

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS  
LICENCIATURA EM TEATRO**

**Evandro Hahn Luft**

**A COMICIDADE NA ESTÉTICA PÓS-DRAMÁTICA:  
Uma investigação pelo viés da atuação contemporânea**

**Santa Maria, RS  
2021**

**Evandro Hahn Luft**

**A COMICIDADE NA ESTÉTICA PÓS-DRAMÁTICA:  
Uma investigação pelo viés da atuação contemporânea**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Disciplina de TCC II do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Santa Maria, como requisito para obtenção do Título de **Licenciado em Teatro**.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marcia Berselli

Santa Maria, RS  
2021

**Evandro Hahn Luft**

**A COMICIDADE NA ESTÉTICA PÓS-DRAMÁTICA:  
Uma investigação pelo viés da atuação contemporânea**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Disciplina de TCC II do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Santa Maria, como requisito para obtenção do Título de **Licenciado em Teatro**.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marcia Berselli

**Aprovado em 29 de janeiro de 2021:**

---

**Marcia Berselli, Dr.<sup>a</sup> (UFSM)  
(Prof.<sup>a</sup> Orientadora)**

---

**Fabiana Fontana, Dr.<sup>a</sup> (UFSM)**

---

**Lisandro Bellotto, Dr. (UFSM)**

Santa Maria, RS  
2021

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar gostaria de agradecer ao meu eu de 5 anos atrás que acreditou e não desistiu em nenhum momento do sonho de se dedicar ao teatro. Ao meu eu de agora por toda dedicação no que compete à graduação, e por ter conseguido com êxito aproveitar dos belos momentos que o universo me proporcionou neste período. Em segundo lugar gostaria de agradecer em específico à minha mãe e ao meu pai por todo apoio e auxílio que me deram ao longo da vida e da graduação. Gostaria de destacar o respeito e a imensa gratidão que tenho por terem abdicado de diversos prazeres da vida para que eu tivesse a oportunidade de chegar até aqui. Obrigado pela confiança em mim depositada.

Gostaria de agradecer aos meus amigos, familiares e às pessoas que de alguma forma estiveram comigo ao longo destes 4 anos e dois meses de graduação. Obrigado em especial ao meu primo Aداuton Müller, seu companheiro e seus filhos por terem me acolhido em seu lar nos meus primeiros meses em Santa Maria. Ao meu primo Bruno Muller e ao tigrão por todo auxílio, amizade e companheirismo nestes últimos anos. Agradecer a Eduarda Merljak, minha melhor amiga de anos que mesmo distante sempre esteve presente em todos os acontecimentos bons e problemáticos da minha vida. Ao Kaio Haeser pela parceria e cumplicidade nestes últimos anos que dividimos o mesmo teto.

Agradeço às colegas de graduação Giovanna Lemos, Pamela Wiersbitzki e Rafaella Weber por terem feito parte desta trajetória. Em especial cito Mateus Fazzioni e Allan Luidi pela amizade firmada, agradeço por todo apoio e lealdade ao longo destes anos de teatro. Obrigado também pelas montagens e performances que em conjunto conseguimos dar existência e assim estimular a nossa capacidade crítica e reflexiva dentro da academia. Obviamente sem vocês isto seria possível, mas não teria a menor graça!!

Obrigado em especial à minha orientadora e amiga Marcia Berselli por todo apoio, dedicação, trabalho em conjunto, pelos passeios e aventuras no mato com todos aqueles lanches e pelos aprendizados, mas principalmente pelo exemplo de Professora Pesquisadora que és e foi nestes anos de graduação.

E por fim, agradecer ao universo por toda esta experiência adquirida ao longo destes anos. Aproveito este espaço para informar que estou pronto e ansioso para as próximas experiências. Obrigado!!

## RESUMO

### **A COMICIDADE NA ESTÉTICA PÓS-DRAMÁTICA: Uma investigação pelo viés da atuação contemporânea**

AUTOR: Evandro Hahn Luft

ORIENTADORA: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marcia Berselli

A presente monografia é resultado do Trabalho de Conclusão de Curso do estudante Evandro Hahn Luft do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). A pesquisa discorre sobre investigações fundamentadas no desenvolvimento prático de criação com base na atuação contemporânea a partir de práticas teatrais que englobam as técnicas da comicidade vinculada a aspectos do teatro pós-dramático. Utiliza-se como material de análise para o embasamento da pesquisa a criação do experimento cênico *Uma obra Uma pílula Um diário* e o desenvolvimento virtual de oficinas teatrais através do projeto Teatro e Comunidade: relações com o patrimônio natural e cultural de Caçapava do Sul. Como base central da pesquisa entende-se os conceitos de Teatro Pós-Dramático a partir dos estudos de Hans-Thies Lehmann (2007), ligando-os a estudos de Daiane Jacobs (2010) a respeito da Atuação Contemporânea junto da Comicidade proposta pelo filósofo Henri Bergson (2004). Diante das investigações realizadas, compreende-se que o uso do teatro autobiográfico junto da criação de personas, podem ser entendidos como as principais estratégias de criação encontradas no desenvolvimento de uma comédia pós-dramática.

**Palavras-Chaves:** Teatro pós-dramático; Atuação contemporânea; Comicidade.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 01 – Cartaz de divulgação de <i>Uma obra Uma pílula Um diário</i> .....	31
Imagem 02 – Registro do último encontro das oficinas de teatro virtual.....	38
Imagem 03 – Imagem meditando referente à <i>Uma obra Uma pílula um Diário</i> .....	50
Imagem 04 – Imagem referente à criação de personas .....	52
Imagem 05 – Imagem referente à criação de personas .....	52
Imagem 06 – Imagem presente no vídeo <i>Uma obra Uma pílula Um diário</i> .....	57

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	8
<b>1 A COMICIDADE RELACIONADA AO VIÉS DA ATUAÇÃO PÓS-DRAMÁTICA</b>	12
1.1 O Teatro Pós-Dramático	13
1.2 Atuação Contemporânea	18
1.3 Comicidade	22
<b>2 APRESENTAÇÃO DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO</b>	26
2.1 <i>Uma obra uma pílula um diário</i>	28
2.1.1 Etapas do processo de criação do vídeo <i>Uma obra Uma pílula Um diário</i>	32
2.2 Oficinas de teatro	35
2.2.1 O processo de criação das oficinas: características principais e metodologias utilizadas	39
2.2.2 Relações do autobiográfico presente nas oficinas de teatro	44
<b>3 AS ESTRATÉGIAS DE CRIAÇÃO DO ATOR CÔMICO E PÓS-DRAMÁTICO</b>	48
3.1 Estratégias da atuação em relação à criação de personas	49
3.2 Estratégias da atuação em relação ao autobiográfico do ator	53
3.3 A comicidade presente no processo de criação de <i>Uma obra Uma pílula Um diário</i>	55
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	59
<b>REFERÊNCIAS</b>	62

## INTRODUÇÃO

Inquietações e dúvidas certamente me moveram em direção ao desenvolvimento de uma pesquisa que abrangesse tanto características cômicas como também pós-dramáticas. Além disso, na academia, mais especificamente no meu quarto semestre da graduação<sup>1</sup>, tive a oportunidade de desenvolver uma encenação pela qual pude me experimentar no gênero cômico, pesquisando características referentes ao teatro besteiro<sup>2</sup>, este que sempre foi um dos meus maiores interesses pessoais. Nessa experiência, pude observar que o gênero cômico sempre esteve presente em meu cotidiano e em minha vida pessoal.

Já com o teatro pós-dramático, o contato é mais recente, lembro de ter assistido alguns trabalhos desenvolvidos por colegas de curso, que foram baseados nesta estética. Porém, foi com a conciliação das cadeiras de Montagem Teatral I e II<sup>3</sup> e Evolução do Teatro V<sup>4</sup> que fui ter um contato prático e teórico com esta estética. Descobri um novo gosto pessoal, tive a certeza de que a estética era algo ao qual eu me dedicaria a pesquisar para obter um maior conhecimento científico sobre.

Então, a partir do interesse de proporcionar uma maior familiaridade entre o gênero cômico e a estética pós-dramática, a presente pesquisa busca investigar maneiras de articulação dos elementos de criação pelo viés da atuação na criação de acontecimentos cênicos que englobam tanto as técnicas da comicidade como aspectos do teatro pós-dramático.

Acredito que a união da comédia com o teatro pós-dramático pode originar ótimos resultados. Poder me expressar em um acontecimento cênico que originou na criação de *Uma obra Uma pílula Um diário*, este experimento foi desenvolvido como uma forma de levantar materiais para análise da pesquisa, se tornando uma forma de reafirmar a pesquisa enquanto prática teatral. Esta, partindo como forma experimental

---

<sup>1</sup> Disciplina Encenação IV com carga horária de 60h, ministrada pela professora Miriam Benigna Lessa Dias e cursada no ano de 2018.

<sup>2</sup> “O besteiro, do jeito como foi formatado entre os cariocas na década de 1980, é um gênero teatral bastante específico: é um espetáculo de esquetes defendido por uma dupla de atores (ou atrizes) que vivem muito de referências e citações de filmes, peças, programas de TV e da observação do comportamento urbano da zona sul carioca.” (MARINHO, 2004, p. 11 - 12 apud WASILEWSKI, 2009, p. 13)

<sup>3</sup> Disciplinas Montagem Teatral I e II com carga horária de 120h cada, ministradas pela professora Marcia Berselli e cursadas no ano de 2019.

<sup>4</sup> Disciplina Evolução do Teatro V com carga horária de 60h, ministrada pela professora Fabiana Siqueira Fontana e cursada no ano de 2019.



diante desse novo formato pelo qual venho operando por conta do período de isolamento social imposto pela pandemia do novo coronavírus.

Já com o projeto *Teatro e Comunidade: relações com o patrimônio natural e cultural de Caçapava do Sul*, vinculado tanto ao projeto Geoparques<sup>5</sup> quanto ao Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: Práticas Cênicas e Acessibilidade (CNPq/UFSM)<sup>6</sup>, houve o desenvolvimento de oficinas de teatro através das plataformas digitais. As oficinas ocorreram semanalmente todas às quintas-feiras entre os dias 01 de outubro e 10 de dezembro, totalizando 11 encontros virtuais.

Estas oficinas, que englobaram a estética e o gênero aqui escolhidos, também serviram como uma forma de levantamento de materiais para análise da pesquisa. Mas não só, como também se tornou um facilitador de conhecimento, levando em conta que estas oficinas foram desenvolvidas com a população de Caçapava do Sul - RS através do Projeto Geoparques. Com as oficinas tive a oportunidade de compartilhar saberes com as participantes<sup>7</sup> a respeito de novos meios de realizar a prática teatral e, também, compartilhar sobre uma outra estética com as participantes que tinham um contato restrito com o teatro e desconheciam o teatro pós-dramático. Une-se a isso a possibilidade de me exercitar enquanto facilitador de oficinas, investigando estratégias criativo-pedagógicas no desenvolvimento das práticas com foco na estética e gênero determinados. A partir desse exercício, acredito que a pesquisa apresenta um viés interessante sobre o ensino do teatro para esse foco específico.

Entende-se que a comicidade “será sempre um pouco humilhante para quem é o seu objeto, tornando assim, o riso como uma espécie de trote social” (BERGSON, 2004, p. 101), de forma que “[...] a comicidade pode insinuar-se num simples movimento, numa situação impessoal, numa frase independente” (BERGSON, 2004, p. 100). Desta maneira, podemos classificar o riso como uma forma de corrigir a distração, de modo que se entenda, por parte do público, um certo engajamento com

---

<sup>5</sup> O Projeto Geoparques é desenvolvido pela Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, sendo que o Projeto específico das oficinas de teatro é orientado pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Marcia Berselli. O Geoparques vem atuando tanto nos municípios integrantes da Quarta Colônia, quanto no município de Caçapava do Sul – RS como uma forma de incentivo ao desenvolvimento local com objetivos de reconhecimento por parte da UNESCO para transformar as regiões citadas em sítios arqueológicos reconhecidos.

<sup>6</sup> Grupo de Pesquisa coordenado pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Marcia Berselli. Integro o grupo desde 2019.

<sup>7</sup> Ao me referir sobre as participantes das oficinas de teatro, opto por utilizar o pronome feminino nesta monografia por conta do grupo ter sido formado majoritariamente por mulheres ao longo do processo.

o que ali está sendo apresentado. E, também, compreende-se que “[...] a comédia contrasta com a realidade, pois, quanto mais se eleva, mais tende a confundir-se com a vida, e há cenas da vida real tão próximas da alta comédia que o teatro poderia apropriar-se delas sem mudar uma palavra” (BERGSON, 2004, p. 102).

Ao pensar sobre o teatro contemporâneo, mais especificamente sobre o conceito de teatro pós-dramático, partindo do pressuposto de que o mesmo busca “[...] estabelecer critérios de descrição e categorias que contribuam para tornar o teatro pós-dramático mais reconhecível” (LEHMANN, 2007, p. 137), com os resultados desta pesquisa, pretende-se unificar um gênero e uma estética que aparentemente não estão intrínsecos. Através do que Lehmann chama de “uma orientação do olhar”, compreendo que se torna interessante pensar na fusão da comédia com o pós-dramático.

Como um de meus objetivos, houve o desenvolvimento de práticas cênicas (criativo-pedagógicas) com o intuito de levantar materiais a serem utilizados como análise da pesquisa, e, especialmente, desenvolver materiais teóricos que analisem essas práticas e forneçam indicativos para demais interessados no tema. Pensando que no teatro as possibilidades de criação são vastas, e que estímulos variados podem servir de ponto de partida, sendo que grupos e contextos diferentes irão responder de modo bastante diverso a um mesmo estímulo, à criação destas cenas e acontecimentos que vieram sendo analisados são desenvolvidos em duas abordagens distintas.

A partir de referências teóricas e práticas que foram estudadas ao longo desta pesquisa, uma dessas abordagens foi desenvolvida com a população de Caçapava do Sul - RS através do projeto *Teatro e Comunidade: relações com o patrimônio natural e cultural de Caçapava do Sul*, vinculado ao Programa Geoparques<sup>8</sup>. O segundo material para análise desta pesquisa ocorreu por meio de criações que vieram sendo desenvolvidas por mim, enquanto performer da cena, contando também com a colaboração de Mateus Fazzioni enquanto encenador deste processo.

Isso tudo, com o intuito de obter o levantamento de materiais que de fato concretizam o entendimento de como o ator consegue abordar e relacionar estes dois

---

<sup>8</sup> Programa de extensão organizado pela PRE (Pró-Reitoria de Extensão) da UFSM, no qual visa articular a presença da universidade junto da comunidade local dos municípios da quarta colônia e de Caçapava do Sul - RS, de forma que, busca qualificar a oferta de produtos e serviços, assim, contribuindo para a preservação dos patrimônios culturais e naturais destas regiões. O Projeto de extensão é coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marcia Berselli.

caminhos que o teatro vem a nos possibilitar. Este levantamento de materiais torna-se essencial para o desenvolvimento da pesquisa, pois foi através da junção destes, juntamente das referências já existentes nestas duas áreas do teatro (comichidade e teatro pós-dramático) que se tornou possível analisar estes materiais levantados. Concretizando assim a investigação de conhecimento científico que buscará entender como o ator faz a articulação de elementos cômicos no desenvolvimento de acontecimentos cênicos reconhecidos como pós-dramáticos.

## 1 A COMICIDADE RELACIONADA AO VIÉS DA ATUAÇÃO PÓS-DRAMÁTICA

Neste capítulo haverá um aprofundamento teórico a partir das relações entre a estética pós-dramática e o gênero cômico, junto das noções que competem à atuação contemporânea. Este capítulo também servirá para que o leitor ou a leitora compreenda as características do gênero e da estética aqui abordadas e escolhidas como elementos centrais do embasamento científico desta pesquisa.

