

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

PABLO FERNANDO BARBOSA DAMIAN

O PÓS-DRAMÁTICO NA ESCOLA

Porto Alegre, 15 de dezembro de 2010

PABLO FERNANDO BARBOSA DAMIAN

O PÓS-DRAMÁTICO NA ESCOLA

Trabalho de Curso submetido à Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Grau de Licenciatura em Teatro. Sob a orientação da Prof^a. Dr^o Vera Lúcia Bertoni dos Santos e Co-orientação da Mestranda do PPGAC/UFRGS Lisinei de Fátima Diegues Rodrigues.

Porto Alegre/RS, 2010

Dedico este trabalho aos queridos alunos do Projeto Amora II do ano de 2010, que sem eles nada disso seria possível e também, por me fazerem descobrir o amor pela docência. Muito obrigado por tudo. É mais de vocês do que meu, podem ter certeza.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer aos meus familiares, pelo amor, dedicação, cuidado e zelo que tiveram pela minha educação. A minha mãe em especial, por sempre dedicar-se aos seus filhos de forma integral. Hoje, também, aos seus netos. Ao meu pai, por ser um exemplo tanto para mim como para meus irmãos. Aos meus irmãos, Gidião e Nino, por terem segurado “umas” e tomando pra si a responsabilidade nos momentos difíceis, o que certamente me possibilitou chegar até aqui. Muito obrigado. O Ricardo pela compreensão e pela ajuda sempre necessária e bem vinda. A vó Maria, por ter me ensinado tantas coisas e talvez por ter sido o início de tudo, naquelas tardes embaixo das parreiras contando histórias. Gostaria de agradecer a Deus pelas chances, sorte e compreensão das atitudes erradas (valeu meu velho!). Gostaria de agradecer ao TIPIE, ao Instituto de Educação, e em especial a Professora Tânia Burmann, por ser um grande exemplo a ser seguido. Rafael, Pedro, Guito, Pietro, Guiga, Chico, amigos que guardei de um tempo tão bom. Krause, Patrícia, Amanda, Julinho, Kakau, Jason, Marcela, Alexandre por serem tão especiais. Em especial Krause, Patrícia, Alexandre e Marcela, por aquele pôr-do-sol tão lindo. Obrigado. Amanda, por ter me recebido num momento difícil. Vitória por ser um exemplo de superação com seis anos de vida. Pietro por ser um exemplo de responsabilidade aos quatro anos de vida. Arthur por encantar tanto a gente. Giovanna, por renovar sempre as nossas esperanças. E ao Bernardo, por fazer a gente nunca esquecer de acreditar no milagre da vida. Meu muito obrigado a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por um ensino de qualidade e gratuito. Ao meu querido e estimado DAD, por ser a minha casa durante esses cinco anos. É hora de partir, mas alguma coisa sempre fica. É alguma coisa sempre fica. Vini Bochi e Fabiana Santos, por tudo. Ao grupo do PERU e do MAPA por serem uma inspiração todos os dias. Diones Camargo pela sua ousadia inspiradora. Tatiana Vinhais por me fazer amá-la tanto e a Francine Kliemann, parceira de sonhos. Aos mestres que encontrei no departamento: Gisela Habeyche, pela poesia do seu trabalho; Cris Werlang, por sua dedicação e parceria; Xico de Assis pelos anos de pesquisa, e pelos muitos aprendizados que tive com ele ao longo dessa caminhada; Ao sempre mestre Sérgio Silva, por ser uma lenda admirada; Clóvis Massa, pelo seu conhecimento e amor pelo que faz; Gil, por ser nosso “paizão”; Flávio Manieri, por ser essa figura extraordinária; Vera Bertoni, por sua compreensão e pela liberdade que me depositou para que eu pudesse trilhar essa aventura com minhas próprias pernas; Mirna Spritzer, por ser A diva do nosso departamento, em todos os sentidos; Sílvia, por apadrinhar o meu grupo de uma forma tão intensa; Ciça, por parte dos momentos mais significativos nesse departamento; Marta Isaacson pela sua competência e amor ao conhecimento; Suzy Weber por nos fazer contestar as situações; Inês Marocco e seus “cercantes” e pesquisadores, pelas oportunidades, descobertas, conquistas, e conhecimento. Também tiveram aqueles mestres de “curta temporada”, mas nem por isso menos significativos: Lúgia Motta, Eneyda Dreher, Rodrigo Ruiz e claro, ele, Marco Frankowiack. A todos eles, muito obrigado pelo amor ao teatro e os imensos conhecimentos que nos passaram. Obrigado também, por se tornarem pessoas necessárias depois de terem partido. Ao Colégio de Aplicação, meu muito obrigado pela monitoria em Teatro. A Lisinei Rodrigues, por ser tão atenciosa, e me confiar as suas pedras mais preciosas. Carmem Soares, pelas discussões e reflexões sobre teatro. Ana Fuchs, agora efetiva (êêê!) por ter me permitido participar do ano mais louco da vida dela: Amostra Grátis virou garantia estendida. Malu Maggi por ser um apoio e uma segurança nos momentos de caos. Aos meus queridos Amoras, amadurecendo com o tempo, transformando-se ao longo das estações. Lindos, muito obrigado! Grupo Hybris, obrigado e

