: “A minha barriga tá aberta. Você não vê que não faz mais sentido. Você não pode chegar ainda, eu não terminei. Você não percebe? Ainda não é o momento certo. Eles estão vindo, eles estão vindo com toda força, eles vão me obrigar a fazer mais, eu não posso ficar aqui deitada, eles vão me obrigar a fazer. Eu não consigo mais. A minha barriga tá aberta você entendeu? E agora eles estão vindo. Ninguém vai acreditar em você, é sempre assim. Por favor fica aí dentro, está perigoso aqui fora. Para de se mexer, você está me fazendo sangrar, você está me fazendo cócegas. (risos) Para Lui, para, eu já disse, para ou eu vou ter que te matar, eu vou matar você Lui, tô falando sério. Eu avisei, eu te falei tanto sobre isso, agora é tarde, acabou pra você Lui, terminou aqui. Chegou ao fim. Eles estão vindo e vão me levar, vão colocar um esparadrapo na minha barriga e eu ficarei bem. Eu sempre quis ver como é o movimento do céu deitada numa maca. Deve ser como se o mundo chacoalhasse enquanto alguém corre dizendo *Deixe-me passar, ela está ferida! Ela está ferida!* Faz eu me sentir tão importante. Eu abri a minha barriga pra ter certeza que você não se espalhou dentro de mim, Lui. Eu estava em dúvida se você não havia tomado conta de tudo aí dentro. Eu precisei abrir. Agora é só esperar pra costurar. Tomara que eles sem querer costurem tua pele na minha hipoderme, Lui. Como eu gostaria que você soubesse o que é estar presa a alguém e não conseguir reverter isso. Eu jorro sangue, eu virei uma torneira. Eu jorro sangue, eu sou a menstruação atrasada das mulheres adúlteras. Eu jorro sangue, cuidado pra não se afogar nadando aí dentro, Lui, Tudo vai ficar bem, psiu fica quietinho porque eles estão vindo. Não chora e por favor não me faça cosquinhas agora.”



Figura 2 - Finalização da cena. Nuart fotografias.[9]

Durante o processo de construção desta cena, houve dúvidas a respeito da caminhada ao entrar no espaço de atuação. Em algumas vezes, a centralidade na fisicalidade das ações, em detrimento ao estabelecimento de um significado fechado, me levava a uma desorientação. Meus pontos de localização nesta composição necessitaram ser ajustados a cada modificação da cena proposta pela direção. Observei ser necessário, assim, uma constante atenção às qualidades dos movimentos e ao jogo estabelecido com a colega de cena. A cada retomada da composição rápidos ajustes precisavam acontecer, em uma constante atualização das ações e não apenas sua repetição.

Destaco aqui, noções identificadas sobre autonomia e responsabilidades do ator. Foi responsabilidade do ator, através da manipulação do jogo com objetos, figurino e iluminação, instaurar um início de composição e nutrir inicialmente o jogo

[9] Descrição da imagem: A imagem apresenta um fundo de cor avermelhada, produzida através de um refletor de cor vermelha que ilumina uma listra de papel pardo que cobre o fundo da cena. No centro da cena, um homem branco e magro, vestindo uma cueca da cor de sua pele e coberto por um tule vermelho, está deitado no chão com o tronco levemente erguido. Ele olha para a frente da cena e para baixo, e parece segurar um objeto entre as mãos, na direção do centro de seu corpo. Suas pernas estão abertas, flexionadas e os calcanhares apoiando no chão, mantendo as plantas dos pés e dedos afastados do chão. O chão de parquet também recebe a iluminação de coloração avermelhada. Ao fundo, à direita, há a sombra do seu corpo sobre o papel pardo. Fim da descrição.

que posteriormente recebeu engajamento da parceira de cena. A autonomia se fez ver na elaboração da persona, estruturada a partir do repertório do ator que foi atualizado nos momentos de criação. Já nos ajustes da cena, na articulação com o todo da composição por parte da direção, o ator foi responsável por se adequar às novas exigências da cena na composição final.

É pertinente pontuar que as noções de autonomia e responsabilidade de criação do(a) ator/atriz não são exclusivas da estética pós-dramática. Estas noções estão impregnadas a qualquer gênero ou estilo teatral. Porém, acreditamos que no processo de criação aqui analisado esses dois aspectos se sobressaíram, informando sobre a necessidade de um engajamento específico do(a) ator/atriz no desenvolvimento destas competências quando do investimento em seu repertório para a elaboração das composições e das personas.