Entende-se que as utilizações da estética pós-dramática em conjunto do gênero cômico não são facilmente encontradas em publicações de artigos científicos ou em teses e dissertações disponibilizadas nos meios digitais. Por conta disso, no desenvolver da escrita desta monografia, serão apresentadas as práticas desenvolvidas como forma de análise para concretizar o embasamento científico desta pesquisa. Entretanto, torna-se importante introduzir o leitor e a leitora a estes três eixos centrais escolhidos para concretizar o pensamento científico desta monografia.

No decorrer do texto, referente ao referencial bibliográfico escolhido para esta monografia, trago reflexões a respeito de renomados autores e teóricos das temáticas escolhidas. Como autor central da abordagem sobre o Teatro Pós-Dramático, trago Hans-Thies Lehmann com o texto *O Teatro Pós-Dramático* (2007) abordando as noções e os entendimentos a respeito desta estética. Já a respeito da abordagem relacionada à Atuação Contemporânea, traço novamente relações entre as abordagens de Lehmann (2013), porém com determinado aprofundamento a respeito da teoria de Daiane Jacobs com o texto “Alguns apontamentos sobre atuação contemporânea” (2010).

Já em relação a Comicidade, último eixo central da teoria desta pesquisa, abordo questões que relacionam tanto a teoria apresentada pelo filósofo Henri Bergson através do livro “O riso: ensaio sobre a significação da comicidade” (2004), como também, através da teoria bergsoniana relacionada a prática teatral proposta por Henrique Bezerra de Souza com a tese “O Ator na Cena Cômica: o gesto como via de construção da comicidade” (2013). A articulação teórica a respeito dos principais autores selecionados para o desenvolvimento desta monografia será apresentada em três tópicos específicos percorridos nos textos apresentados na sequência.

## 1.1 O Teatro Pós-Dramático

O teatro pós-dramático vem sendo utilizado na denominação de algumas das práticas teatrais desenvolvidas a partir dos anos 1960. Hans-Thies Lehmann (2007) é quem nos apresenta o termo, este nasce como um conceito em que se tem como objetivo romper com a ideia do teatro dramático. Podendo entender que há uma “clara distinção entre teatro e drama – drama como referência ao texto literário e sua história, e teatro, à realização desse texto no palco” (CARLSON, 2015, p. 578).

Uma das principais características do teatro pós-dramático é a negação da imitação sobre a atuação, também há a ausência da construção da personagem, que acaba por ser substituída por figuras ou situações que acabam sendo materializadas em cena. Logo, chama-se de teatro pós-dramático aquilo que sucede o teatro derivado do drama, sendo algo que utiliza da “valorização da autonomia da cena e a recusa a qualquer tipo de “textocentrismo”” (LEHMANN, 2007, p. 07).

Em seu texto, escrito doze anos depois da obra principal, Lehmann (2013) nos trouxe reflexões a partir da cena pós-dramática depois da ascensão do termo “pós-dramático”. O autor diz que em seu livro há uma série de problemas teóricos que foram deixados em aberto, isso para que possam surgir novas discussões sobre este tipo de teatro.

o pós-dramático não é mais um termo que denota práticas desviantes, de oposição ou radicais. Os elementos da prática pós-dramática tornaram-se geralmente aceitos e definem muito da prática do teatro contemporâneo como tal – não sem muitas vezes perder vantagens nesse processo. (LEHMANN, 2013, p. 861)

Ao abordar sobre estas possíveis novas discussões, Lehmann afirma sobre alguns mitos que se originaram a partir da obra *O teatro pós-dramático* (2007). Um dos mais questionados é sobre o teatro pós-dramático não ser textual, mesmo que o autor (LEHMANN, 2013) ainda tenha afirmado que estes mal-entendidos tenham sido especificados no livro. Carlson (2015, p. 579) afirma que “é possível que se estranhe o fato de que dramaturgos podem criar, e de fato criam, os chamados textos pós-dramáticos”, fazendo com que haja uma segunda afirmação, desmistificando as teorias de que uma encenação pós-dramática não possa ser textual.

Ao abordar a ideia de não representação no teatro pós-dramático, em que não há uma identificação com personagens fictícios, no qual o espectador tem de lidar com o fato de que em cena está a presença real do ator/performer. Lehmann nos fala que este “tipo de teatro permite que os espectadores experimentem uma profunda

*relação com o ator/performer*” (LEHMANN, 2013, p. 870), embora, ainda diga que alguns destes espectadores saem insatisfeitos do teatro porque o espetáculo lhes foi negado (Ibid.).

É interessante de pensar na ideia de o porquê muitas vezes não chamarmos de “espetáculo” e sim utilizar sinônimos como por exemplo: acontecimento cênico, experimento cênico, encenação, entre outros. Isto vem do fato de que o teatro pós-dramático abandona o espetacular. No “teatro pós-dramático do acontecimento há uma efetivação de atos que se realizam no aqui e agora e que têm sua recompensa no momento que acontecem, sem deixar quaisquer vestígios duradouros do sentido” (LEHMANN, 2007, p. 169 - 170).

Ao falar sobre o termo “acontecimento” o autor fala sobre o seu sentido filosófico, no qual “não designa apropriação e auto-afirmação, mas [sim] o fator do incomensurável” (LEHMANN, 2007, p. 171). Também nos traz o entendimento de que ao “exercer seu caráter real de acontecimento em relação ao público, o teatro descobre sua possibilidade de ser não apenas um acontecimento de exceção, mas uma situação provocadora para todos os envolvidos” (Ibid., p. 171 - 172).

Lehmann nos diz também que o “*Teatro Pós-dramático* não trata simplesmente da morte do drama (ou do texto, ou do autor), mas de uma mudança de ponto de vista das realidades teatrais contemporâneas” (LEHMANN, 2013, p. 874). O autor busca explicar em sua teoria que o drama possivelmente “não será reanimado no futuro” (Ibid., p. 874) expressando a ideia de que o drama realizado nos teatros europeus estará “prestes a perder terreno”, como afirma.

Nesse sentido, o 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. (LEHMANN, 2013, p. 874)

Em sua teoria, Lehmann (2007, p. 175) fala sobre os limites entre a arte e a realidade, afirmando que ação ao vivo e reprodução tecnológica se tornaram o elixir da vida do teatro, estes elementos passaram a ser dominados pelo que chama de “uma forma de ficcionalidade: a ilusão.” (Ibid., p. 175). Deste modo, a ilusão é duramente criticada por Lehmann em *O Teatro Pós-dramático* (2007) por se tratar de uma espécie de enganação ao público, no sentido de que os atores ao representarem um personagem estão trazendo uma espécie de ilusão ao público, uma imitação - isso no teatro dramático.

a realidade do teatro e sobretudo a do ator - seu corpo, sua irradiação - deve se impor sobre a matéria ilusionista, a ilusão deve ser destruída, o teatro deve ser reconhecido como teatro. (LEHMANN, 2007, p. 176)

Lehmann (2013, p. 874) também discorre em sua escrita sobre um divisor de opiniões da atualidade artística contemporânea, que é a ideia de subversão do teatro pós-dramático pelo termo “performance”. Algo que muito perpassou nas discussões acadêmicas realizadas em disciplinas teóricas e práticas durante o quinto semestre da faculdade de teatro. O que acaba por gerar uma discordância sobre o uso do termo teatro para a ressignificação de tais práticas teatrais/performáticas. Entretanto, Lehmann também diz que:

Ainda não estou convencido de que faz muito sentido desistir do termo teatro e subsumir toda a prática teatral ao termo performance. Qualquer que seja a definição que tomamos como critério para definir a performance, é óbvio que o teatro, assim como outras práticas artísticas avançadas, adotou elementos da performance (autorreferencialidade, desconstrução de significado, exposição do mecanismo interno do seu próprio funcionamento, mudança da atuação teatral para a performática, questionamento da estrutura básica da subjetividade, repúdio – ou pelo menos crítica e exposição da representação – e iterabilidade), enquanto a performance, inversamente, se tornou teatralizada de muitas maneiras, de modo que, com as manifestações artísticas mais importantes, é improdutivo discutir a definição de performance ou de teatro. (LEHMANN, 2013, p. 874 - 875)

Seguindo nesta explicação sobre o porquê de não desistir do termo teatro em relação à performance, Lehmann (2013, p. 875) nos diz que tem dimensões do teatro pós-dramático que diferem da performance, trazendo como exemplo a dramaturgia visual, os teatros híbridos, as instalações, entre outros. “Mesmo que a performance seja uma reflexão da sociedade na qual ela se tornou uma imposição, não vejo a necessidade de abandonar o paradigma *teatro*” (Ibid., p. 876). O autor ainda se posiciona discordando de demais autores contemporâneos como RoseLee Goldberg, Peggy Phelan e Josette Féral<sup>9</sup>, afirmando que “não há a necessidade de se estabelecer uma linha divisória clara entre o teatro e a performance” (LEHMANN, 2013, p. 875).

---

<sup>9</sup> RoseLee Goldberg é historiadora de arte americana, curadora de arte performática e fundadora da organização de artes performáticas *Performa*; Peggy Phelan é uma das fundadoras da *Performance Studies International*, foi professora de teatro da Universidade de Nova Iorque; Josette Féral é crítica, teórica e professora na École Supérieure de Théâtre de l’UQAM.

Sinaliza também, que um possível posicionamento cultural e geográfico possa interferir nos entendimentos e nos questionamentos que há entre a performance e o teatro pós-dramático, afirmando que:

É muito provável que, por um lado, os pensadores europeus sejam tendenciosamente a favor da noção de teatro, confrontados como os são com a rica tradição dramática e o vigor experimental do teatro contemporâneo, mas, por outro lado, é também possível que, em culturas nas quais o teatro é experimentado na maioria das vezes de formas excessivamente datadas e/ou comerciais, pode ocorrer uma certa distorção da percepção, levando à tentação de se descartar com demasiada rapidez o teatro como um todo, favorecendo a performance. (LEHMANN, 2013, p. 875)

Ao destacar estes questionamentos culturais e geográficos, referentes ao que é teatro ou performance, se torna nítida a compreensão ao tentar traduzir estes termos teatrais vindos tanto do continente europeu, quanto da região norte do continente americano. Mais especificamente, me refiro a algumas denominações teatrais vindas dos Estados Unidos da América, o que acaba por gerar um embaraçoso entendimento dos termos ao traduzi-los para o português.

Esta dificuldade em compreender as definições de teatro pós-dramático e da performance vem do fato de que nos “teatros anglo-saxônicos da Inglaterra e dos Estados Unidos, ele [o teatro pós-dramático] é praticamente desconhecido no mainstream teatral” (CARLSON, 2015, p. 579) e isso se dá pelo fato de que este estilo teatral está “completamente fora da cultura teatral dominante” (Ibid., p. 579) desenvolvida nestes países. Carlson, assim, nos apresenta uma perspectiva de territorialidade, destacando as diferenças não só entre países, mas também entre os nichos da cena teatral em um mesmo país.

Lehmann ainda conclui seu pensamento e posicionamento afirmando que para uma eventual desistência do termo teatro pós-dramático teríamos que não ter vivido sobre uma dura tradição teatral europeia, que foi, e que em alguns casos ainda é, o teatro dramático.

O termo *teatro pós-dramático* tem a vantagem de apontar para o fato de que, mesmo atualmente, tanto artistas do teatro quanto da performance são confrontados com as normas e os ideais duradouros da tradição dramática; e, também, em suas próprias consciências e prática eles são, assombrados pelo pano de fundo do drama, não apenas de modo inconsciente. Somente se em um tempo futuro ou espaço cultural não houvesse qualquer traço ou memória do teatro dramático, então, sem dúvida, a noção de pós-dramático perderia seu significado. (LEHMANN, 2013, p. 875)



Um assunto que une tanto o teatro pós-dramático, o teatro dramático e a performance, certamente é corporeidade do ator/performer. Lehmann (2007, p.157) nos diz que o corpo do ator passa a ocupar um ponto central no acontecimento apresentado ao público, mas não como um portador de sentido e sim com a sua substância física de gesticulação.

De modo geral, o teatro pós-dramático se apresenta como o teatro de uma *corporeidade auto-suficiente*, que é exposta em suas intensidades, em seus potenciais gestuais, em sua "presença" aurática e em suas tensões internas ou transmitidas para fora. (LEHMANN, 2007, p. 157)

Não é em vão que há uma similaridade entre teatro pós-dramático com a dança, sendo chamado por Lehmann (2007, p. 157 - 158) como “a persistente conjuntura de um *teatro dançado*, baseado no ritmo, na música e na corporeidade erótica, mas marcado pela semiótica do teatro falado”. Ao comparar o teatro falado (dramático) com a dança moderna e com a dança pós-moderna Lehmann (2007, p. 158) nos diz que esse desenvolvimento da dança chega até o teatro pós-dramático com um certo atraso em relação ao desenvolvimento do teatro dançado.

O teatro, por sua vez, sempre esteve vinculado, em intensidade muito maior que a dança, a um lugar de produção de sentido dramático. Na dança moderna foi suprimida a estrutura narrativa da dança, e na dança contemporânea também se rompeu com a estrutura psicológica; uma transformação especular a essa também ocorre no teatro pós-dramático, de modo a liberar vestígios da corporeidade até então velados. (LEHMANN, 2007, p. 158 apud BELLONI, 2008, p. 214)

Para concluir, Lehmann nos diz que “o teatro pós-dramático não é a destruição do teatro, mas uma nova etapa que, com esse distanciamento, pode ser percebido como uma etapa dentro da história do teatro, que tem um desenvolvimento” (LEHMANN, 2003, p. 11). Se torna pertinente destacar que, embora eu reconheça a existência de outros termos possíveis para a denominação desta estética, como por exemplo a noção de performatividade e o teatro performativo, opto pela utilização do termo teatro pós-dramático por conta de interesses pessoais de estudos científicos a respeito dessa estética.

## 1.2 Atuação Contemporânea

É notório que, assim como o modo de realizar encenações vem se moldando com a contemporaneidade, a atuação também venha a acompanhar esta caminhada na história do teatro. As descentralizações da personagem sobre a obra teatral, assim como a autonomia e liberdade de criação do ator, podem ser entendidas como modelos diferenciados dos ditos tradicionais, muitas vezes encontrados em espetáculos cujo gênero seja o dramático.

Lehmann (2007) denominou esta nova forma de teatro, cunhando o conceito Teatro Pós-Dramático, sendo aquele que vem a romper com paradigmas do gênero dramático. Lehmann (2013) nos diz que sua principal obra “não trata simplesmente da morte do drama (ou do texto, ou do autor), mas de uma mudança de ponto de vista das realidades teatrais contemporâneas” (LEHMANN, 2013, p. 874).

Neste novo teatro, o ator entra em contato com novos suportes e procedimentos de atuação. Sem fábula tradicional ou psicologismos, o ator pode ser apenas parte do cenário móvel ou imóvel do espetáculo, por exemplo. Sua atuação nem sempre é primordial à realização espetacular, que pode se compor dramaturgicamente apenas com imagens estáticas, sons e projeções. (JACOBS, 2010, p. 26)

Da mesma forma, se torna notório a partir destes modelos apresentados de novas formas e referências de encenações e de atuações, que a partir do século XX

a descentralização do texto dramático no processo de montagem de espetáculos proporcionou o desenvolvimento da dramaturgia complementar através de signos não textuais. Iluminação, sonoplastia, cenário, maquiagem, figurino, vídeo e ator deixam de apenas figurar o texto em cena e passam a escrevê-lo, com ou sem palavras. (JACOBS, 2010, p. 26)

Esta dramaturgia complementar também pode ser pensada e relacionada com a “maneira como o ator pensa e aborda o seu estar-em-cena transforma-se de forma substancial ao longo do século XX, e chegamos ao final do milênio discutindo ideias como a de um “não-personagem”” (SILVA, 2013, p. 59 - 60). Assim surgindo uma discussão entre a utilização da palavra *performer* com o intuito de substituir a denominação da palavra “ator” nas artes cênicas contemporâneas.