desculpas por aquela vez. Muitos colegas foram importantes nessa caminhada, mas preciso frisar o nome de alguns que me orgulham muito do acaso de eu ter os conhecido: Fillippi Mazutti, César Campos, Miguel Sisto, Josiane Acosta, Martina Fröhlich, Manu Wunderlich, Di machado, Isandria Ferminiano, Viviana Shames, Tefa Polidoro, Keka Bitencurt, Frederico Vasques, Letícia Pinheiro, Thiago Pirajira, Eve Mendes, Bagé, Danuta, Gucci, Sofia Ferreira, Luisa Herter. A Margareth, Dona Lúcia, Dona Ody(n), ao Silva, Vandr e, Carlinha e Carmem pelos milhões de galhos quebrados, VALEU. Roberto Oliveira pelos milhões de ensinamentos. E por fim, a Dionísio, que a sua luz guie e abençoe a todos nós, hoje e sempre. EVO !

“O ator reina no domínio do mortal. De todas as glórias do mundo, sabemos que a sua é a mais efêmera. E é também o ator quem mais percebe, entre todos os homens, que tudo deve morrer um dia. E para ele, não representar significa morrer cem vezes – com as cem personagens que ele teria animado, ou ressuscitado”.

(Albert Camus, O Mito de Sísifo)

RESUMO

Ao longo desse estudo, procura-se investigar os processos de criação, no contexto escolar, a partir das abordagens contemporâneas do teatro. Tomando como referência a polarização teatro dramático versus teatro pós-dramático, promoveu-se um cruzamento de referências bibliográficas, *webliográficas* e uma pesquisa-ação realizada a partir da experiência com a Monitoria de Graduação realizada no Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O trabalho é orientado pela prof^a. Dra. Vera Lúcia Bertoni dos Santos, docente do curso de Teatro do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O trabalho também conta com a supervisão da Mestranda em Artes Cênicas pelo PPGAC da mesma instituição, e docente do Colégio de Aplicação, Lisinei Fatima Dieguez Rodrigues e a colaboração da também monitora da escola e aluna do curso de Teatro da instituição citada anteriormente, Malu Maggi.

SUMÁRIO

| | |
|--|--------------------------------------|
| 1. INTRODUÇÃO | Erro! Indicador não definido. |
| 1.1 <i>O drama</i> | Erro! Indicador não definido. |
| 1.2 <i>A cena do nascente século XX e os movimentos de vanguarda</i> | 14 |
| 1.3 <i>Do gestus social a exaltação dos sentidos</i> | 23 |
| 1.4 <i>A contemporaneidade e a busca por uma identidade</i> | 24 |
| 2. JUSTIFICATIVA | 30 |
| 3. METODOLOGIA | 35 |
| 3.1 <i>Coleta e registro de dados</i> | 35 |
| 3.2 <i>Sujeitos da pesquisa</i> | 36 |
| 3.2.1 <i>O Projeto Amora</i> | 36 |
| 3.3 <i>Cronograma</i> | 37 |
| 4. ANÁLISE DE DADOS | 38 |
| 5. CONCLUSÕES PARCIAIS | 41 |
| REFERÊNCIAS | 43 |
| ANEXOS | Erro! Indicador não definido. |

1. INTRODUÇÃO

A denominação teatro pós-dramático popularizou-se e tomou conta do cenário das pesquisas em artes cênicas a partir da publicação de diversos ensaios críticos, tanto no Brasil, como no exterior. É a partir desse conceito que estrutura-se a base desse trabalho. Porém, é preciso retomar alguns fatos do panorama teatral, afim de contextualizar a referente tema.

1.1 O Drama

O que se entende por drama? Luiz Paulo Vasconcellos dedicou a esse conceito o seguinte significado:

DRAMA – Designação genérica para peças de teatro. Historicamente, segundo a tradição ocidental, o drama tem origem na Grécia, no século V a.C. A forma dramática caracteriza-se pela ênfase dada ao objeto da narração, sem uso, pelo menos aparente, de um NARRADOR. O elemento propulsor da narrativa dramática é o CONFLITO, ou seja, o enfrentamento direto dos agentes da AÇÃO. A evolução desse conflito processa-se através de um sistema de causa e efeito em que os acontecimentos A gera o B, o B gera o C, este o D e assim por diante. A duração do drama, ou sua MAGNITUDE, impõe uma grande concentração e intensidade ao desenrolar dos acontecimentos, sem perda de tempo em CARACTERIZAÇÃO ou narrativas explicativas. Essas informações, bem como seus climas e a expressividade da obra, ficam por conta do trabalho dos atores e de outros recursos de linguagem cênica, que constituem o fundamento da obra teatral. A narrativa dramática pode ser apresentada continuamente, sem interrupções, como na TRAGÉDIA, ou com divisões de ATO ou CENAS. Considerando que a ação do drama envolve o choque entre personagens, o vocabulário