A constante atualização das competências técnicas: o repertório do(a) ator/atriz-criador(a)

A partir do que foi exposto na análise da criação das cenas, é importante ressaltar que o(a) ator/atriz que joga a partir do referente pós-dramático necessita também de competências técnicas, as quais são desenvolvidas através da prática desse(a) ator/atriz. Ao abordar essa temática, busca-se refletir sobre a importância deste(a) ator/atriz contemporâneo(a) ter transitado em diversos gêneros teatrais diferentes. Esta transição, entre diversos gêneros, torna-se uma fonte de repertório para o(a) ator/atriz-criador(a). Como aponta Bonfitto (2009, p. 92/93 apud JACOBS 2010, p. 36):

> De fato, idealmente falando, e em sintonia com a abordagem de Lehmann, o ator pós-dramático deve possuir competências que transitam entre o teatro dramático, o circo, o cabaret, o teatro de variedades, o teatro-musical, o teatro-dança, e a performance, dentre outras manifestações que compõem o continuum das artes cênicas ou performáticas.

E é a partir deste repertório adquirido pelo(a) ator/atriz, através da experiência em gêneros teatrais diversos e, também, da articulação com suas vivências em

outras dimensões artísticas e culturais mobilizadoras do corpo (em brincadeiras de festas populares, em danças e expressões urbanas que têm o corpo como centralidade etc.), que a autonomia de criação pode ser desenvolvida, se estabelecendo a partir de um conhecimento pré-existente sobre sua prática teatral.

> A noção de autonomia humana é complexa, uma vez que depende de condições culturais e sociais. Para sermos nós próprios, é-nos preciso aprender uma linguagem, uma cultura, um saber e é preciso que esta cultura seja bastante variada para que possamos fazer a escolha no stock das ideias existentes e refletir de maneira autônoma. Portanto esta autonomia alimenta-se de dependência. (MORIN, 1990, p. 96 apud BERSELLI, 2014, p. 74).

Esta forma de responsabilidade citada aqui, está também diretamente relacionada aos(às) demais integrantes do processo como um todo. Com isso, compreende-se que na função da atuação o(a) ator/atriz desenvolve habilidades e competências ao longo do processo criativo, estimulado pelos modos e meios determinados para esse processo, com fortes influências dos(as) demais agentes.

Rinaldi (2006, p. 139), atriz e pesquisadora, destaca que a diretora do grupo *Mabou Mines*, a encenadora JoAnne Akalaitis, propõe uma forma de parceria com atores/atrizes, a qual pode-se fazer uma analogia à forma como o ator da encenação *Antes de falar já não se ouve* trabalhou, em que houve o incentivo a um instinto autônomo. A diretora utiliza do termo *empowered* se referindo ao(a) ator/atriz "intelectual, espiritual, flexível e colaborativo". Trazendo assim a ideia de que o "ator não é só um intérprete de textos, mas um criador, assim como um pintor, escritor, ou qualquer artista gerador" (SAIVETZ, 2000, p. 31 apud RINALDI, 2006, p. 139). Com a sua prática, a diretora afirma que "o ator é visto como um criador com autonomia e inteligência" (RINALDI, 2006, p. 139).

Este ator/atriz-criador(a) a que fazemos referência, é pensado como um agente ativo compondo o núcleo de criação do acontecimento cênico, sempre em relação com os demais agentes criativos presentes no processo de criação. Segundo Rinaldi (2006, p. 139), pode-se utilizar do termo ator-criador na busca por aproximá-lo da ideia de um artista autônomo, que participa da obra como um todo. Apesar da perspectiva da autonomia, é importante ressaltar que não se trata de um(a) ator/atriz que cria independente dos(as) demais, mas que assume uma

postura de agente do processo, de quem age e estimula a criação. Assim, o(a) ator/atriz, junto aos demais agentes criativos e propositivos, levanta materiais para as cenas, e, na sequência, as encenadoras aperfeiçoam este material e o enquadram em um determinado momento da encenação, formando-se assim os blocos das cenas, no qual origina-se a dramaturgia. Esta autoria acaba por acontecer com a participação do coletivo, colaboradores(as) engajados(as) com a cena, tornando a obra teatral com uma autoria compartilhada entre os agentes criativos presentes no processo.

A assimilação das competências associadas aos(às) atores/atrizes do acontecimento cênico diz respeito à liberdade criativa e à autonomia que os(as) mesmos(as) empenham na elaboração da obra. De modo que, a autonomia se enquadra a uma postura do(a) ator/atriz ao assumir uma atitude perante o trabalho desenvolvido, sendo que este envolve uma grande responsabilidade sobre si e sobre o outro (BERSELLI, 2014, p. 74).

Esta responsabilidade também está relacionada com o saber jogar e saber manipular o jogo teatral durante os momentos de criação de novas cenas, quando necessário. A autonomia da atuação está entrelaçada à capacidade de observação – mesmo que em cena – da qualidade do jogo que está se estabelecendo durante os *workshops* destinados à criação de materiais que, após avaliação das encenadoras, poderão compor o conjunto de cenas da encenação.

A responsabilidade deve estar presente tanto em momentos de criação de cenas como de compartilhamentos com o público. O(a) ator/atriz-criador(a) necessita saber articular de maneira qualitativa e responsável a manipulação de elementos de cena, como também do jogo teatral com os(as) demais atores/atrizes do processo. Durante a realização das cenas, se torna imprescindível que as técnicas e habilidades estejam presentes, em um modo de operar a cena teatral com responsabilidade e compromisso. A partir disso, é possível reconhecer a importância da autonomia e da responsabilidade empenhada sobre o trabalho pelo qual o(a) ator/atriz-criador(a) se dedica, tanto na elaboração de cenas, quanto nos momentos de compartilhamento da obra com o público.