A ascensão da *Performance Art* e a incorporação de várias de suas práticas no trabalho teatral foram decerto alguns dos fatores que contribuíram para essa transformação e que trouxeram a noção de *evento*, de *acontecimento*, e a transformação do ator em *performer*, para o centro das discussões e pesquisas do teatro. (SILVA, 2013, p. 60)

Segundo Belloni (2008), o conhecido diretor de teatro Jerzy Grotowski já havia feito esta troca do termo “ator” pela utilização da palavra “*performer*”, isso “com o intuito de substituir o “homem que representa outro”, por um “homem que é dado à ação”, sendo ao mesmo tempo sacerdote, guerreiro, dançarino, etc” (BELLONI, 2008, p. 214). Sendo entendido que, o ator na “condição de performer [...] deixa de simular uma ação e passa a desempenhar um ato, como forma de promover uma espécie de auto-desvendamento, em que elimina todas as máscaras que lhe garantem estabilidade psíquica” (Ibid.). Outros renomados diretores de teatro também abordam sobre a não-representação em suas obras, tais como:

Gordon Craig, no seu livro “A arte do teatro”, preconiza um teatro em que o ator, abdicando da representação e da interpretação, passaria a adotar a revelação como forma única de expressão. Artaud relata algumas das mais apaixonadas imagens de um teatro onde “não se representa, age-se”, acusando na prática ocidental aquilo que identificava como sendo um duplo condicionamento: submissão ao significado e ao estereótipo mimético. (BELLONI, 2008, p. 214)

Uma questão que facilite o entendimento da denominação *performer*, pode ser entendida com o surgimento da noção de figura<sup>10</sup> ou persona<sup>11</sup>. Silva (2013, p. 60) em seu texto nos traz um bom entendimento de que “a performativização que está por trás da nossa maneira de agir no dia-a-dia, pensando esse comportamento como uma máscara (uma persona) que assumimos para bem realizarmos as tarefas das quais nos incumbimos no nosso dia-a-dia.”

O ator, na cena pós-dramática contemporânea, não busca mais utilizar da representação de personagens contidos em dramaturgias, agora este passa a apresentar a si mesmo nas encenações. Entende-se que “o ator mal se transforma: ele nos diz dele mesmo através do seu gesto, de sua maneira de falar e o trabalho criado lembra muito um encontro espontâneo” (MEICHES; FERNANDES, 1999, p. 06 apud SILVA, 2013, p. 76).

---

<sup>10</sup> Patrice Pavis, em seu livro *Dicionário de Teatro* (1999) entende que a figura “designa um tipo de personagem sem que seja precisado de que traços particulares essa personagem se compõem. A figura é uma forma imprecisa que significa mais por sua posição estrutural que por sua natureza interna” (PAVIS, 1999, p. 167).

<sup>11</sup> Segundo o Dicionário Dicio, 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”. Porém, o mesmo termo “persona” é definido pela psicologia como algo que o ser humano apresenta aos outros como real, entretanto, é visto como uma personalidade muito diferente da verdadeira. “O arquétipo da persona é uma máscara, a face pública que usamos para nos darmos bem com uma série de pessoas [...]” (SCHULTZ & SCHULTZ, 2011, p. 94).

Utilizando muito de seu repertório artístico e de sua maneira de ser e estar no mundo, o ator “caminha não rumo a uma diferenciação, mas parece-se “consigo mesmo”, indo de encontro “ao seu jeito de ser, ao seu tipo físico e às suas possibilidades de expressão” (MEICHES; FERNANDES, 1999, p. 05 apud SILVA, 2013, p. 77).

Rinaldi (2006, p. 139) fala em seu texto sobre a diretora do grupo Mabou Mines, a encenadora JoAnne Akalaitis, que propõe em suas montagens uma forma de parceria com seus atores, na qual há um o incentivo a um instinto autônomo deles. A diretora utiliza do termo *empowered* se referindo ao ator “intelectual, espiritual, flexível e colaborativo”. Desta forma, traz 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, capaz de funcionar dentro e fora do palco” e ainda afirma que esta habilidade é descrita como um enorme sentido para a *performance* (RINALDI, 2006, p. 139). Ainda segundo Rinaldi, 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 (Ibid.).

Ou seja, o ator contemporâneo, ao atuar, conta com uma certa autonomia ao criar cenas projetando aspectos de sua vida cotidiana para o desenvolvimento da cena e da obra em si. A atuação na estética pós-dramática não restringe a atuação à uma atuação mimética representando e reproduzindo ações estabelecidas por uma dramaturgia prévia. O “performer assume e abandona as personagens, as quais não possuem aprofundamento psicológico” (JACOBS, 2010, p. 36), desta forma se estabelecendo uma auto-representação, podendo também, se estabelecer a dramaturgia do ator, ao criar materiais para a cena.

Ao refletir sobre este afastamento da representação mimética citado acima, entendo que o corpo do ator passa a ter uma maior exigência em relação à capacidade expressiva em seus gestos e em suas ações. Esta capacidade de não representação dentro do evento cênico, se torna um facilitador no entendimento de como ocorre essa mudança da atuação nos moldes dramáticos, para uma atuação contemporânea de caráter performativo encontrada nas montagens teatrais contemporâneas.

Essa mudança do pólo da representação para o pólo da expressão fez com [que] o trabalho do ator passasse a ser considerado por seu caráter escultural, figural, corporal e performático, chegando a ponto de ser abordado na cena dita pós-dramática já sem qualquer perspectiva de projeção de entidade ficcional ligada a um contexto objetual. (BELLONI, 2008, p. 213)

Ao nos explicar sobre a diferença do teatro grotowskiano para a cena teatral contemporânea, Belloni (2008, p. 214) nos apresenta o entendimento de que “o ator deixa de ocupar o centro do fenômeno teatral, passando a ser considerado apenas mais um dos elementos de enunciação em meio a tantos outros (luz, som, cenário, objeto, etc)”. Com isso, entende-se que a atuação na dita estética pós-dramática vem a ocorrer junto da reconfiguração dos demais elementos cênicos, não estando deles apartada.

Pensando sobre os demais elementos da cena, como a iluminação, a sonoplastia, o cenário, etc., que na estética pós-dramática vem a ter uma mesma equivalência que o ator estabelece em cena, torna-se interessante pensar na “coisificação” (BELLONI) de determinadas estruturas em que o corpo do ator, como seu objeto de trabalho, passa a desenvolver ao articular experimentos corporais enquanto ação de um acontecimento. Chama a atenção o poder dos sentidos, o corpo do ator, através do olhar do espectador, faz com que ele produza pensamentos criativos a ponto de gerar - lembrando que no espectador - a construção de significados pessoais.

Lehmann nos lembra que, para o psicanalista inglês [Winnicott], o que move a fascinação pelo objeto é o fato de que ele, ao se aproximar da condição de sujeito, desperta em nós a sensação de que não seríamos apenas sujeitos vivos, mas, em parte, também objetos. Nessa operação cognitiva, perde-se o poder de distinção entre vida e morte, ser e não-ser. Um teatro que rompe com o modelo dramático é capaz de restituir valor às coisas, além de permitir aos atores experimentarem a coisificação. (BELLONI, 2008, p. 215)

Contudo, se torna notória a mudança da maneira de se compor a cena no teatro contemporâneo. Esta mudança, aqui futuramente analisada pelo viés da atuação, passa agora a ter como consequência a equidade da atuação junto com os demais elementos da cena, como também, há a auto referencialidade e a desconstrução de significados junto com a não representação em um âmbito de uma atuação dita não dramática. Estas mudanças na atuação contemporânea auxiliam a identificação da estética pós-dramática conforme explicitado neste projeto, de forma que crie identidades não ficcionais em relação a obra cênica.

### 1.3 Comicidade

O riso em cena, ou melhor, a cena teatral cômica, muitas vezes é motivo de desprezo por parte da comunidade acadêmica teatral, assim como Souza (2013) afirma que esta desvalorização da prática cômica não seja um assunto recente, mas sim um assunto que perpassa boa parte da história do teatro. O autor ainda segue afirmando que o gênero sofreu grandes desvalorizações durante a história do teatro a fins de segregá-lo, dividindo-o como um gênero desvalorizado, se comparado, aos demais gêneros teatrais. Ao abordar sobre a cena teatral francesa em meados do século XVII, Souza afirma que: “Além de definir em que gênero determinado espetáculo se enquadrará, esta divisão estabeleceu uma primazia por espetáculos que tinham o texto como elemento dominante” (2013, p. 13).

Sabe-se que o entendimento sobre a palavra riso vem da ação ou do efeito de rir de algo ou de alguém, entretanto, também pode ser compreendido como escárnio ou zombaria. Desta forma “[...] o riso já foi taxado de agressivo, sarcástico, sardônico, amigável, punitivo, grotesco, irônico e tantos outros adjetivos” (SOUZA, 2016, p. 16).

Henri Bergson, filósofo francês considerado como um marco na filosofia moderna, representou o fim da era cartesiana. Em sua teoria *O Riso: ensaios sobre a significação da comicidade* (2004) reflete sobre os mecanismos da construção da comicidade. Embora seu livro não fora escrito especificamente para analisar a prática teatral, muitos pesquisadores das artes cênicas utilizam sua teoria para aprofundar seus estudos e suas pesquisas na área teatral.

Bergson aborda o riso a partir de sua teoria do mecânico colado no vivo, ou seja, quando for exigida a atenção vívida de uma pessoa, mas ela apresentar uma rigidez mecânica obtém-se o efeito risível. Isto se dá por meio de distrações, gestos que se repetem, dentre outros. (SOUZA, 2016, p. 16)

Em sua teoria, Bergson (2004) afirma que os estados da alma (paixões, alegrias, tristezas) nos comovem, porém, afirma que tampouco os conhecemos profundamente. O autor segue afirmando que alguns destes estados nos fazem chorar com o horror de suas tragédias e outros nos fazem rir e que tudo "isso diz respeito ao essencial da vida. Tudo isso é sério, às vezes trágico mesmo. Quando a pessoa do próximo deixa de nos comover, só aí pode começar a comédia" (BERGSON, 2004, p. 100).

[...] Um rosto é tanto mais cômico quanto mais nos sugere a idéia de uma ação simples, mecânica, em que a personalidade estaria

absorvida para todo o sempre. Há corpos ocupados a chorar o tempo todo, outros a rir ou assobiar; outros a assoprar eternamente uma trombeta imaginária. São os mais cômicos de todos. (BERGSON, 2004, p. 18)

“Nas palavras de Bergson, o que há de risível “[...] é certa rigidez mecânica quando seria de se esperar a maleabilidade atenta e a flexibilidade vívida de uma pessoa” (BERGSON, 2004, p. 08).” (SOUZA, 2016, p. 16). É entendível que “a mera mecanicidade dos atos não é suficiente para gerar o efeito risível” (Ibid., p. 16), pois se dessa forma fosse, como segue apontando Souza (2016, p. 16 - 17) se tornaria hilário apenas a observação das engrenagens de uma máquina, ou alguém repetidamente executando seu trabalho, o que não ocorre por conta de não se haver uma atenção e uma flexibilidade. Souza nos traz um exemplo em uma analogia de como poderia ser introduzida a comicidade em um trabalhador com a função de carimbar papéis, mecanicamente empenhando sua ação:

(Os papeis acabam e ele continua a realizar o ato repetitivo, carimbando pastas, mesas, computadores, pessoas...) daí pode-se obter o efeito risível. A possibilidade do surgimento do riso vem do choque da vida apresentando aspectos mecânicos. (SOUZA, 2016, p. 17)

Ao pensar sobre atuação cômica, quando há uma atitude comportamental em excesso, saindo de um cotidiano dito comum, pode-se haver aí uma possibilidade de se extrair o efeito do riso. A extremidade - de características ou de vícios - também se torna outra variável para se obter a comicidade, favorecendo o riso da plateia. O riso também pode acontecer quando há um personagem ou uma persona em que suas características fixas são exageradas, este exagero quando se embaraça, torna suas ações cômicas, pois a ação do exagero, faz com que a cena se torne fora do cotidiano.

[...] para que o cômico se estabeleça em cena, o ator deveria considerar que os personagens ignoram as próprias ações devido a sua rigidez mecânica. Se estas ações fossem fruto de uma decisão consciente da figura ficcional e não algo condicionado pelo automatismo, provavelmente o riso não aconteceria. (SOUZA, 2016, p. 18)

Concordando com o pensamento de Souza, penso que as características fixas de um ator/performer podem sim condicionar o efeito risível na cena. Pensando nisso como uma figura ou persona - conceito já abordado anteriormente neste projeto - inserida no cotidiano de uma pessoa qualquer, os atos e as ações espontâneas deste

ser se tornam risíveis simplesmente pelo fato de não serem condicionadas a uma rigidez, que muitas vezes no teatro dito tradicional é estabelecida pela personagem.

Bergson fala que a comicidade deve ser algo a acontecer acidentalmente e que ela deve ocorrer como efeito de uma distração. Pensando nesta afirmação e introduzindo-a ao teatro, torna-se fácil entendê-la ao pensar em jogos de improvisação, em que muitas vezes o cômico está inserido nas ações que se condicionam acidentalmente ou por via de uma distração. Ao afirmar que o cômico é inconsciente, Bergson (2004, p. 12) nos traz o entendimento de que uma personagem é cômica geralmente na exata medida em que ela se ignora.

Aqui, novamente pode-se fazer uma analogia ao pensar sobre a inserção de uma figura ou persona ao invés da introdução de uma personagem rígida e fixa vinda de uma dramaturgia fechada. Estes pensamentos levam ao questionamento sobre a construção de uma comédia pós-dramática em que, a personagem e a dramaturgia fechada sejam dispensadas, dialogando apenas com a construção de personas a partir do autobiográfico do ator formando assim a construção de uma dramaturgia contemporânea.

Pensar sobre isto, sem a interferência de um personagem, se torna interessante pelo entendimento de que Bergson fala que

[...] o prazer de rir não é um prazer puro, quero dizer um prazer exclusivamente estético, absolutamente desinteressado. A ele se mistura uma segunda intenção que a sociedade tem em relação a nós quando nós mesmos não temos. Mistura-se a intenção inconfessa de humilhar, portanto, é verdade, de corrigir pelo menos exteriormente. Por isso a comédia está bem mais perto da vida real que o drama. (BERGSON, 2004, p. 102)

Dessa forma, o riso na vida cotidiana é entendido, segundo Bergson (2004), como uma forma de trote social. Entendemos que “a comédia contrasta com a realidade, pois, quanto mais se eleva, mais tende a confundir-se com a vida, e há cenas da vida real tão próximas da alta comédia que o teatro poderia apropriar-se delas sem mudar uma palavra” (BERGSON, 2004, p. 102).

Entretanto, o riso não poderá perpassar sobre questões não éticas. Este entendimento é algo que se pretendeu estabelecer durante as criações das cenas que posteriormente serão apresentadas e analisadas. É um posicionamento que busquei enfatizar nesta pesquisa, buscando um riso sem preconceito, que não motive práticas humilhantes para com seus atores ou com o público dos acontecimentos criados como materiais de análises nesta pesquisa.