passou a ser usado de forma generalizada para definir qualquer situação que seja conflitante, literária ou não. A arte e a ciência de escrever drama são chamadas de DRAMATURGIA e o autor do drama, DRAMATURGO. A palavra drama também é empregada para designar um GÊNERO literário surgido na França, no século XVIII, que consistia na fusão dos gêneros maiores, COMÉDIA e tragédia. Seu maior defensor foi Denis Diderot (1713-1784), que, em *Discursos sobre a poesia dramática* (1758), advogou a necessidade de que as peças apresentassem personagens e problemas que fossem contemporâneos, para que interessassem diretamente ao espectador comum. Essas peças, ainda segundo Diderot, seriam chamadas de drama sério ou DRAMA BURGUESES. Mais tarde, já em plena efervescência do ROMANTISMO, surge o conceito de DRAMA ROMÂNTICO, postulado por Victor Hugo (1802-1885) no prefácio de *Cromwell* (1827). Aqui, novamente o termo tem significado de gênero híbrido. [...] (VASCONCELLOS, 2009, p.95)

Após a citação de Luis Paulo Vasconcellos, que nos situa no panorama teatral anterior ao ponto de partida da minha reflexão, percebemos o surgimento no meio teatral do século XIX as críticas aos estilos teatrais remanescentes da época: o sobrevivente *Classicismo* - característico de uma representação tradicional embasada no empirismo dos grandes intérpretes do passado e prezando pelo privilégio do repertório clássico – e, mais adiante, o popular *Melodrama* – com a sua atuação exagerada calcada na imitação e com um sentimentalismo inspirado no *Romantismo*. A primeira resposta que surge a esses modelos de representação, ainda na primeira metade do século XIX, é o *Realismo* e a ele agrega-se, na segunda metade, o *Naturalismo*, construído com base em uma gestualidade do dia-a-dia, uma dramaturgia inspirada no romance e uma encenação que privilegia elementos estéticos, como cenário e figurino, realistas.

Constantin Stanislavski (1863-1930)¹ cria, na Rússia, o *Teatro de Arte de Moscou* e contribui de forma elementar para a prática teatral na virada do século XX. Ao elaborar uma sistematização do processo do trabalho do ator oferece, a partir de seus estudos calcados no *Realismo* e, posteriormente, no *Naturalismo*, etapas e pontos de atenção sobre a preparação do ator, além de sugestões sobre a importância do seu treinamento físico. Enfatizava o trabalho sobre a voz, a emoção e a naturalidade do gesto. Compõe procedimentos para os estudos, tanto da personagem quanto do texto: atenção na psicologia da personagem e ao subtexto². Expõe aos atores princípios sobre a ética, disciplina, sobriedade e a ideia do conjunto, do grupo. Todas essas percepções de Stanislavski culminaram no seu *Método de Stanislavski*. Vasconcellos explica em seu *Dicionário de Teatro* as ideias acerca método em um verbete de mesmo nome:

Método de treinamento de atores formulados por Constantin Stanislavski (1863 – 1938) a partir de suas experiências como ATOR, DIRETOR e professor de interpretação. [...] Stanislavski foi o primeiro teórico da interpretação teatral a se valer de uma base psicológica para o trabalho de criação da PERSONAGEM, vinculando a psicologia do intérprete à da personagem interpretada. Dessa vinculação resultou não uma simples imitação de modelos preexistentes, mas uma criação original. A importância assumida pelo ator no decorrer desse processo criativo foi tal que modificou o próprio fundamento da arte cênica, antes a literatura dramática, a partir de agora, a interpretação em si mesma.(VASCONCELLOS, 2009 p. 157)

Vasconcellos lembra ainda uma característica importante de Stanislavski que foi fundamental na elaboração e aprofundamento das suas constatações: o fundador do Teatro de Arte de Moscou “foi durante toda a sua

¹ Ator e diretor russo, funda em 1897 o Teatro de Arte de Moscou, onde elabora o seu Método das Ações Físicas, considerado um referencial no estudo da arte de atuar.

² Entende-se como subtexto, a ideia que está encoberta por baixo do texto.

vida, um incansável pesquisador da arte do ator e dos métodos de transmissão dessa arte” (VASCONCELLOS, L.P. *Dicionário de Teatro*, 2009 pg.158).