Considerações finais

No que diz respeito à observação da atuação na cena pós-dramática, a partir do acontecimento cênico *Antes de falar já não se ouve*, é importante ressaltar que a autonomia e as responsabilidades envolvidas na articulação do processo foram construídas com base em um olhar não só autônomo do(a) ator/atriz, como também, construídas a partir de uma ampla observação na prática da encenação, levando em conta todos os demais agentes criativos participantes do processo que originou a obra cênica.

Pensando sobre o modo colaborativo de criação e a maneira que o processo foi articulado entre todos os agentes, se torna importante ressaltar que problemáticas a respeito da autonomia da atuação surgiram com frequência durante as práticas, não só nos *workshops*, como também durante os ensaios dos blocos e das cenas. O processo de criação é uma prática coletiva, e é necessário afinar a participação de diversos agentes compreendendo as flutuações entre suas hierarquias.

A experiência de cena pós-dramática desenvolvida em um processo colaborativo, apresentada neste artigo, pareceu exigir um posicionamento do(a) ator/atriz como criador(a), implicando assim em modos diversos de relacionamento entre os atores, atrizes e as diretoras, por exemplo. Se no gênero dramático há uma prevalência da representação da personagem a partir de uma dramaturgia fechada, o modelo pós-dramático demanda outro modo de articulação da atuação que reverbera na interação e dinâmicas estabelecidas com o restante do grupo, e, especificamente, com a direção teatral. A organização da montagem segue sendo uma demanda da função da direção no modo colaborativo, entretanto, a liberdade de criação de cenas não é delimitada por uma visão impositiva da direção. E foi esse o caminho trilhado na montagem aqui analisada.

O teatro em si tem a capacidade de estimular o imaginário daqueles a quem toca – sejam atores/atrizes, diretores(as) ou espectadores(as). E, em se tratando do imaginário do(a) ator/atriz, a estética pós-dramática potencializa a liberdade criativa,

a qual se instaura na criação de diferentes personas dentro de um mesmo processo de encenação. Contudo, é o engajamento do(a) ator/atriz no desenvolvimento de seus recursos expressivos, a partir de aspectos como autonomia e responsabilidade, que potencializa que este(a) se coloque como ator/atriz-criador(a), atualizando suas referências pessoais e artísticas na elaboração de materiais cênicos.

Referências:

ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo como modo de criação. *Revista Olhares*, n. 01, p. 46-51, 2009. Disponível em https://www.olharesceliahelena.com.br/index.php/olhares/article/view/8. Acesso em 15 set. 2019.

BERSELLI, Marcia. *Processo de criação do ator:* a busca pela organicidade a partir do contato. 2014. 207 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

CARLSON, Marvin. Teatro Pós-dramático e Performance Pós-dramática. *Rev. Bras. Estud. Presença,* Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 577-595, Dec. 2015. Disponível em https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/57863. Acesso em 17 nov. 2019.

FISCHER-LICHTE, Érika. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. *Sala Preta,* 13(2), 2013, p. 14-32. Disponível em https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073. Acesso em 15 set. 2019.

JACOBS, Daiane Dordete Steckert. Alguns Apontamentos Sobre Atuação Contemporânea. *DAPesquisa.,* Florianópolis - SC, v.5, n.7, p. 25-40, 2010. Disponível em: <http://www.periodicos.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14070/9158>. Acesso em 15 set. 2019.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático.* [Tradução: Pedro Süssekind]. São Paulo: Editora Cosac & Naif, 2007.

_____. Teatro Pós-dramático, doze anos depois. *Revista Brasileira de Estudos da Presença,* n. 03, p. 859-878, 2013. Disponível em https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/39703. Acesso em 17 nov. 2019.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro.* [Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira]. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PERSONA. *DICIO.* Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: https://www.dicio.com.br/persona/. Acesso em 20 maio 2020.

RINALDI, Miriam. O ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem. *Sala Preta,* 6, 2006, p. 135-143. Disponível em https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57303. Acesso em 20 maio 2020.

SCHULTZ, Duane P. & SCHULTZ, Sydney Ellen. *Teorias da Personalidade***.** 2.ed. São Paulo: Cengage Learning, 2011.

SILVA, D. F. S. *O ator e o Personagem: Variações e Limites no Teatro Contemporâneo.* 2013. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2013.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* (1880 – 1950). [Tradução de Luiz Sérgio Repa]. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TORRES, Walter Lima. O que é direção teatral? *Urdimento* - Revista de Estudos em Artes Cênicas. Florianópolis, v. 1, n. 09, 2007, p. 111-121. Disponível em https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/14145731010920071 11. Acesso em 15 set. 2019.