Este posicionamento pode ser entendido como uma prática que buscará contrariar Bergson (2004), o qual afirma em sua teoria que o riso sempre será um pouco humilhante, como podemos entender no trecho citado abaixo:

[...] ela [a sociedade] faz pairar sobre cada um, senão a ameaça de correção, pelo menos a perspectiva de uma humilhação que, mesmo sendo leve, não deixa de ser temida. Essa deve ser a função do riso. Sempre um pouco humilhante para quem é seu objeto, o riso é de fato uma espécie de trote social. (BERGSON, 2004, p. 101)

Entretanto, o aprofundamento do cômico nesta pesquisa não buscará refletir sobre um cômico “politicamente correto”. Entende-se que a comicidade pode, e deve ser uma grande aliada a pensamentos críticos e pensamentos políticos, o gênero se torna um grande aliado a formação de opiniões e também a questionamentos sobre aspectos que são apresentados neste gênero. Então, há o surgimento de um questionamento a respeito de como fazer uma comédia em que seu conteúdo seja de qualidade sem que caia nas problematizações do “politicamente correto”?

Bergson (2004, p. 102) nos fala que o prazer de rir não é apenas um prazer puro, ainda afirma que a sociedade é quem tem uma segunda intenção, enquanto nós mesmos, ao realizar práticas cômicas - sendo estas dentro do âmbito teatral ou não, não temos. Este posicionamento é expresso pelo autor através de um pensamento da sociedade, no qual “Mistura-se a intenção inconfessa de humilhar, portanto, é verdade, de corrigir pelo menos exteriormente. Por isso a comédia está bem mais perto da vida real que o drama” (BERGSON, 2004, p. 102).

## 2 APRESENTAÇÃO DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO

Neste capítulo apresentarei as práticas que foram desenvolvidas ao longo do ano de 2020 e que neste capítulo apresentam-se como material de análise para concretização do pensamento científico desta pesquisa. A abordagem prática se dará a partir de relatos que observam os principais pontos articulados em conjunto com os três eixos metodológicos destacados. Este tópico terá um olhar dedicado ao processo das oficinas de teatro a partir das explorações feitas pelas participantes através do projeto “Teatro em Comunidade: relações com o patrimônio natural e cultural de Caçapava do Sul”, destacando a organização deste material e desta prática em forma de análise. Desta forma, serão abordados os procedimentos utilizados como análise desta pesquisa, discorrendo sobre a maneira como estes procedimentos ocorreram em suas modalidades síncronas e assíncronas. De modo que o leitor e a leitora consigam se aproximar das práticas das oficinas de teatro, através de eixos explicativos envolvendo as participantes desse processo como principais referências das práticas realizadas. Analisarei a oficina, realizada em tempos de pandemia em virtude da COVID-19, junto de uma contextualização a respeito das metodologias utilizadas no processo de desenvolvimento e criação das aulas.

Ainda também, haverá uma breve contextualização a respeito do teatro realizado em ambiente remoto, junto dos desafios em relação ao processo de criação encontrados em tempos de pandemia. Também haverá uma contextualização a respeito do processo de criação do vídeo intitulado *Uma obra uma pílula um diário*, no qual abordarei as etapas do seu processo de criação. Haverá um aprofundamento maior a respeito do vídeo desenvolvido, no quarto capítulo desta monografia.

Diante da presença de uma pandemia mundial em que o novo coronavírus atinge o ano de 2020, a população global se viu diante de uma questão um tanto quanto nova. Com a suspensão de aulas, alunos e professores vêm se adequando a este novo cenário, de forma que atores e atrizes de teatro estão passando por problemáticas no que diz respeito às múltiplas tarefas que este criador encontra nesses tempos de teatro remoto. Agora, o ator além de se preocupar com as questões técnicas da atuação em si, como por exemplo questões envolvidas na atuação, aqui ocorrida via plataforma de vídeo chamada, ele também precisa pensar em questões técnicas da cena, como por exemplo a iluminação utilizada neste espaço cotidiano que pode ser visto através do ambiente virtual, questões de ângulos e os modos de

operar a câmera e o som. Questões estas que antes da pandemia possivelmente não competiam a apenas uma pessoa e sim a uma equipe, a qual cada agente criativo envolvido no processo se dedicaria a uma ou mais funções que envolvessem o processo como um todo. Com o teatro em forma remota, há a necessidade de pensar em questões que envolvam a articulação da câmera para gravação de registros, bem como a necessidade de produzir novos conhecimentos a respeito da técnica do audiovisual, em que se tem um atento olhar sobre as novas possíveis alternativas, ângulos, iluminação e questões sonoras, são algumas das “novidades” que vieram na emergência da manipulação dessas tecnologias junto com a produção do teatro remoto.

Destaco estas questões por conta de, em minha formação, não haver tanta proximidade com as demandas técnicas existentes no audiovisual. Em meu percurso formativo na graduação em Licenciatura em Teatro (UFSM) não havia, anteriormente, me deparado com disciplinas ou projetos para pensar questões como estas. Vale destacar que o vídeo *Uma obra uma pílula um diário* produzido, não se apropria por completo das questões cinematográficas que o cinema utiliza, por exemplo. O que se produziu em *Uma obra uma pílula um diário* não é entendido como cinema, mas sim entendido como uma produção teatral com algumas das técnicas do audiovisual. Segundo definições de Oxford Languages<sup>12</sup>, entende-se por audiovisual aquilo “que se destina a ou visa estimular os sentidos da audição e da visão simultaneamente (diz-se de qualquer comunicação, mensagem, recurso, material etc.)”. Da mesma forma que também pode-se entender por audiovisual, produções realizadas no formato de vídeo que levem determinada informação (ficcional ou não) a quem possa vir a assistir. Se fazendo presente como um componente utilizado no campo artístico, como por exemplo na criação de filmes, séries e curta metragens.

Vivemos numa época em que o audiovisual é o modo de expressão predominante. Na mídia, na arte, na ciência, na tecnologia, na forma como nos comunicamos, o audiovisual está presente em tudo. Novas mídias audiovisuais se multiplicam ao mesmo tempo em que mídias tradicionais são convertidas em formato digital. (ALVES, 2008, p. 19)

Podendo entender também uma obra audiovisual a partir da segunda definição proposta por Ray Edmondson (1998), compreende-se que um registro audiovisual é algo “que apela ao mesmo tempo ao ouvido e à visão e consiste numa série de

---

<sup>12</sup> Referente ao dicionário da *Google*, originalmente proporcionado e disponibilizado pela *Oxford Languages*, que até então é considerada a maior editora mundial de dicionários.

imagens relacionadas e sons acompanhantes registrada em material apropriado.” (EDMONDSON, 1998, p. 05).

Por se tratar de uma mídia de fácil acesso, a praticidade de consumir produções audiovisuais a partir de um dispositivo móvel pode ser entendida como um grande potencial desse campo de produção artística. Produção essa, que também envolve determinadas funções necessárias na montagem de espetáculos ou produções teatrais. Embora tenha a necessidade de existir algumas funções específicas que, até então, não eram predominantes no campo teatral, como por exemplo as funções que envolvam a articulação de ângulos e enquadramentos, a atuação para a câmera junto das técnicas envolvidas e a edição desse material na articulação da qualidade da imagem apresentada em cena, que neste caso também envolvem a sonoplastia e a iluminação, também presentes nestes materiais audiovisuais.

Logo, conforme esse avançar da tecnologia na última década e com essa “expressão predominante” (ALVES, 2008, p. 19) do audiovisual, o teatro também se aprimorou e passou a utilizar em suas montagens e experimentos cênicos estas questões que envolvem a tecnologia, passando assim, a estar completamente presente em suas práticas cênicas. Entretanto, estas questões acima abordadas continuam se fazendo presentes, principalmente agora em que a prática teatral se viu necessitada e encontrou uma alternativa em que tem uma maneira de se renovar, de modo que encontramos como maneira de continuar existindo e de se reinventar e se afirmar enquanto prática teatral, assim emergimos completamente neste espaço audiovisual.

### **2.1 *Uma obra uma pílula um diário***

A partir destas “novas” demandas, eu enquanto ator criador, produzindo materiais para compor a prática teatral que aqui será analisada, venho perpassando sobre algumas problemáticas. Antes de abordar sobre as dificuldades que venho enfrentando no processo, se torna pertinente apresentar a estrutura e etapas do processo de criação do vídeo *Uma obra uma pílula um diário* que conta comigo, Evandro Luft, na atuação, edição e direção de Mateus Fazzioni e orientação de Marcia Berselli. O material cênico foi pensado a servir como uma alternativa possível de análise para destacar questões que envolvam a articulação do teatro pós-dramático, principalmente no que diz respeito à atuação contemporânea, junto de abordagens

que instiguem a comicidade empregada em ações do cotidiano, destacando também relatos e aspectos autobiográficos que acabaram se fazendo presentes no decorrer do material em forma de vídeo produzido ao longo dos meses de setembro a dezembro de 2020.

Como dito anteriormente, o material produzido foi focado especialmente e diretamente nos métodos de criação que articulem os eixos presentes na atuação cômica, autobiográfica e pós-dramática. Para isso, como parte do processo de criação do vídeo, foi utilizado de particularidades do programa performativo (FABIÃO, 2013) como um facilitador no desenvolvimento e na criação de vídeos que posteriormente compuseram o trabalho final.

Com dificuldades de dar início ao processo de criação, senti a necessidade de compor um time, alguém para compartilhar comigo o processo de criação, alguém que pensasse as questões técnicas, mais especificamente, no que diz respeito à encenação. De início a ideia era realizar uma auto direção, em que eu atuaria como ator e diretor ao mesmo tempo neste processo criativo. Foi então, durante uma conversa com meu colega e amigo Mateus Fazzioni, em que relatava a respeito das dificuldades que vinha encontrando durante as tentativas de conciliar estas duas funções, que surgiu a ideia de convidá-lo para fazer parte deste processo, atuando como encenador e editor deste trabalho que, em conjunto, produzimos de forma virtual.

Como uma de minhas maiores dificuldades, trago esta necessidade de que haja alguém que valide os materiais por mim desenvolvidos. Esta questão diz respeito a uma não capacidade de avaliar a potencialidade destes materiais criados durante todos os meus - mais ou menos - 10 anos de teatro. A figura da encenação sempre esteve presente em minhas práticas, assim, parece que no desenvolvimento desta pesquisa pude reconhecer que houve um lapso em termos de desenvolvimento de habilidades de auto avaliação em meu trabalho de criação de ator e em minha formação. Observei uma certa dependência de um olhar externo que valide minhas ações enquanto ator criador, não falo sobre um olhar do “certo ou errado”, mas sim de um olhar que de fato indique potencialidade dos materiais, partituras ou cenas que forem se desenvolvendo.

Essa necessidade em relação a alguém validar o material que vem sendo criado, acabou se tornando algo muito perceptível durante o início do processo de criação do vídeo intitulado de *Uma obra uma pílula um diário*. Porém, já havia me

debatido com essa questão ao longo da minha graduação, em que encontrei grandes dificuldades de conseguir articular a criação de pequenas cenas sem a assistência de um encenador ao meu lado. Refletindo sobre, me parece ser uma dificuldade que eu mesmo me imponho, um bloqueio que eventualmente posso ter adquirido, em que durante a criação de materiais cênicos, eu enquanto ator solo e performando unicamente comigo, não consiga enxergar potencialidade no que eu mesmo produzo. Assim, necessitando que alguém valide este material, uma direção do que é interessante e do que é material que possivelmente será descartado. A necessidade é em respeito a um olhar externo que possa me orientar e me direcionar nos caminhos a serem seguidos para que no final se tenha um trabalho de qualidade, potente e que seja o que se necessita para esta etapa da conclusão da minha graduação. Então, por conta disso, houve a necessidade de ter outra pessoa que assumisse a função da encenação e da edição neste processo.

Após as primeiras tentativas de gravação de cenas, sentava e assistia ao material por mim produzido, a sensação ao assistir estes materiais era terrível, sentia como se estas pequenas cenas não agregassem em nada no meu trabalho, pode ser que vergonha seja uma palavra que se encaixe perfeitamente para descrever esta sensação. Uma vez aprendi que para realizar o exercício de escrita, necessitamos deixar o texto descansando e depois de um período voltar e analisar o que precisa de ajuste, o que tem qualidade e o que é potente. Agora, após o período de gravação destas cenas, senti que o processo caminhou lado a lado como o de uma escrita, por exemplo. Ter o cuidado de deixar os vídeos “descansando” antes de compartilhá-los com o encenador me ajudou no quesito de conseguir destacar o que de fato foi produtivo e o que seria descartado antes mesmo do compartilhamento para o encenador avaliar. Esta estratégia me auxiliou no processo de criação, ao mesmo tempo em que me fez ver como uma possibilidade de desenvolver uma abordagem avaliativa, em um exercício para compreender a presença do encenador como um colaborador e não como uma necessidade para a validação do trabalho do ator.

O material audiovisual produzido apresenta questões de cunho autobiográficas que se fizeram presentes no meu cotidiano em quarentena, podendo ser considerado como uma espécie de diário audiovisual desenvolvido em período de isolamento social. Contando com características que, de alguma forma, se assemelham com o meu cotidiano enquanto ser humano fora do campo artístico, mostrando por completo o universo a qual me encontrei neste período pandêmico. O material produzido,

também foi desenvolvido por completo em meu espaço de isolamento (com exceções de cenas externas com idas ao mercado), transformando os diversos espaços da minha casa em um ambiente possível para a criação do vídeo. *Uma obra uma pílula um diário* tem cerca de 14min. de duração e foi divulgado através das minhas redes sociais, podendo ser encontrado em plataformas digitais como a minha página profissional no *Facebook*<sup>13</sup> e em meu perfil pessoal do *Instagram*, através da aba do IGTV<sup>14</sup> desta plataforma.



Imagem 01: Cartaz de divulgação de *Uma obra Uma pílula Um diário*.

<sup>13</sup> *Uma obra Uma Pílula Um diário* disponível através do link para o *Facebook*:  
[https://fb.watch/2wBf\\_1\\_jcF/](https://fb.watch/2wBf_1_jcF/)

<sup>14</sup> *Uma obra Uma pílula Um diário* disponível através do link para o IGTV no *Instagram*:  
<https://www.instagram.com/p/CJBvThwhoy7/>

### **2.1.1 Etapas do processo de criação do vídeo *Uma obra Uma pílula Um diário***

O processo de criação do vídeo *Uma obra uma pílula um diário* ocorreu nos meses de setembro a novembro de 2020, contando com cerca de 11 semanas destinadas à criação de vídeos, áudios e imagens que compuseram o vídeo em sua versão final e o cartaz digital para a divulgação via redes sociais, além disso, sua edição final terminou no dia 15/12/20. O trabalho foi desenvolvido em conjunto com o encenador e editor Mateus Fazzioni, encarregado de organizar uma sequência dos vídeos através da edição do material que era disponibilizado semanalmente através da plataforma digital *Google Drive*.

A criação deste material partiu inicialmente de estímulos em forma de demandas e tarefas semanais, podendo definir estas demandas semanais como parte de uma espécie de programa performativo (FABIÃO, 2013) para a construção deste material cênico que vem sendo proposto pelo encenador. Todas as sextas-feiras, dos meses de setembro a novembro, eu compartilhei na plataforma de sistema virtual *Google Drive* os vídeos, áudios e fotos registrados de acordo com cada demanda semanal, presente nas propostas do programa performativo. As demandas foram estipuladas pelo encenador, sendo compartilhadas comigo através de um cronograma de tarefas que fora pensado em uma organização que contemple todas as etapas de criação, desde as gravações dos vídeos, como também, até a etapa final de edição do material criado. Após a criação do vídeo, eu compartilhava os materiais com o encenador novamente por meio de pastas no *Google Drive*.