Esta característica acarretou uma reflexão dos seus próprios estudos sobre a arte de interpretar após a publicação do seu primeiro livro, *A preparação do ator*³. Stanislaviski iniciou uma revisão do sistema que acabara de publicar, resultando assim em uma nova abordagem na arte da interpretação, denominada *Método das Ações Físicas*. Ainda no seu *Dicionário de Teatro*, Vasconcellos explica melhor a segunda fase de pesquisa de Stanislaviski no verbete denominado *Método das Ações Físicas*:

[...] Stanislaviski elaborou uma nova abordagem para a composição e CARACTERIZAÇÃO da PERSONAGEM, baseada no que ele chamou de “a lógica das ações físicas”. Nessa fase de sua pesquisa – com certeza a mais importante de sua obra, por ser abrangente e conclusiva -, Stanislaviski subordina a técnica e a criatividade não mais à psicologia como na fase anterior, mas à expressão física das ações. Assim, para Stanislaviski, o primeiro passo para estabelecer um processo criativo orgânico passou a ser a relação física com os objetos e as pessoas que estão a nossa volta e que são a base de nossas sensações e emoções.(VASCONCELLOS, 2009 p. 157)

Percebemos que o estudo de Stanislaviski sobre a arte da representação provém de uma percepção da situação a qual o trabalho do ator estava estabelecida na Europa no século XIX. Assim como os questionamento do diretor russo no século XIX foram o mote para o início de uma pesquisa, que culminou na elaboração do seu método, percebe-se desde a sua época até hoje essa preocupação questionadora referente a arte teatral. Esta questão é o

³ Publicado em 1936 com tradução para o inglês de Elisabeth Reynolds Hapgood. É importante enfatizar que após a morte de Stanislaviski, o governo soviético pagou um grupo de trabalho afim que o mesmo organizasse os 12 mil manuscritos deixados pelo pesquisador. Essa organização resultou em oito volumes que juntos, formam no original russo, as *Obras completas de Stanislaviski*. No ocidente, o principal da obra foi organizado em três volumes: *A preparação do ator* (1936), *A construção da personagem* (1950) e *A criação do Papel* (1961).

ponto de partida para a elaboração de estudos acerca das manifestações teatrais da contemporaneidade.

Não há pretensão, nesse trabalho, em realizar uma de organização cronológica. Refletiremos aqui, sobre as transformações teatrais e os movimentos que impulsionaram e estão presentes no conceito que conhecemos hoje como *pós-dramático*, sendo este, a base da pesquisa que pretendo discorrer nesse trabalho.

1.2 A cena do nascente século XX e os movimentos de vanguarda

No TAM⁴, Stanislavski teve vários alunos, muitos dos quais, seguiram seus métodos a risca, mesmo após a sua morte, o que ocasionou a proliferação de seu sistema por diferentes partes do mundo. Vsevolod Meyerhold (1874-1940)⁵ trabalhou juntamente com Stanislavsky em Moscou. Meyerhold após os seus anos no TAM, elaborou suas próprias propostas de encenação, com uma tendência teatral trilhada pelos caminhos do exagero e do grotesco. Estas características assumem uma oposição clara ao Naturalismo *stanislaviskiano*.

O teatro de Meyerhold é basicamente simbolista⁶, evidenciando a teatralidade e a estilização. O encenador russo elabora o treinamento da Biomecânica, que preza que o corpo do ator seja uma ferramenta a serviço da sua mente. Assim, o processo da personagem é de fora para dentro, à medida que o ator desenha com gestos a atitude comportamental do seu personagem. O trabalho da Biomecânica é composto por movimentos amplos e exagerados, além de uma base de movimentação acrobática bastante forte. Era comum perceber nas encenações de Meyerhold, por conta da influência simbolista, a presença no palco de alegorias que remetiam a sentimentos e idéias. Também

⁴ TAM – Abreviação de Teatro de Arte de Moscou.

⁵ Encenador e teórico russo que elaborou os conceitos do treinamento conhecido como Biomecânica.

⁶ Movimento basicamente literário, que se alastrou pelas demais artes, ocorrido na França no final do século XIX. Caracteriza-se pela visão individualista em detrimento da realidade geral. Busca pelo profundo “eu” e pelo sonho. Caracterizam-se também por transmitir as idéias de formas não objetivas.

há uma maior importância com aspectos externos da criação, como a luz e o cenário. Ao que se refere ao simbolismo, Vasconcellos considera:

A tônica do movimento são o pessimismo e o tédio, embora a diretriz estética seja uma reação ao NATURALISMO. Essa reação se expressa na ênfase dada ao subjetivismo, ao subconsciente e às imagens pré-lógicas que existem nos sonhos e nas alucinações. A representação desse universo onírico e atormentado só se faz possível através do uso de uma simbologia complexa, capaz de traduzir a espiritualidade e o misticismo do movimento. (VASCONCELLOS, 2009, p. 211)

Apropriado das idéias simbolistas, Meyerhold dá continuidade ao seu trabalho influenciado pelas idéias do construtivismo⁷, que tem como desejo primordial, a substituição dos atores por operários. O ator deveria ser operário da cena e estar a serviço dela. O encenador visou introduzir no palco as qualidades mecânicas da máquina e a precisão matemática da engenharia. Defendia a ação do encenador como um ato total, reduzindo o texto a um mero pretexto de criação não verbal. A cenografia desta fase é caracterizada pela composição em três dimensões, e um cenário apenas necessário para o trabalho do ator. Assim, rejeitava-se o decorativo em favor apenas do necessário. O objetivo final da criação seria o abstrato; uma espécie de atmosfera que contagiasse o espectador, embora o mantivesse consciente a todo instante de estar diante de uma representação. O *construtivismo* foi inspirado nas conquistas do novo Estado Operário russo. Assim, em 1936, quando o Governo Comunista Soviético decreta o Realismo Socialista como estética artística oficial dos domínios do Estado Soviético, o construtivismo foi banido e perseguido. Então em 1938 Meyerhold é preso e acredita-se que, assassinado em 1940 pelo Governo Soviético.