Ao falar sobre a existência de um programa performativo como uma estratégia de criação deste acontecimento cênico, se torna interessante situá-lo como um facilitador das experimentações. A aproximação com o termo ocorreu através de experimentos cênicos virtuais desenvolvidos pelo grupo de estudo e práticas performativas intitulado de performATIVAS<sup>15</sup>. O grupo surgiu a partir do interesse em continuar desenvolvendo trabalhos em performances, que independentemente, vinham ocorrendo pela cidade de Santa Maria – RS nos anos de 2018 e 2019, performances que foram desenvolvidas por mim, em conjunto dos colegas de graduação, amigos pessoais e performers Mateus Fazzioni e Allan Luidi. O grupo vem se mantendo de maneira estável, tendo como participantes, além dos já citados, os

---

<sup>15</sup> Pode-se acessar aos trabalhos desenvolvidos pelo grupo de estudos e práticas performativas por meio do perfil profissional das performATIVAS no *Instagram* através do link: <https://www.instagram.com/asperformativas/>



performers Liziana da Rosa e Felipe Cardoso. PerformATIVAS vem nos proporcionando momentos de criação virtual que utilizam dos métodos do programa performativo como forma de organização e articulação nos momentos de criação da videoperformance desenvolvida a partir de estímulos sobre questões que envolvam o corpo em contexto de isolamento social. PerformATIVAS faz parte do coletivo de artistas independentes de Santa Maria – RS intitulado de Ateliê Colaborativo<sup>16</sup>.

Eleonora Fabião (2013) ao falar sobre o programa performativo afirma que o termo pode ser entendido como um motor de experimentações, “porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa” (FABIÃO, 2013, p. 04). Sendo uma espécie de iniciativa que favorece de modo criterioso o processo criativo que vem ocorrendo neste acontecimento cênico.

Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia. (FABIÃO, 2013, p. 04)

Aqui, o programa performativo surge através destas demandas semanais, pensadas e elaboradas pelo encenador deste processo. De certa forma, o programa performativo aqui utilizado para a construção de cenas, acaba por ser adaptado e tendo um direcionamento mais preciso, tornando-o menos subjetivo se em comparação a um programa performativo destinado exclusivamente para a performance. Neste caso, por se tratar de uma criação cênica, o programa performativo acaba sendo aquilo que vai nortear, possibilitar e mover (FABIÃO, 2013) às experimentações cênicas do acontecimento produzido para servir de análise desta pesquisa.

Ainda no início da construção deste trabalho, desenvolveu-se ideias referentes à temática em torno de uma espécie de diário de quarentena, através de cenas apresentadas por mim, enquanto performer da ação. A ideia foi a de desenvolver o trabalho com base em relatos nos formatos de vídeos e áudios. Também, foram registradas diariamente fotos minhas ao despertar da manhã, durante todas as manhãs entre os dias 16/09/20 e 21/10/20 com a finalidade de criarmos o cartaz de

---

<sup>16</sup> Pode-se conferir alguns dos trabalhos desenvolvidos pelo coletivo Ateliê Colaborativo através do link: <https://www.instagram.com/ateliecolaborativo/>

divulgação para o compartilhamento do vídeo que pode ser visto anteriormente na página 31 (Imagem 01).

Acredita-se que a comicidade e a estética pós-dramática deste trabalho se tornou possível de analisar através de dois vieses, sendo eles através da edição do material audiovisual e através da ação do próprio performer em cena. A construção de situações cômicas pode desenvolver-se através da junção de estímulos em forma de tarefas no momento de criação com a junção de circunstâncias criadas a partir de elementos técnicos da edição. Sendo a edição uma grande aliada deste processo criativo, no qual por meio dela, obtêm-se elementos que se mostraram necessários para a análise deste material com base na construção de uma dramaturgia da ação tanto cômica quanto pós-dramática.

Como uma das minhas primeiras dificuldades encontradas, trago a dificuldade de conciliar a comicidade quando não há uma certa energia corporal disponível para a gravação das cenas, algo pelo qual expressei no decorrer de *Uma obra uma pílula um diário*. Ao longo dos meus anos realizando teatro, percebi que a necessidade de se estar bem consigo mesmo é um fator importantíssimo para que haja um processo de criação potente e de qualidade. Com o processo de criação deste acontecimento cênico em forma de vídeo, vim me debatendo com questões pessoais, questões que de certa forma me desmotivam de alguma maneira a ter uma certa vontade de realizar este trabalho, mas principalmente me deparo com isso refletindo na vontade de articular a criação junto da comicidade, que deve ser empregada no momento da gravação. Reflito isso como uma questão que tem como objetivo ser uma das características do ator cômico. A questão que fica, é a de como empregar a comicidade na cena, no momento de criação, quando o ator não se sente confortável? A maioria das primeiras cenas criadas, foram pensadas para estabelecer o cômico através de cenas construídas a partir do absurdo que se estabeleceu do cotidiano vivido em quarentena. Mas até que ponto este absurdo é considerado cômico ou apenas um simples registro de um ator que está à beira do surto de ter ficado trancado dentro de casa durante o período de isolamento social?

A partir destas questões, trago exemplos de cenas que foram se construindo com base nesse registro das problemáticas da quarentena e que foram criados a partir das propostas presentes no programa performativo. Há cenas em que eu, enquanto performer, realizo uma espécie de festa, com direito a luzes e música alta no momento do banho, reafirmando - com características absurdas - a vontade e o

delírio que vem se encontrando com a necessidade de relacionamentos pessoais que, com a quarentena, vem sendo negado por conta do isolamento social - esta cena está presente no vídeo entre os minutos 6min e 24s a 7min e 10s.

Então, o processo criativo foi sendo desenvolvido pensando nestas questões relatadas sobre o período de isolamento social pelo qual passei entre os meses de setembro a novembro de 2020, durante o período de quarentena em virtude da COVID-19. Aproveito de características cômicas que estão presente nestes momentos de isolamento, transformo-as em material cênico que foram desenvolvidos utilizando de características tanto da comédia, como também, do teatro autobiográfico.

A construção destas cenas, partindo de uma temática construída com base em ações de caráter inusitadas, se fez presente na maioria das cenas criadas. Aqui, referente ao início do processo criativo do acontecimento cênico, fica evidente que a construção da comicidade da cena não se faz presente apenas da ação do performer, e sim, a partir da união da ação performática com o trabalho de edição que concretizará o que vem se chamando de comicidade na estética pós-dramática. E que está empregada neste trabalho a partir desta construção unificada entre a ação e idealização do programa performativo por parte do ator, como também, pelo encenador responsável pela edição do material.

Como etapa final de desenvolvimento do vídeo, foi realizada a edição dos materiais que foram surgindo no decorrer do processo junto do cartaz virtual de divulgação através das fotos diárias levantadas nas primeiras semanas do processo criativo. A edição de *Uma obra uma pílula um diário* foi realizada pelo encenador Mateus Fazzioni que resultou em algumas versões que foram encaminhadas para mim, ator do processo e para a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marcia Berselli, orientadora desta monografia a fim de levantarmos possíveis ajustes em relação à edição, a partir destes ajustes, deliberamos as possibilidades e finalizamos o processo criativo do vídeo como um todo.

## **2.2 Oficinas de teatro**

Neste subcapítulo apresentarei a estrutura, contexto e etapas das oficinas de teatro realizadas junto da população de Caçapava do Sul - RS através do Projeto de Extensão intitulado de *Teatro e comunidade: relações com o patrimônio natural e cultural de Caçapava do Sul*. As oficinas de teatro estão integradas ao projeto

estratégico Geoparques desenvolvido pela Pró-Reitoria de Extensão (PRE) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e ao Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade (CNPq/UFSM), tendo como orientadora, tanto do projeto de extensão quanto do grupo de pesquisa, a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marcia Berselli.

A oficina intitulada de *Teatro em Comunidade: Geoparque Caçapava do Sul* tinha como objetivo ser desenvolvida mensalmente, na modalidade presencial com a comunidade do município de Caçapava do Sul - RS. Em virtude da pandemia da COVID-19 e de toda mudança por ela provocada, os planos iniciais tiveram de ser adaptados. Após um novo período de organização, levantou-se novas possibilidades e alternativas para a realização das oficinas, o que acabou por termos de adaptar a prática para o contexto virtual, originando mudanças estruturais. Estas mudanças fizeram com que as oficinas passassem a ser desenvolvidas semanalmente através da plataforma digital *Google Meet*, de forma que foram desenvolvidos onze encontros semanais com duração de 1h cada, entre os meses de outubro e dezembro de 2020.

Os/as interessados/as em participar da oficina de teatro virtual se inscreveram através de formulário pré-disponibilizado durante o período de divulgação das práticas teatrais, que ocorreu entre o período dos dias 18 de setembro a 1º de outubro de 2020. Cerca de 15 pessoas manifestaram interesse em participar das oficinas virtuais, sendo que do início ao meio delas, contamos com um grupo instável composto inicialmente de quatro participantes. Finalizamos as oficinas com apenas duas integrantes, estas que permaneceram durante todo o período da prática teatral.

Com as oficinas de teatro, pode-se dizer que se formou uma Comunidade de Interesse (NOGUEIRA, 2008), aquela em que determinado grupo de pessoas se relacionam em prol de um interesse em comum, neste caso, o teatro. Da mesma forma que podemos classificar essa comunidade com o que Márcia Pompeo vai chamar de *Community Theatre* (Teatro na Comunidade), sendo aquela comunidade que se une “[...] por sua ênfase em histórias pessoais e/ou locais (no lugar de peças prontas) que são trabalhadas através de improvisação e ganham coletivamente uma forma teatral sob a direção de um artista profissional [...]” (ERVEN, 2001, p. 02 apud NOGUEIRA, 2008, p. 131), neste caso, sob a facilitação de um bolsista de extensão PRE formando pelo curso de Licenciatura em Teatro.

Inicialmente a comunidade formada com as práticas da oficina apresentou idades variadas, cerca de 3 pessoas tinham entre 13 e 17 anos formando um grupo

temporário. Desse grupo temporário que se formou, houve uma participante, em idade adulta, com 42 anos, que participou ativamente nos 4 primeiros encontros das oficinas, nos deixando por conta de uma incompatibilidade de horários na tentativa de conciliar as atividades domésticas, a maternidade e o emprego com a prática teatral. Finalizamos as oficinas de teatro com um pequeno grupo formado por adolescentes que se encontravam em período escolar.

Esse período de três meses da realização das oficinas de teatro em ambientes virtuais se tornou muito importante não só por ser um material importante para a realização e concretização desta pesquisa. Como também, foi um momento de extrema importância pela experiência em ministrar oficinas em um contexto completamente inédito, em que a prática teatral teve de se adaptar, emergindo por completo ao ambiente virtual. Embora a prática tenha ocorrido em meio a maior pandemia mundial da era contemporânea, pode-se afirmar que, mesmo com um pequeno grupo, concretizamos um grande aprendizado em um espaço que se originou sem que se fosse negado as particularidades e dificuldades encontradas ao longo do processo.

Os encontros semanais tinham como estratégia de abordagem virtual o uso das plataformas digitais como facilitadores de encontros. Os encontros síncronos ocorreram exclusivamente via plataforma *Google Meet*, e as atividades assíncronas realizadas pelas participantes sendo entregues via grupo de *WhatsApp*, conforme as demandas de cada semana. Estas atividades estavam centradas basicamente na geração e criação de registros no formato digital com o desenvolvimento de áudios, vídeos e fotos que, de alguma maneira, se relacionavam com as atividades propostas nos encontros síncronos.

Em sua maioria, os exercícios praticados nas oficinas se relacionavam com a utilização do Teatro Autobiográfico (LEITE, 2014) como eixo central na recuperação de histórias dos participantes e que, de alguma forma, se relacionavam com o patrimônio material e imaterial do município de Caçapava do Sul – RS. O gênero do Teatro Autobiográfico se tornou um facilitador no desenvolvimento de uma prática em que os participantes utilizavam de suas próprias histórias e vivências na construção e criação das composições de cada encontro semanal.

Este patrimônio natural e cultural que era utilizado como mote de criação de alguns exercícios propostos nos encontros, partiu de uma recuperação que ocorreu seja através de registros materiais (fotografias), ou da recuperação de memórias que

se relacionassem, por exemplo, com determinados espaços físicos do município, estes considerados pelas próprias participantes como um patrimônio cultural. Dentre as localidades apresentadas pelas participantes, os espaços físicos que mais se fizeram presente nos relatos, sendo firmados como um patrimônio natural e cultural, foram o Forte Dom Pedro II, as Minas do Camaquã, determinadas escolas e algumas praças da cidade que as participantes costumavam frequentar com os colegas de escola.

As oficinas também contaram com uma determinada atenção metodológica voltada aos eixos do teatro pós-dramático no que compete a uma não representação, não fazendo uso direto de personagens pré-estabelecidos vindos de dramaturgias. Também como um dos eixos centrais dessa prática, contamos com a utilização de jogos e metodologias voltadas a geração de materiais cômicos, focando na comicidade presente no autobiográfico das participantes, bem como, focando na articulação de questões cômicas envolvendo o patrimônio natural e cultural de Caçapava do Sul – RS apresentado pelas participantes do processo.



Imagem 02: Registro do último encontro das oficinas de teatro em comunidade realizado no dia 10/12/20 com a presença das duas participantes, via plataforma digital *Google Meet*.

### 2.2.1 O processo de criação das oficinas: características principais e metodologias utilizadas

As oficinas contaram com uma metodologia baseada em jogos e exercícios teatrais pensados a partir das práticas de Augusto Boal<sup>17</sup> e Fernando Lira Ximenes<sup>18</sup>, como também, em jogos e exercícios teatrais apresentados na tese do Prof. Dr. Lisandro Bellotto<sup>19</sup>. Como já citado acima, mais especificamente no tópico anterior, por conta da pandemia, os jogos e exercícios teatrais tiveram de ser adaptados ao ambiente virtual, ocorrendo conforme as necessidades e demandas decorrentes do encontro de cada semana. Adaptações também ocorreram por conta das práticas de dois dos autores citados estarem voltadas a um processo teatral mais tradicional, tendo uma enorme convergência ao drama, algo pelo qual diverge das práticas aqui pensadas e desenvolvidas.

Como a maioria dos participantes das oficinas nunca teve contato com teatro<sup>20</sup>, os três primeiros encontros tiveram um olhar especial para a prática ser realizada de modo que os jogos fossem um facilitador a instigar o imaginário criativo de cada participante. A escolha por jogos que instiguem o imaginário da participante, que as façam ter um estímulo a um pensamento criativo, é uma característica que eu, enquanto mediador da prática, vejo como algo fundamental a ser pensada pelo professor ao iniciar qualquer atividade teatral com um novo grupo ou comunidade que talvez esteja em seu primeiro contato com o teatro.

Os três primeiros encontros também foram mais experimentais por conta deste novo formato pelo qual viemos nos explorando. Ministras atividades teatrais via plataforma de vídeo chamada modifica determinadas estruturas pré-estabelecidas do teatro que normalmente era realizado presencialmente. Os jogos selecionados, em sua maioria, tiveram de ser adaptados a este novo formato. Então, nestes primeiros encontros, abordei sobre essa ideia de experimentação por conta desta nova

---

<sup>17</sup> BOAL, Augusto. **200 Exercícios e Jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1982.

<sup>18</sup> XIMENES, Fernando Lira. O mecânico colado no vivo: jogos para cenas cômicas. **Anais VI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisas e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE**, v. 11, n. 01, 2010.

<sup>19</sup> BELLOTTO, Lisandro Marcos Pires. **Desnudamento do Real: Procedimentos cênicos adotados nas criações de Troubleyn e Rimini Protokoll**. 2019. 298 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre – RS, 2019.

<sup>20</sup> Dados levantados através do formulário de inscrição realizado pelos interessados em participar das oficinas de teatro do Geoparques. O formulário foi realizado através da plataforma digital *Google Forms*.

realidade em que tanto o facilitador – aqui entendido como um mediador dos encontros, quanto as participantes, tiveram de se aproximar. E vale destacar, também, que este ponto nunca foi escondido das participantes, de modo que um aprendizado em conjunto se construiu ao longo desta experiência teatral via ambiente remoto.

Durante o andamento das oficinas houve a necessidade de um direcionamento mais preciso e voltado para a comicidade. Em determinado momento, identifiquei que o direcionamento de cada jogo cômico não estava sendo cem por cento satisfatório no sentido do que eu, enquanto facilitador da prática, esperava para o andamento dos jogos e exercícios realizados. Isso se deu pelo fato de que as participantes não reproduziam a comicidade esperada por mim. Acredito que no início do processo de desenvolvimento das oficinas isso ocorreu por conta das indicações que eram extremamente detalhistas e que poderiam, de certa forma, interferir no processo criativo das participantes no decorrer do desenvolvimento de cada jogo. A partir disso, fui percebendo que a explicação de cada tarefa deveria ser mais subjetiva ou sem tantos exemplos práticos para não influenciar a imaginação das participantes.

Então, por conta disso, houve a necessidade de uma condução da prática que utilizasse de pequenos exemplos que instigassem as participantes a pensarem e elaborarem o material produzido com um certo engajamento, a fim de gerar situações em que a comicidade pudesse ser vista através da ação e não apenas nos diálogos paralelos que se faziam presentes nos encontros. Este direcionamento mais preciso se tornou o ponto principal na geração deste material cômico que passou a estar mais presente no andamento das oficinas.

Ao descrever sobre as oficinas, traço relações entre a prática e a teoria sobre o surgimento dessas ações cômicas que se fizeram presentes no decorrer do desenvolvimento da prática. Durante o encontro realizado no dia 12/11/2020, foi possível identificar características cômicas possíveis de análise para esta pesquisa. Como primeira característica possível de identificação, trago exemplo do que venho chamando de comicidade como um acontecimento acidental, de forma que Bergson (2004) “defende que a comicidade deve ser acidental, [de modo a] ocorrer como uma distração.” (SOUZA, 2016, p. 18). Este exemplo surgiu a partir de um jogo de improvisação de histórias com a utilização de palavras já pré-estabelecidas e que foram previamente sorteadas entre as participantes



A comicidade como um acontecimento acidental surgiu enquanto uma das participantes relatava a história com uma precisa organicidade. Em determinado momento eu lhes dava estímulos em forma de palavras/frases para que fossem introduzidas na história que vinha sendo relatada. Observei que quando recebia o estímulo para o improvisado a participante se embaralhava, tornando a situação cômica de forma que até mesmo ela acabava rindo durante a criação da composição. A comicidade acontecia como meio de um acontecimento acidental, a partir do “erro” a participante conseguiu constituir a comicidade da pequena composição. E a partir do próprio riso dela em cena (rindo de si mesma), a situação acabava se tornando cada vez mais cômica, de forma que se torna “cômico deixar-se distrair-se de si mesmo”. (BERGSON, 2004, p. 111). Isso se fez presente a partir de elementos improvisacionais que puderam proporcionar uma melhor ação cômica da composição que se formava em forma de relato.

Ao falar sobre o cômico surgido na composição como forma de um acontecimento acidental, é possível entender que o riso também surge através de influências daqueles que se fazem presentes, e isto é algo nítido. Algo que possa ser de relevância para esta pesquisa é pensar no riso (do público)<sup>21</sup> junto da comicidade imposta pelo performer realizada através do ambiente remoto. Questões a respeito do que Bergson (2018, p. 39) aborda sobre “o riso ser coletivo” e que “não apreciaríamos do cômico se nos sentíssemos isolados” se tornam interessantes e, de certa forma, importante de se investigar como uma hipótese de pesquisa.

Henri Bergson, ao elencar os três pilares fundamentais a respeito do riso, destaca o fato de o riso ser coletivo, e que “não apreciaríamos o cômico se nos sentíssemos isolados” (BERGSON, 2018, p. 39), aqueles que participam da mesma experiência cômica podem tornar o riso comum ao grupo. (BERTI, 2020, p. 80)

Com esta questão, surge o questionamento sobre o que o ambiente remoto em práticas cênicas pode influenciar no riso do espectador, pois se for analisado do ponto de vista prático, muitas das pessoas ao assistirem ou realizarem uma prática cênica em tempos de pandemia ficam com suas respectivas câmeras desativadas. Como Berti (2020, p. 80) afirma: “[...] aqueles que participam da mesma experiência

---

<sup>21</sup> Vale destacar que o público aqui entra apenas como forma de exemplificar questões sobre o “riso ser coletivo” (BERGSON, 2018, p. 39), visto que as oficinas de teatro aconteceram exclusivamente com a participação dos inscritos via formulário e que não originaram uma espécie de “produto final” a ser compartilhado com público presente, mesmo que em sala de ambiente virtual.

cômica podem tornar o riso comum ao grupo” e com isso, pode-se entender que o riso (dos espectadores) pode ser considerado como algo que ocorra também através de uma influência. Logo, se muitas pessoas estiverem com a câmera desligada, o riso não poderá ser uma influência. Então, como isso poderá afetar as práticas cênicas de comicidade em ambientes remotos?

O riso originado por influências é algo pelo qual estamos mais do que acostumados no convívio presencial, seja vendo uma pessoa cair na rua ou vendo uma peça de comédia em que uma pessoa da plateia gargalha com uma sonoridade contagiante. Mas o fato é que o riso também pode ser contagiante através do ambiente virtual, o riso perpassa por barreiras que não são sólidas, sendo possível afirmar que a influência do riso também esteve presente nos encontros virtuais das oficinas de teatro aqui analisadas. No entanto, houve a observação dessa barreira quando as câmeras e microfones estavam desativados, situação em que cada espectador poderia estar sendo contagiado pela cena, mas sem a devolutiva ao ator ou aos demais espectadores.

Trago, ainda, o entendimento de que "o público pode passar a aceitar os possíveis “erros” que venham a acontecer em cena, que na improvisação podem deixar de ser “erros” para serem material de construção da dramaturgia." (BERTI, 2020, p. 78), algo que muito se faz presente no programa televisionado intitulado de *Vai que Cola* do canal de televisão por assinatura *MultiShow*, em que os atores e as atrizes cativam o riso do público ao rirem de seus “erros” em cena, tornando o riso contagiante, de forma que os atores e as atrizes agucem a empatia do espectador para que ele, juntos dos atores e atrizes em cena se engajem neste “erro”, assim, ocorrendo a comicidade como acontecimento acidental da ação, do “erro”.

Esta característica também pode ser relacionada com o entendimento que Bergson (2018) nos traz ao falar que quando “[...] um determinado efeito cômico deriva de uma determinada causa, o efeito nos parecerá tanto mais cômico quanto mais natural nos parecer sua causa” (BERGSON, 2018, p. 42 apud BERTI, 2020, p. 78). Assim, podendo entender que:

O riso é um atributo exclusivo do ser humano. Tem razão Bergson quando – referindo-se ao riso fora do que é humano – observa que um animal, por exemplo, só pode ser gozado, se projetarmos nele imagens e idéias que o aproximem de situações ou tipos encontrados entre humanos (ZORZETTI, 2005, p. 28 apud BERTI, 2020, p. 80).

Assim como, pode-se entender que a:

A comicidade então será evidenciada quanto mais próxima da natureza humana nos parecer a sua causa. A naturalidade e sinceridade do ator em cena, criando de maneira improvisada, geram a possibilidade de evidenciar aspectos de identificação do público com o que lhe está sendo apresentado. (BERTI, 2020, p. 80).

Ao ministrar a oficina, durante a explicação das propostas de cada jogo e após perceber essa necessidade de pensar em um novo direcionamento ao conduzir a prática, utilizei exemplos que instigasse a comicidade das participantes. De forma que se instaure uma liberdade por parte dos mesmos e que os permitam se explorar no andamento do jogo sem que haja aquele ressentimento de estar realizando a proposta de modo certo ou errado, ou até mesmo a vergonha de se expressar comicamente em público, mesmo que estejamos em ambiente remoto.

Durante o planejamento das oficinas, por conta do isolamento social, houve adaptações de jogos e exercícios que pudessem ser desenvolvidos através de plataformas virtuais, e que pudessem ser realizadas a partir do jogo junto das ações dos demais colegas em sala virtual. Essa adaptação foi pensada para que as participantes conseguissem se experimentar na prática teatral distanciados fisicamente uns dos outros, mas que ainda estivessem em contato de jogo um com o outro tanto pelas relações apresentadas no desenvolvimento dos jogos, como também, pela videochamada em que estávamos presentes virtualmente.

Também houve momentos em que as participantes realizavam pequenas tarefas semanais de modo assíncrono. Estas tarefas tinham uma certa relação de continuidade com os exercícios realizados de modo síncrono nos encontros semanais. Elas também podiam ser tarefas paralelas, não obrigatórias, que possibilitasse uma melhor exploração de algum exercício que por eventualidade não foi possibilitado realizar no tempo de planejamento de 1 hora de cada encontro.

Nestes momentos de atividades assíncronas, as participantes se exploravam através da escrita de pequenos textos em forma de relatos a serem utilizados nos próximos encontros. Também se exploravam em fotografias de composições com a ressignificação de objetos escolhidos conforme o desenvolvimento das práticas síncronas, tendo que pensar em ângulos, exploração do espaço, como também de sombras e da iluminação.

Eu, enquanto facilitador da prática teatral, desenvolvi metodologias que articulavam uma relação entre os eixos do Teatro Pós-Dramático, da Comédia e do

Teatro Autobiográfico como gêneros e estéticas abordadas de forma prática nas oficinas. O Teatro Pós-Dramático veio com fortes indícios a respeito de um pensamento em que a centralidade da cena não vinha mais sendo exclusiva da atuação. Por conta disso, durante os momentos de desenvolvimento dos exercícios das oficinas, foram articulados espaços em que a centralidade da ação se fez a partir do uso de objetos de cena, estes, que foram selecionados a partir de momentos de observação e reconhecimento do espaço de isolamento.

O Teatro Autobiográfico esteve presente conosco do primeiro ao último dia do desenvolvimento das oficinas. Abordagens que se relacionavam diretamente com a imagem, memória e a partir das relações dos participantes com o patrimônio material e imaterial de Caçapava do Sul – RS. Eu, enquanto facilitador, utilizava de jogos que a autorepresentação se fazia presente junto de momentos destinados a contação de relatos vividos pelas participantes, e sempre utilizando de alguns estímulos (objetos, sons, imagens e indicações pré-determinadas) para a concretização das composições.

A comicidade presente nas oficinas ocorreu a partir de variados momentos, não sendo somente durante a realização de jogos voltados para o gênero cômico. Em sua maioria, estes jogos que eram voltados a este gênero, compuseram, quase por completo, os primeiros encontros das oficinas. Optei por utilizar os jogos de Ximenes (2010), especialmente no início do desenvolvimento das oficinas, pois acreditei que pudessem ser um mote facilitador ao desenvolvimento da comicidade no decorrer da prática.

## **2.2.2 Relações do autobiográfico presente nas oficinas de teatro**

Pode-se dizer que durante o desenvolvimento das oficinas de teatro, a maior relação entre jogos e exercícios, como também entre os participantes comigo enquanto facilitador da prática, se obteve por conta do autobiográfico de cada participante. Em sua maioria, os jogos foram um facilitador ao desenvolvimento de histórias de cunho autobiográfica que muito se assemelhavam por conta das vivências das participantes no município.

Seguindo uma pré-estrutura pensada a partir dos escritos de Janaina Leite, nas oficinas trabalhou-se com adaptação de dois eixos propostos pela autora, sendo eles: as “memórias e trabalhos com arquivos” (LEITE, 2014, p. 14) aqui nas oficinas substituindo o trabalho com arquivos pelo trabalho com explorações de objetos

peçoais, e o segundo eixo “depoimento pessoal e autorepresentação” (Ibid.) seguindo a mesma estrutura proposta por Leite.

O autobiográfico se fez presente a partir de pequenos relatos em forma de texto que as participantes realizavam como tarefa semanal, também houve diversos momentos em que estas histórias surgiam durante o desenvolvimento de determinados jogos em que elas tinham como objetivo relatar experiências, memórias ou vivências obtidas junto da comunidade local, bem como, de relatos de pequenas histórias relacionadas ao patrimônio material e imaterial do município. Também houve momentos em que as participantes criavam pequenas composições utilizando objetos que remetesse uma memória que poderia ou não estar relacionada com alguma vivência do município.

Referente ao primeiro eixo proposto por Leite (2014, p. 14), citado anteriormente, temos a utilização da memória junto de trabalhos com alguns objetos que remetem a uma memória afetiva das participantes. No desenvolvimento das oficinas, através de jogos e explorações pelo espaço, as participantes criaram pequenas composições fotográficas utilizando objetos encontrados neste espaço cotidiano pelo qual estavam presentes – normalmente este espaço era o quarto, ambiente que se tornou local de trabalho/estudo dessas jovens durante a pandemia. Como exemplo dessas explorações, trago a proposta realizada no dia 22/10/2020 em que as participantes tinham que observar o espaço pelo qual elas se faziam presentes, de modo que selecionassem algum objeto que remetesse a uma memória significativa. Dentre os objetos selecionados, tínhamos um álbum de fotografias do nascimento do filho de uma delas, brincos de crochê produzidos na quarentena por uma amiga de uma das integrantes do grupo e um violão pertencente ao avô de outra participante. A partir disso, a proposta era que elas selecionassem um ambiente diferente da casa e resinificassem esse objeto através de registros fotográficos, focando na memória junto do trabalho com esse registro.

Referente ao segundo eixo proposto por Leite (2014, p. 14), também citado anteriormente, trago a ideia de “depoimento pessoal e autorepresentação” que muito se fez presente no desenvolvimento das oficinas de teatro. Uma vez que, em quase todos os encontros a proposta era a de relatar, através de jogos e explorações, memórias com depoimentos pessoais e que estivessem interligadas ou não com a relação do município. A autorepresentação também se fez presente em diversos momentos em que as participantes se colocavam em cena relatando suas histórias

autobiográficas. Como estímulos ao desenvolvimento dessas histórias de autorepresentação, trago o exemplo do dia 12/11/2020 em que uma das integrantes do grupo criava uma pequena composição utilizando a sua história, junto de estímulos em forma de situações que eram escolhidas a partir de um sorteio. Uma das participantes criou uma pequena cena de modo que a história que movia a dramaturgia da palavra não era ficcional, porém a situação (apresentando um jornal; contando a história para o celular como se fosse uma *blogueira*) acabava fugindo do contexto real.

Ao se pensar nestas memórias apresentadas pelas participantes, retorno a Janaina Leite (p. 91, 2014) que nos fala que esta memória é um importante recurso do autobiográfico que recai enquanto gesto, “sobre uma percepção atual de si mesmo, que no momento da elaboração já é também um trabalho sobre o passado” (LEITE, p. 91, 2014). E se tornou bastante perceptível que esse resgate a memória imaterial em relação ao município se transformou em algo prazeroso para as participantes, principalmente por conta destes relatos serem em relação a algo que remeta a comicidade, como foi falado por uma das participantes das oficinas.