⁷ O Construtivismo Russo foi um movimento estético-político iniciado em 1919 e foi inspirado nas novas perspectivas abertas pelas máquinas e pela industrialização. Caracteriza-se, de forma genérica, pela utilização constante de elementos geométricos, cores primárias e fotomontagens.

Remanescente também da corrente simbolista, o britânico Edward Gordon Craig (1872-1966)⁸ repensa o poder arquitetônico do fazer teatral: a sua proposta da nova arquitetura cênica interfere na concepção criativa do espaço – figurino, cenário, sonoplastia, luz, etc. – e renova a percepção da relação ator-espectador, ator-espaço e espectador-espaço. Juntamente com Adolphe Appia (1862-1928)⁹ revolucionava as artes cênicas, defendendo o encontro entre o espaço e o tempo a partir do movimento. Algumas das transformações do teatro contemporâneo já haviam sido formuladas a partir de experiências realizadas desde 1888 por esses dois artistas.

Appia acreditava na existência de uma variedade infinita tanto na qualidade do Espaço, quanto na qualidade do Tempo, no poder dessas duas categorias da dimensão cênica, que podiam oscilar como um verdadeiro pêndulo, dependendo do encenador. [...] De tudo isto resulta a convicção de que a arte do movimento seria justamente a arte de equilibrar, num determinado Tempo, as proporções variáveis de duas espécies de sentimentos do Espaço. Appia entendia a arte como uma oportunidade nas proporções do tempo e do espaço. [...] A leitura de alguns textos teóricos de Appia aponta para a proposta da desmaterialização da cena, utilizando a luz como se fora um refletor capaz de projetar sombras, produzir espaços através da ilusão de maior ou menor distanciamento entre os elementos no palco. Tablados, figuras cúbicas, rampas e plataformas são os elementos constantes em suas concepções espaciais, que encontram um contraponto na poética dos escritores e pintores simbolistas. [...] Para Appia, o palco cênico não deveria conter elementos que dispersassem a atenção da platéia da figura do ator, cujo corpo não é considerado apenas um reflexo da realidade,

⁸ Ator, encenador e cenógrafo inglês. Foi uma das figuras mais interessantes e decisivas para a história do teatro ocidental do século XX, sendo considerado um dos pilares do chamado simbolismo teatral.

⁹ Colaborou com Jacques Dalcroze de 1906 a 1926, trazendo suas pesquisas referentes ao espaço e à luz. Foi um dos pioneiros no teatro centrado no ator.

mas sim a própria realidade. O cenógrafo deveria preocupar-se apenas em revelar a realidade do ator em cena.¹⁰

Craig acreditava que o realismo era apenas uma exposição e que a arte tinha um papel maior: considerava a arte uma revelação. A busca principal do encenador foi a de penetrar no cerne do mistério teatral. Efetuava assim, uma arte sacralizada representando deuses e heróis e não, puramente, homens. Preconiza que seus atores agissem como super-marionetes, mas não no sentido caricatural, e sim, no cerimonial. Ligava a idéia da marionete¹¹ às suas origens provindas de rituais ou manifestações religiosas do Oriente. Acreditava que o ator não deveria canalizar seu esforço para nos fazer convencer que era um determinado personagem. A função do ator está em nos mostrar a beleza da arte. Então alia essa ideia a da super-marionete para ajudar os atores a se livrarem das imitações das ações realistas que levavam a excessos e maneirismos. Idealiza um ator que controle suas emoções e recorra a imagens na sua criação. Busca um intérprete com uma técnica afiada, uma atuação codificada e teatral: a super-marionete deveria ser dotada de vida e de paixão, além de controlada e livre de egoísmos. Defende, por isso, o estudo do corpo humano e reage negativamente ao estilo preconizado por Delsarte.

François Delsarte (1811-1871)¹² desenvolveu a teoria da expressão humana, conhecida como “*Estética aplicada*”, que partia do pressuposto que a expressão de processos interiores aliada a bases físicas e de processos exteriores culminavam em ações *introversivas* e *extroversivas*. Enfatizava que os movimentos estavam relacionados com a respiração e os sentimentos. Propôs assim, uma integração entre corpo e psique através de uma ginástica harmônica.