As estratégias de atuação em relação ao autobiográfico do ator surgiam a partir destes jogos que tinham como objetivo esse resgate da memória das participantes com suas vivências. Em sua maioria, estes jogos e exercícios tinham como objetivo uma exploração a partir da capacidade de relato de cada participante. Em determinados jogos, também havia o cruzamento de histórias já relatadas anteriormente, ou de histórias diferentes relatadas pelos demais participantes, formando assim uma história ficcional que atualizava elementos autobiográficos e se entrelaçavam com elementos de comicidade. Como por exemplo o dia 08/10/2020 em que as memórias relatadas se relacionavam formando uma história ficcional em que elas utilizavam de fragmentos já relatados anteriormente originando uma nova história, esta que acabava tendo características absurdas e por vezes cômicas, por conta desta união dos distintos relatos.

Vale destacar que a utilização do Teatro Autobiográfico nas oficinas de teatro, além de fazer com que as participantes tivessem importantes momentos de olhar para si, voltar ao seu passado e resgatar memórias que se relacionavam com determinadas histórias que envolviam o município, também se tornou um facilitador a proporcionar uma maior intimidade entre eu, enquanto facilitador da prática nas oficinas, com as participantes. A metodologia que envolvia o uso do Teatro

Autobiográfico acabou transformando as oficinas em um espaço de convívio, um espaço de formação de relações. Por conta disso, pode-se destacar que o gênero pode ser considerado como um gerador de vínculos quando utilizado em oficinas de teatro pelo qual as participantes se colocam em cena, utilizam de suas vivências e experiências nas abordagens práticas realizadas, seja em forma de jogo ou algum momento de conversa.

Dessa forma, o uso do Teatro Autobiográfico se tornou um facilitador a proporcionar uma maior intimidade tanto comigo, quanto com as participantes das oficinas. O gênero é conhecido como um mote ao resgate de histórias biográficas, por conta disso, ele também faz com que a relação entre professor e participantes tenham um maior convívio, aumentando assim o nível de relação afetiva entre as participantes e o professor de teatro.

### 3 AS ESTRATÉGIAS DE CRIAÇÃO DO ATOR CÔMICO E PÓS-DRAMÁTICO

Neste capítulo apresento quais são e como ocorreram as estratégias cômicas e pós-dramáticas desenvolvidas pelo ator criador, a partir do exercício de construção do vídeo *Uma obra uma pílula um diário*. Bem como, analiso as competências do ator que estão integradas à estética pós-dramática junto ao gênero cômico, buscando entender quais características deste gênero podem ser utilizadas em uma proposta vinculada à estética pós-dramática. Indico que, apresentarei em forma de subcapítulos alguns recortes de estratégias que gostaria de explorar nesta pesquisa, entretanto, compreendo que outros elementos da cena possam vir a complementar estas estratégias.

A partir das estratégias de criação, é possível identificar que procedimentos operacionais que envolvem o ator cômico se fizeram presentes nos momentos de criação do vídeo *Uma obra uma pílula um diário*. Estas estratégias surgiram conforme as demandas apresentadas nos programas performativos que compuseram a elaboração e criação do material aqui analisado, neste caso, sendo eles uma espécie de facilitadores criativos a suscitar a comicidade exposta em atos que se fizeram presentes no meu cotidiano de quarentena.

Foram pensadas em tarefas para as criações que se relacionavam com as características que compuseram o meu dia-a-dia junto da minha personalidade, do meu jeito de me comportar enquanto indivíduo, apresentando questões pessoais e compartilhando com o público virtual uma espécie de diário, construído a partir do autobiográfico que se relacionou com o teatro pós-dramático e com a comicidade presente em torno de mim.

É possível identificar a criação de personas em diversos momentos do vídeo. A forma de identificação da persona pode ser facilmente vista em momentos que elementos mais marcantes da cena são apresentados, como por exemplo as perucas loiras presentes em diversos momentos de *Uma obra Uma pílula Um diário*. Isso porque, a forma de expressão apresentada no vídeo fazendo uso das perucas, pode ser entendida como um modo mais marcante, expressiva e exagerada de me expressar diante da construção dramatúrgica presente no vídeo.



### 3.1 Estratégias da atuação em relação à criação de personas

Diante do material produzido, é possível afirmar que a criação de personas perpassou pela construção de *Uma obra Uma pílula Um diário*. Acredito na importância de abordar sobre a personificação e criação da persona como uma das formas de concretizar o termo na utilização no gênero do Teatro Pós-Dramático, junto da estética contemporânea, aqui visada na construção desta pesquisa. Na cena contemporânea utiliza-se da construção de figuras que personifiquem e concretizem a inserção do performer na ação enquanto sujeito, trazendo a ideia de um “não-personagem” para a cena, como aponta Silva (2013, p. 60). Pensa-se na persona como uma figura que não é rígida e nem fixa no contexto a qual ela está inserida, podendo haver variações momentâneas a qual a persona se faz presente no decorrer do vídeo apresentado.

Durante a construção do processo criativo do vídeo que vim desenvolvendo ao longo dos meses de setembro a dezembro de 2020, utilizo da persona como uma das estratégias de criação para o desenvolvimento do trabalho que aqui se analisa e que se originou em forma de audiovisual. Como já apontado anteriormente, segundo o Dicionário Dício a persona pode ser entendida como uma “figura ou imagem que um indivíduo assume e apresenta aos demais” em um contexto não ficcional, visto que o Dicionário Dício não nos traz a utilização do termo para o meio teatral. Para isso, temos Patrice Pavis com o Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo (2017) que, embora não traga a definição exata de persona, discorre sobre o termo “figura” que, por ora, pode nos ser útil para a concretização do entendimento a respeito do assunto tratado neste tópico.

Desta forma, pode-se entender a figura como “[...] aquilo que se ressalta da representação, aquilo que se coloca e se recorta no primeiro plano contra um plano de fundo. É também o aspecto exterior, o contorno das coisas que percebemos.” (PAVIS, 2017, p. 127). Também pode-se subentender o significado de persona a partir de dois dos tópicos levantados pelo autor, sendo eles: 6 - Figuras e Trajetos do Inconsciente, no qual pode-se compreender o sentido da palavra como uma forma de “fabricar essas figuras e dá-las a “ler” ou, mais exatamente, a interpretar” (PAVIS, 2017, p. 129) e materializar em cena a concretização dessa figura. E, também, a partir do tópico 7 – Figura em vez de Personagem, em que o autor explica que:

Em vez dos caracteres psicológicos [presente na ação, na cena], encontramos figuras abstratas, *personae* (máscara), *skemata* no

sentido grego de gestos, atitudes e *habitus*, mas também de “figuras textuais” que se repetem e organizam a dramaturgia em seu conjunto. Essas figuras são definidas e construídas pelo exterior, como silhuetas, desenhos de coloração ou de formas teatralizadas a serem preenchidas [na cena]. (Ibid.)

Essa figura pode ser percebida em diversos momentos que compõem o vídeo *Uma obra Uma pílula Um diário*, podendo utiliza-las a partir da teoria acima utilizada, como exemplos de personas presentes no trabalho audiovisual. Mais especificamente, tanto em cenas que me apresento meditando (presente em diversos momentos de *Uma obra Uma pílula Um diário*), utilizando um figurino majoritariamente branco, descalço e fazendo uso de um colar de pedra. Nesta cena estou sentado no chão junto de elementos que compõe o espaço cenográfico, como por exemplo o sal grosso, os incensos, um buda de cerâmica, as ervas frescas e a vela, signos e objetos muito utilizados e presentes em culturas que prezem pela prática da meditação ou da energização do espaço e da pessoa, como pode ser visto na imagem 01 abaixo.



Imagem 03: Imagem referente ao vídeo *Uma obra Uma pílula Um diário* presente em 12min. e 10s.

Trago este trecho como uma tentativa de exemplo comprobatório sobre a personificação e criação daquilo que venho chamando de persona. Também é possível entender o termo “persona” pelo que é definido através do campo da psicologia, junto a uma aproximação do termo “figura” supracitado acima, sendo entendido como algo que o ser humano apresenta aos demais seres conviviais como uma figura real. Entretanto, a personificação dessa figura é vista como uma personalidade que difere do indivíduo real.

A persona, neste exemplo, se concretiza por ser eu, um performer em cena, que a partir de alguns vícios e até mesmo de um possível desejo do inconsciente, por me enxergar como uma pessoa que, de certa forma, acredita na misticidade de alguns signos e rituais, e que também acredita nas energias positivas presente entre nós, faz uso desses elementos para a composição da cena. Logo, utilizo disso como uma forma de criar material que possa vir a se relacionar ao meu trabalho. E através disso, utilizando da comédia, concretizo a construção de uma persona em cena a partir daquilo que, por vezes, parece que é o que sou, mas não sou, não fora da cena, pelo menos.

Também é possível identificar a construção da persona através de momentos em que me apresento em cena fazendo uso de perucas como elementos da cena teatral. A utilização do figurino, neste caso, pode ser entendida como o mote criador da personificação desta figura. Em *Uma obra Uma pílula Um diário* se torna visível a construção da criação de personas a partir do figurino utilizado, como também, a partir da circunstância e da situação em conjunto com os demais elementos de cena, como pode-se ver na figura 01 apresentada anteriormente, que em conjunto da ação, do figurino e do uso dos elementos da cena, eu, enquanto performer, consolido a persona que passa a se fazer presente na obra final.

Se torna pertinente também, apresentar outros exemplos da criação de personas a partir do figurino como um elemento central, com o uso das perucas. Pode-se perceber que os momentos em que me apresento fazendo uso deste elemento da cena, a construção de uma personalidade mais marcante, mais estressada e agitada aparece como um fator central da construção desta figura, que se faz presente em diversos momentos do vídeo, mais especificamente nos minutos 1min. e 22s e 5min. e 30s, como pode-se ver nas imagens 04 e 05 abaixo:



Imagens 04 e 05: Registros presente no vídeo *Uma obra Uma pílula Um diário* exibidos respectivamente em: 1min. e 25s (Imagem 04) e 8min. e 08s (Imagem 05).

As consolidações destas figuras, como no exemplo anterior (Imagem 01), podem ser percebidas quando levamos em conta o uso de alguns elementos da cena, da mesma forma que também podem ser percebidas a partir de um exagero de uma determinada personalidade, neste caso, uma figura estressada com o meio no qual ela vive. Além disso, a personificação da persona criada com o suporte da peruca é apresentada em diversos momentos do vídeo, embora com estágios de personalidades que convergem entre si, como por exemplo nos 4min. e 10s vemos aquela mesma figura que anteriormente se apresenta de modo estressada e demasiadamente irritada em um estado de calma – o que também poderia ser entendido como uma circunstância que ocorre a partir da dramaturgia que se formou como consequência da edição audiovisual do material.

Dito isto, também é possível identificar que as personas apresentadas no decorrer de *Uma obra Uma pílula Um diário* se relacionam com peculiaridades da minha personalidade, atingidas pelas características autobiográficas presentes no

vídeo. Como dito anteriormente, a personificação da persona ocorre como meio de transformações a partir da personalidade de quem concretiza a ação, a figura. Isso pode ocorrer de diversas formas, por exemplo, na maioria das cenas em que as personas criadas a partir do estímulo da peruca aparecem, elas compartilham um sentimento interno que, através desta figura, se aflora e materializa-se na concretização da ação.

### **3.2 Estratégias da atuação em relação ao autobiográfico do ator**

Neste subcapítulo abordarei em forma de análise as principais estratégias de criação em relação a seleção de histórias na relação com os elementos autobiográficos. Para uma melhor organização e compreensão da leitura, opto por desenvolver neste subcapítulo apenas a escrita referente ao autobiográfico do ator em relação ao desenvolvimento do processo de criação de *Uma obra Uma pílula Um diário*. Relações entre as oficinas de teatro e o autobiográfico do ator foram apresentadas anteriormente no tópico 3.3.2 desta monografia.

As estratégias da atuação em relação ao autobiográfico do ator são características pessoais que facilmente podem ser encontradas no decorrer do vídeo produzido e aqui analisado. O estudo deste tópico leva em conta tanto o processo de criação e de desenvolvimento do vídeo, como também, a sua versão finalizada, que compete com uma edição e junção do material produzido no decorrer do processo criativo.

Pode-se dizer que o desenvolvimento do processo criativo de *Uma obra Uma pílula Um diário* perpassou por completo por questões biográficas que de fato estão presentes no meu dia-a-dia. Isso também pode ser percebido se levarmos em conta as questões de isolamento social que também se fazem presentes, quase que por completo, no decorrer do vídeo aqui analisado.

Na cena atual, amplamente influenciada pelo caráter performativo, podemos encontrar diversos exemplos do recurso ao autobiográfico (ainda que canalizado para diferentes projetos de encenação). O autobiográfico pode aparecer na forma de um texto, de algo que se assemelhe a um depoimento ou relato a partir de uma experiência vivida. (LEITE, 2014, p. 39 e 40)

Dessa forma, a personalidade altamente presente no vídeo faz conexões diretas com as minhas vivências diárias. Em *Uma obra Uma pílula Um diário* não há a representação de um personagem ou de uma figura embasada por um texto

dramático previamente existente. Como primeiro item a ser analisado, em relação ao autobiográfico do ator, podemos entender o vídeo como uma forma de diário virtual em que eu, através do audiovisual, materializo minhas vivências em isolamento utilizando de características que motivem a comicidade, que também está posta em quem eu sou enquanto indivíduo. Diante disso, ao concretizar uma espécie de diário, compartilho com o público questões autobiográficas tanto a partir destas características cômicas, como também, a partir da criação de personas, que, de modo exagerado, comunicam ideias e ações que perpassam o meu cotidiano fora deste espaço de criação.

Isso pode ser compreendido nos momentos de meditação apresentados no vídeo (figura 03 apresentada na página 49 deste trabalho). Não costumo realizar a prática de meditação no meu cotidiano, porém, sempre que possível, realizo rituais de relaxamento, momentos de conexão com energias com a utilização de ervas, como pode-se visualizar aos 12min. e 14s do vídeo. Então, a partir de uma característica autobiográfica junto do auxílio da persona e da comicidade empregada na ação, concretizo uma cena em que me apresento completamente emergido neste contexto ritualístico exposto no vídeo.

Da mesma forma que também pode-se perceber o uso do teatro autobiográfico nos momentos em que apresento questões pessoais no decorrer do vídeo. Como dito anteriormente, entendo a criação de *Uma obra Uma pílula Um diário* como uma construção de um diário em forma de audiovisual. Sendo possível de ver aos 8min. e 35s do vídeo, momento que abordo as problemáticas a respeito da incerteza do futuro pós término da graduação, algo que, quase que diariamente, perpassa pelos meus pensamentos.

Deste modo, a partir de “um eu que se apresenta de forma explícita, sem intermediação de uma fábula” (LEITE, 2014. p. 41) utilizo de uma questão pessoal, com auxílio da comicidade imposta pela situação, para referenciar o autobiográfico na ação. Algo que também se faz muito presente nos momentos finais de *Uma obra Uma pílula Um diário* são os momentos ritualísticos da prática de cozinhar, algo que vejo como um espaço de lazer e de experimentação. Em 9min. e 22s. apresento uma receita que, até então, não havia realizado, de forma que compartilho com o público uma situação de experimentação quase que corriqueira do meu dia-a-dia.

Ao abordar sobre o Teatro Documentário, Janaina Leite nos traz o entendimento de que as:

obras onde os materiais (auto)biográficos e não-ficcionais são constitutivos da cena enquanto produto final (ou seja, os depoimentos vão constituir a dramaturgia e a cena propriamente, e não apenas fomentar um processo criativo). Neste sentido, estamos distinguindo um teatro que *fale* da realidade [...] de um teatro que se constrói justamente na articulação entre referente, documento e pacto de verdade proposto ao público. (LEITE, 2014, p. 42)

Desta forma, pode-se perceber a construção de uma dramaturgia não-ficcional a partir da edição final do vídeo. Digo isto, pois as cenas criadas a partir dos programas performativos quando recortadas, editadas e unidas na obra final suscitam uma espécie de sequência referente ao meu dia-a-dia de quarentena. Podendo perceber isso ao decorrer do vídeo apresentado se pensar em uma sequência lógica de uma espécie de diário que descreveu o passar dos dias em isolamento social.

E ao perpassar por esta dramaturgia não-ficcional que se originou a partir da edição final do vídeo, é possível observar demais questões autobiográficas presente em *Uma obra Uma pílula Um diário*, como por exemplo aos 6min. e 30s. em que me apresento ao som de 911 – Lady Gaga. Trago este exemplo por conta de que a música é algo que se faz presente no decorrer do meu dia-a-dia. Inicialmente a cena gravada tomando banho foi criada a partir de estímulo sonoro (não necessariamente com a música apresentada na cena), pode-se dizer que tomar banho com luzes coloridas e música alta é algo corriqueiro do meu cotidiano e utilizo disso para materializar a cena anterior apresentada.

Da mesma forma que também pode-se perceber o uso do teatro autobiográfico nos momentos que me apresento reclamando e discutindo com os pedreiros da obra que estava em curso ao lado de minha residência. Situação apresentada em 1min. e 20s. do vídeo, em que, fazendo uso de uma persona e utilizando de características cômicas e autobiográficas, concretizo a criação cênica de materiais ditos autobiográficos.

### **3.3 A comicidade presente no processo de criação de *Uma obra Uma pílula Um diário***

Durante o processo de criação de *Uma obra Uma pílula Um diário* perpasssei por questões que, de certa forma, atravessaram a potencialidade de criação dos vídeos que compõem a obra final. No decorrer do vídeo discorro sobre a problemática a respeito de desenvolver um trabalho voltado ao gênero cômico quando não se está bem consigo mesmo.

Sabe-se que o teatro, como um todo, necessita de um engajamento daqueles que ali estão dispostos a dar vida ao trabalho. Porém, penso que quando se trata da comédia este engajamento tem de ser duas ou até três vezes maior. Trago esta reflexão principalmente pensando no ator enquanto sujeito da cena, tendo ele como função desenvolver a agilidade de raciocínios, bem como a organicidade e a disponibilidade nas ações apresentadas, estas aqui entendidas como um fator central da cena dita cômica.

E foi pensando nestes entendimentos que tenho sobre a comédia que me deparei ao longo do processo criativo de *Uma obra Uma pílula Um diário* com algumas problemáticas em relação ao início do processo criativo. Logo de início, antes de ter o Mateus Fazzioni junto comigo nesta caminhada, o meu pensamento era de que não daria conta e, confesso que, estava um pouco desacreditado no processo por conta das novas as questões, que por conta da pandemia, acabaram estando envolvidas neste novo contexto com a cena.

Trago como exemplo destas novas questões a não experiência operando uma câmera, as questões técnicas envolvendo a articulação de ângulos e também com as questões envolvendo a edição deste material que seria gravado. Após ter Mateus junto comigo, ao ouvir suas ideias, o processo foi criando ritmo e começou a se desenvolver, embora por muitas vezes ainda não conseguia desenvolver uma grande vontade ou até mesmo prazer em gravar os vídeos.

Pensando nisso, resolvo trazer este “desânimo” para a cena, compartilhando com o público a realidade que perpassou pelo processo de criação, possível de ver em diversos momentos no decorrer de *Uma obra Uma pílula Um diário*. Estas cenas não têm grande potencialidade cômica, e é aqui, que a partir da edição final, pode-se perceber a capacidade da função da edição de transformar, ou até mesmo criar momentos que instiguem a comicidade. Isto pode ser percebido em 1min. e 32s. do vídeo quando abordo sobre estas problemáticas antes relatadas e ao mesmo tempo me apresento em cena tomando banho de sol na sacada do prédio tomando uma caipirinha. Então, através da edição, transformou-se uma questão séria em algo que facilmente pode ser compreendido como uma potencialidade no desenvolvimento de momentos que instiguem a comicidade da cena.

Por conta disso, pode-se afirmar que a edição do material audiovisual é um grande aliado ao desenvolvimento do material cômico. Entendendo a função da edição como um agente criativo presente no processo, responsável por criar uma



dramaturgia através das cenas já gravadas, aproximando-se por completo da estética pós-dramática.

Também se torna interessante trazer o entendimento de que, em sua maioria, os materiais ditos cômicos presentes no vídeo são algo que foram pensados a instigar a comicidade em torno de uma certa subjetividade. Algo que pode ser percebido aos 3min. e 10s. em que ao fundo abordo sobre alguns comprimidos fitoterápicos que tomo como tentativa de auxiliar a diminuir a ansiedade, ao mesmo tempo que trago este relato a respeito destes remédios, me apresento em cena lendo uma bula de Imosec®, medicamento destinado ao tratamento de desarranjo intestinal. Sendo uma maneira que entendo de abordar a comicidade, expressando-a através de alguns elementos silenciosos possíveis de identificar através de um olhar atento do espectador.

É possível assim encontrar caminhos e meios para que o espectador, atento às situações apresentadas, as compreenda tornando-as materiais possíveis de instigar a comicidade. De modo que o “enredo da situação não é necessariamente o foco de atenção do público, mas o modo como ela é apresentada” (SOUZA, 2013, p. 52), como pode-se ver na figura 06 abaixo:

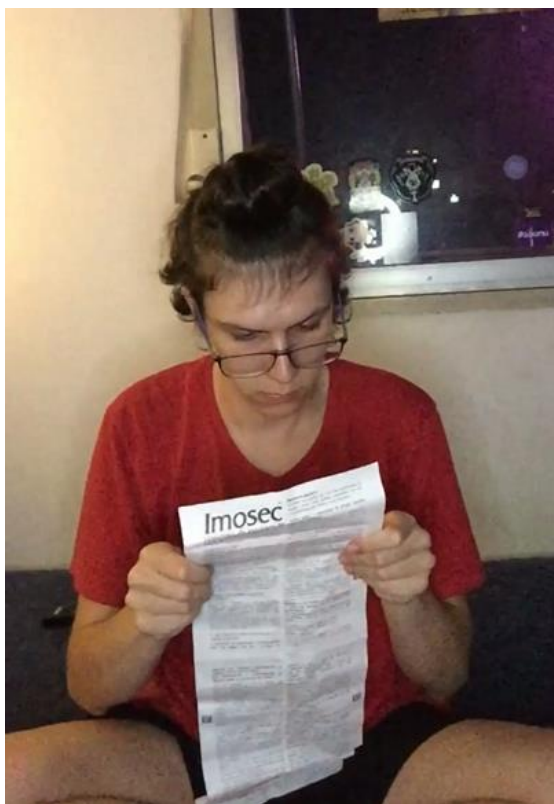


Imagem 06: Imagem referente ao vídeo *Uma obra Uma pílula Um diário* presente em 03min. e 15s.

Souza (2013, p. 52 – 53) nos apresenta a visão do ator e diretor José Regino de Oliveira (2008, p. 33) ao nos trazer um entendimento sobre a manipulação dos elementos da cena cômica, afirmando que:

uma mesma cena pode provocar riso, ou não, dependendo da forma escolhida para sua representação, e o que define estas fronteiras seria a utilização de elementos necessários ou a forma como se manipula os elementos escolhidos. (OLIVEIRA, 2008, p. 33). (SOUZA, 2013, p. 53)

Dessa forma, pode-se entender que em determinados momentos de *Uma obra uma pílula Um diário* a comicidade que está presente se encontra a partir do uso de elementos escolhidos do meu cotidiano, e que de alguma forma se relacionam com as minhas vivências pessoais, traçando por completo uma união ligando elementos entre a comédia e o teatro autobiográfico também por meio da edição de vídeo.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da forma pela qual esta pesquisa teve andamento e de todas as eventualidades e adaptações que ocorreram no decorrer das práticas aqui analisadas, pode-se dizer que, levando em conta o período de pandemia, conseguiu-se com satisfação desenvolver dois trabalhos teatrais – um material audiovisual e uma oficina de teatro – que unissem abordagens presentes tanto no gênero cômico quanto na estética pós-dramática.

Sabe-se que uma pesquisa nasce com uma dúvida, a partir de uma pergunta problema. Neste caso, a de como desenvolver práticas teatrais que englobassem o gênero e a estética aqui escolhidos. Esta inquietação deu ênfase no desenvolvimento das oficinas de teatro em comunidade e na criação de *Uma obra Uma pílula um Diário*, discutidas e apresentadas no formato de análise no decorrer desta monografia.

Pode-se concluir que a elaboração do gênero cômico na estética pós-dramática ocorre de modo similar se comparado a um teatro dito tradicional. As dúvidas referentes ao processo criativo foram se respondendo conforme as práticas iam se desenvolvendo e tomando forma. A estética proposta por Lehmann (2007) em seus escritos, nas práticas aqui realizadas, muito se aproximou do teatro autobiográfico proposto por Leite (2014). De modo que a personalidade em cena se fez presente em diversos momentos tanto das oficinas de teatro com a comunidade de Caçapava do Sul – RS, bem como na criação e elaboração do vídeo aqui analisado.

É possível de entender que houve uma aproximação entre o teatro pós-dramático com a comédia se analisarmos o ponto de vista de um afastamento em relação a inexistência de um texto dramático prévio, normalmente visto como motor de determinadas criações teatrais. Esta aproximação se deu pelo uso de questões autobiográficas, sendo que foi a partir delas que se tornou possível identificar uma dramaturgia da cena construída com auxílio da edição audiovisual de *Uma obra Uma pílula Um diário*, por exemplo.

Pode-se afirmar que na construção de uma obra audiovisual, a função da edição do material é algo determinante na atribuição da comicidade na cena. Isso se tornou possível de identificar quando determinadas cenas gravadas perderam por completo o caráter cômico que apresentavam na criação inicial, do mesmo modo que

outras cenas gravadas adquiriram um grande potencial cômico a partir do trabalho de edição do vídeo.

A comicidade apresentada nesta pesquisa diz respeito a uma forma mais subjetiva, capaz de ser observada a partir de vivências apresentadas tanto por mim em *Uma obra Uma pílula Um diário*, quanto pelas participantes das oficinas de teatro em comunidade. Assim, traçando fortes relações e fazendo uso do teatro autobiográfico como uma das principais estratégias de criação e também como um elemento central no desenvolvimento de materiais cômicos para análise desta pesquisa.

A forma de se apresentar em cena, desenvolvida nas práticas aqui analisadas, também pode ser entendida como um fator central a instigar a comicidade. Digo isso novamente traçando relações com o autobiográfico do ator, agora expressado a partir da atuação contemporânea. De modo que não havia personagens pré-determinados, os atores (eu e as participantes das oficinas) não precisavam se fixar em características cômicas criadas para serem representadas por personagens. A forma cômica de se expressar em cena partia de respostas improvisadas a estímulos – na forma de tarefas ou exercícios – que destacavam um modo pessoal de apresentação, valorizando o que os participantes entendiam como potencialidade cômica para ser apresentada e compartilhada com os demais, seja através dos colegas de oficina ou de vídeos gravados e editados presentes em *Uma obra Uma pílula Um diário*.

Outro fator central que se fez presente, embora em profundidade apenas na elaboração do vídeo, foi o uso e a criação de personas. Estas estiveram presentes em momentos específicos no desenvolvimento de materiais cômicos da obra criada. As personas, neste caso, podem ser entendidas como fator de forte potencialidade de criação e também como facilitadoras a instigar a comicidade pensada para a composição da obra como um todo.

Também se torna interessante destacar a importância das práticas realizadas como material de análise para esta pesquisa. Por conta de não haver materiais teóricos ou práticos disponíveis que relatassem a respeito de uma união entre a comicidade com a estética pós-dramática, as realizações das duas práticas serviram em conjunto com os autores destacados, como principais motores para concretizar a análise e os entendimentos sobre o assunto presente nesta pesquisa.

A partir do material aqui apresentado, pode-se compreender aspectos relativos ao desenvolvimento de uma comédia pós-dramática. Entende-se que a utilização do

teatro autobiográfico pode ser compreendida como uma estratégia de criação teatral contemporânea, o que acaba por incorporar uma visão do ator criador para a obra final. A partir do vídeo aqui analisado, também poderiam ser traçadas relações entre o ator contemporâneo, compreendido também como performer e como ator do audiovisual. A pesquisa, assim, apresenta indícios interessantes para uma continuidade de investigação investindo na perspectiva da atuação na linguagem audiovisual.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Marcia Nogueira. **Mídia e produção audiovisual: uma introdução**. Curitiba: Ibpex, 2008.

BELLONI, Arthur. O corpo e as coisas: a dissolução da fronteira entre o vivo e o não-vivo no contexto do teatro contemporâneo. In: **Sala Preta**, v. 08, n. 01, p. 211 - 222, 2008.

BELLOTTO, Lisandro Marcos Pires. **Desnudamento do real: procedimentos cênicos adotados nas criações de Troubleyn e Rimini Protokoll**. 2019, 298 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2019.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. [Tradução: Ivone Castilho Benedetti.] São Paulo: Martins Fontes, 2004.

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.

BERTI, Vítor Ângelo Vieira; BITTENCOURT, Alvaro. Prática Improvisacional e Efeito Cômico: Oficina aplicada a atores e não atores. **O Mosaico**, n. 18, p. 72 - 91, 2020.

CARLSON, Marvin. Teatro Pós-dramático e Performance Pós-dramática. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 05, n. 03, p. 577 - 595, 2015.

EDMONDSON, Ray. **Uma filosofia de arquivos audiovisuais**. Paris: UNESCO, 1998.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O Corpo-Em-Experiência. In: **Revista do LUME**, n. 04, p. 01 - 11, 2013.

JACOBS, Daiane Dordete Steckert. Alguns apontamentos sobre atuação contemporânea. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 05, n. 07, p. 25 - 40, out. 2010. Disponível em: <http://www.periodicos.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14070/9158>.

Acesso em: 30 abr. 2020.

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

\_\_\_\_\_. Teatro Pós-dramático, doze anos depois. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, n. 03, p. 859 - 878, 2013.

\_\_\_\_\_. Teatro Pós-dramático e Teatro político. In: **Sala Preta**, v. 03, p. 09 - 19, 2003.

LEITE, Janaina Fontes. **Autoescrituras performativas: do diário a cena. As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão da cena contemporânea**. 2014. 119 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. A opção pelo teatro em comunidades: alternativas de pesquisa. In: **Urdimento**, n. 10, p. 127 - 136, 2008.

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

\_\_\_\_\_. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PERSONA. In: DICIO, Dicionário Online de Português. **Porto: 7Graus**, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/persona/>. Acesso em: 14/05/2020.

RINALDI, Miriam. O ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem. **Sala Preta**, v. 06, p. 135 - 143, 2006.

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

SILVA, Daniel Furtado Simões da. **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.

SOUZA, Henrique Bezerra de. O Ator na Cena Cômica. In: **Revista Arte da Cena**, v. 02, n. 03, p. 15 - 32, 2016.

\_\_\_\_\_. **O Ator na Cena Cômica: o gesto como via de construção da comicidade**. 2013. 135 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.