Na Alemanha do início do século XX, Bertold Brecht (1898-1966)¹³ inicia suas teorias sobre o Teatro Épico, suas ideias do distanciamento e a

¹⁰ LIMA, E.F.W. in <http://sites.google.com/site/alxpowered/home2> em 16 de Outubro de 2010.

¹¹ A marionete surge na cultura chinesa por volta do século XVI e alcançaram um alto refinamento em função do seu destino sagrado: elas eram usadas em ocasiões de festas religiosas, a fim de causar a distração dos deuses.

¹² O francês é um reconhecido teórico do gesto que foi o responsável direto pela substituição da arte de representar pela de expressar.

¹³ Encenador, dramaturgo e teórico alemão, conhecido pela sua teoria do Teatro Épico.

importância política do teatro. As idéias de Brecht juntamente com as de Erwin Piscator (1893-1966)¹⁴ são precursoras do tipo de drama que busca produzir o efeito do *distanciamento* no espectador. O encenador repensa e alterna a forma tradicional do espetáculo, inserindo projeções durante a cena, as quais continham, informações histórico-políticas sobre o tema abordado, assim como, o uso de canções; “*morando próximo a Munique, Brecht conheceu o teatro popular das cervejarias e a música dos cabarés alemães, que exerceram forte influência em sua formação e carreira teatral*”¹⁵.

Os elementos como a música e as projeções nas peças de Brecht tinham o propósito de produzir o seu efeito de *distanciamento*,¹⁶ utilizando-se dessas para causar a interferência na linearidade da narrativa comum, identificada por Brecht como aristotélica. Essa interferência passava-se também no processo de identificação do ator com a sua interpretação. Brecht afastou o ator da preocupação técnica e aproximou-o da filosófica: exigia um ator com ideologia e missão de transformar o mundo. O ator deveria afastar-se dos sentimentos das personagens, referindo-se a elas em terceira pessoa. Assim, elaboraria o comentário crítico na sua composição. O ator seria ao mesmo tempo o personagem e o seu espelho. Esses objetivos davam-se através da exposição de um enredo episódico¹⁷, o que evita um processo de identificação entre espectador e personagem, assim como, entre ator e personagem, à medida que o ator processa a análise crítico-social da sua personagem durante o espetáculo. Brecht opunha-se ao teatro do puro divertimento e tem como primeira influência o expressionismo¹⁸ sentimental,

¹⁴ ERWIN PISCATOR (1893-1966) - Diretor teatral alemão que, juntamente com Bertolt Brecht, foi um dos expoentes do teatro político; gênero teatral que privilegia o contexto sócio-político do drama.

¹⁵ FREITAS, E.L.V. in http://www.apropucsp.org.br/revista/rcc01_r09.htm

¹⁶ Conceito central da teoria *brechtiniana*. Também conhecido como *estranhamento*, pois o termo em alemão designa-se *Verfremdungseffekt*, cuja tradução aproximada é “estranhamento”.

¹⁷ Segundo Luis Paulo Vasconcellos é o “*tipo de narrativa dramática que se caracteriza por apresentar cenas isoladas, interdependentes, embora persista uma ligação temática, histórica ou filosófica que atue como pano de fundo*” (VASCONCELLOS, L.P. *Dicionário de Teatro*, pág 104)

¹⁸ O expressionismo pode ser caracterizado como uma intensificação do subjetivismo através da externalização dos sentimentos íntimos do autor. A maior contribuição desse movimento para o teatro está na encenação, ao criar uma atmosfera de sonho ou pesadelo, com sombras, luz irreal e distorções visuais. Os cenários concentram-se no uso de formas bizarras, evitando assim, a reprodução da realidade.

que se interessava mais na interiorização da criação artística do que sua exteriorização, projetando na obra de arte uma reflexão individual e subjetiva.

No drama, o expressionismo tem como características: a distorção da realidade objetiva; assim, a realidade é algo subjetivo para os expressionistas; a fragmentação das cenas com superposição das mesmas num processo quase semelhante ao cinematográfico; a mudança de identidade de personagens e o caráter simbólico das pessoas e das coisas. Brecht, porém, começa a orientar-se para um teatro crítico e racional que levaria o espectador a rever seu posicionamento frente ao mundo. Esse conceito de teatro ficou conhecido como Teatro Dialético, que posteriormente, passou a chamar-se Teatro Épico.

O conceito de Teatro Épico preconizado por Brecht foi em oposição ao que ele equivocadamente classificou como Teatro Aristotélico. Segundo Vasconcellos o equívoco ocorre quando Brecht classifica praticamente todas as formas teatrais anteriores ao seu Teatro Épico como aristotélicas (VASCONCELLOS, 2009 p. 222). Isso se deve a uma interpretação limitada da teoria teatral de Aristóteles, restringindo-se apenas ao conceito da relação de identificação, a qual seria provocadora da *catarse*¹⁹. Brecht admite que a expressão de Teatro Aristotélico é designada para identificar toda a dramaturgia que se fundamenta em uma relação de identificação entre o espectador com o espetáculo. Na opinião do dramaturgo alemão, essa identificação era um obstáculo para uma atitude crítica por parte do espectador.

A estrutura do Teatro Épico de Brecht narra o que ocorreu no passado, opondo-se assim, à forma dramática habitual, na qual a ação ocorre no presente. Brecht tem como assunto de suas peças, temas sociais e instrutivos. Tem por objetivo na cena, a desdramatização da ação e oposição à teatralidade. As cenas ganham títulos e a ação do personagem é interrompida a todo instante para uma reflexão crítica. Rompe a narrativa, alternando-a entre a prosa e o verso. Elimina a quarta parede²⁰, assim, a ilusão de ficção, e

¹⁹ Segundo Aristóteles em sua *Poética*, o termo *catarse* é empregado na finalidade culminante da tragédia: terror e compaixão.

²⁰ Quarta parede é um termo designado para distinguir uma parede imaginária situada no prosênio (limite entre o palco e a platéia), separando assim, o palco da platéia. Constitui-se em uma convenção elaborada pelo Naturalismo.

possibilita o diálogo entre o ator e a platéia, mostrando, desta forma, para o espectador, que ele está diante de uma representação. Faz uso da parábola²¹ evidenciando a situação real ou a personagem sobre a qual a peça fala.

O conceito principal da atuação *brechtiniana* é o *gestus* de expressão social. Ou seja: uma composição de gestos capazes de exprimir uma atitude global ou uma característica social em detrimento de explicações psicológicas do texto. O *gestus* resume-se a uma leitura metafórica da cena ou da composição do personagem. Segundo Vasconcellos, Brecht serviu-se do termo para denominar a “atitude social de uma personagem em relação a outra, ou seja, para definir o comportamento social que resulta da interação das personagens” (VASCONCELOS, L.P. *Dicionário de Teatro*, pág 123).

O *gestus brechtiniano* é o resultante das relações de poder, qualificando-se segundo a atitude dos participantes, ou no caso, personagens. Para Brecht o *gestus social* pode ser resultante tanto em uma ação, quanto em um personagem. Porém a forma como se manifesta, pode dar-se através de elementos cênicos, bastando que os mesmos expressem uma relação social. Por exemplo: uma canção, uma palavra, um acessório de cena. Todos esses itens, podem se constituir como elementos de *gestus*, culminando, assim, no efeito do *distanciamento*. Segundo o próprio Brecht, o termo *distanciamento* trata-se:

[...] de uma técnica [...] que permite retratar acontecimentos humanos e sociais, de maneira a serem considerados insólitos, necessitando de explicação, e não tidos como gratuitos ou meramente naturais. A finalidade desse efeito é fornecer ao espectador, situado de um ponto de vista social, a possibilidade de exercer uma crítica construtiva. (BRECHT, 1967 p. 148)

O *distanciamento* consistia, na sua essência, em uma retomada de fatos, atitudes e acontecimentos, das quais, de tão comuns que já eram aos espectadores, os mesmos, já haviam perdido as perspectivas críticas dos assuntos abordados. Ainda que centrado no trabalho do ator, o *distanciamento*

²¹ Parábola é o termo que se designa a uma história curta, protagonizada por seres vivos e possui no seu conteúdo, uma lição moral implícita ou explícita.

deve ser composto por recursos de narração audiovisuais, como: cartazes, canções, cortinas e outros efeitos de linguagem cênica.

1.3 Do *gestus* social a exaltação dos sentidos

Contemporâneo de Brecht, o francês Antonin Artaud (1896-1948)²², nos direciona para um novo olhar sobre o teatro a partir dos seus ensaios teóricos: busca a integração entre ator e público por meio de uma exaltação dos sentidos através de imagens oníricas e fantásticas. Partia, para isso, da valorização do ator e do seu sistema psicofísico, amparado por elementos da encenação: espaço, música, iluminação. Em o que definiu como o *Teatro da Crueldade*, buscava outros meios de expressão que não fosse a palavra literal, considerada limitante. Por isso, era preciso uma busca incessante dos atores por uma paixão e selvageria, uma respiração vital, um grito orgânico, que juntos culminariam em uma emoção a partir dos sentidos do espectador. Sintetizando a função do teatro para Artaud, o próprio autor escreveu de uma forma bastante poética, particularmente sobre o Teatro da Crueldade, o seguinte: “Nós não somos livres. E o céu ainda pode cair sobre nossas cabeças. O teatro foi criado, antes de tudo, para nos revelar essas verdades” (transcrito por Susan Sontag: ARTAUD, A. 1976, p. 256).

Artaud atribui ao gesto não à função de ilustrar palavras, mas sim, de concretizar ideias, natureza e espírito através do físico do ator. Sugere que o ator diga a palavra juntamente com um movimento metafórico que a represente.

Segundo Daniela Carmona, “*que procure emitir sensações através da sua expressão sonora; então, atribui ao gesto a função de não ilustrar palavras [...]*” (CARMONA, 2004, pág. 140). Carmona continua mais adiante a explicação quanto ao gesto e a respiração na teoria *artonianiana*:

[...] busca gestos independentes do sentido das palavras;
a respiração seria responsável por dar vida às palavras e

²² Criador da teoria do Teatro da Crueldade, que se resume em uma tendência estética idealizada a partir de uma atmosfera mítica e de caráter metafísico.

aos gestos e por manter esta vida, pois conectaria o ator com seu mundo interior na medida que seria a respiração capaz de penetrar nos seus sentimentos; propõe que a respiração voluntária ocupe-se de trazer à tona sentimentos e dê vida à personagem; que não se imite a atitude exterior mas sim que se trabalhe o corpo a partir do interior; enfim, propunha que os gestos e as ações se revelassem como signos do espetáculo. (CARMONA, 2004, p. 140)

Na sua publicação conhecida como *O Teatro e seu Duplo*²³, Artaud sugere um teatro que ultrapasse o intelecto; que seja uma expressão que atue sobre os sentidos. Define o espaço da cena como um local para abrigar a articulação de uma linguagem que dê importância aos sentidos. Artaud rejeita a supremacia do texto, enfatizando, desta forma, a simbologia espetacular. Há, na sua percepção, uma importância para a expressão cênica, devendo essa, ter o papel de recair sobre a emoção, na linguagem não verbal dos elementos cênicos, como a luz, o som e principalmente, no corpo e na voz do ator. Desta forma, questiona a posição do ator, ao defini-lo como mais um elemento de cena. Assim, o *Teatro da Crueldade* é um ritual, que valoriza o gestual e o objeto. Artaud mergulhou em um profundo processo de investigação de um *Teatro Ritual Sagrado*, como ele próprio denominou a sua busca, que resgatasse o sentido das artes cênicas e aproximasse o ator da espiritualidade. Isto, a fim de imprimir uma dimensão existencial no ofício do ator, para que assim, fosse questionado o sentido do ser humano e da existência como um todo.

Na Polônia, o encenador Jerzi Grotowski (1933 – 1999)²⁴ teve como objeto de sua pesquisa alguns métodos e técnicas do seu passado próximo: Stanislavski, Mayerhold, Artaud, Brecht, o teatro japonês, indiano e chinês. Insatisfeito com os resultados que obteve, apóia-se na ciência para processar a sua pesquisa. *O Laboratório de Grotowski* nasce dos questionamentos

²³ Teoria de Artaud, através da qual ele explica as idéias do *Teatro da Crueldade*. Define como matrizes geradoras do duplo do teatro, elementos como: a alquimia, a metafísica, o teatro oriental e a ciência.

²⁴ Encenador polonês responsável pela teoria do Teatro Pobre.

referentes a relações ator-espectador, texto-ator-encenador, da finalidade do teatro e da técnica do ator. Grotowski preza o que ele batizou de *Teatro Pobre*, expressão que engloba as peças elaboradas pelo seu laboratório com uma linguagem cênica peculiar, centrada no ator e no seu trabalho e no “encontro” sensível entre esse ator e os espectadores. Seus espetáculos dispensam elementos tradicionais de linguagem cênica, considerados supérfluos pelo encenador. Segundo Grotowski, “a aceitação da pobreza no teatro, despojado de tudo que não é essencial, nos revelou não apenas a espinha dorsal desta arte, mas também a riqueza escondida na verdadeira natureza da forma artística” (1971, pág. 21).

Em suma, o *Teatro Pobre* tem por objetivo uma maior participação do espectador no espetáculo através de uma experimentação de um trabalho meticuloso e artesanal. Estas características diferenciam o trabalho de Grotowski do de Artaud, tendo em vista que o último consagra a anarquia e a intensidade em uma explosão total. Mesmo assim, muitos assemelham o trabalho desenvolvido pelo polonês com o do francês. Grotowski, utilizando-se de artifícios sutis, alcança o objetivo de importunar a platéia, de forma indireta através de uma atmosfera de inquietude que instaura em seus espetáculos.

Antônio Carlos dos Santos expõe, em seu ensaio intitulado *O teatro pobre de Jerzy Grotowski*, mais ideias acerca da teoria do encenador polonês:

Uma diferença marcante do Teatro Pobre é a limitação da ação: preferência pelos pequenos públicos, pelas platéias diminutas, procurando assim estabelecer uma interação mais profunda entre os atores e a assistência. A idéia básica é envolver o espectador num clímax perturbador que o levaria a se conhecer melhor. Decorre daí a preocupação com um espetáculo que se caracterize pela intensidade e perfeição. Os componentes estruturados para enriquecer o jogo teatral - como a iluminação, a cenografia, a música e a maquiagem - são descartados para, na visão de Grotowski, fazer emergir e dar lugar à verdadeira teatralidade. Dessa forma, ao contrário de criar e estruturar uma personagem, o ator passa a se incumbir

de descobrir-se através dele. O ator é o centro de tudo. E tudo passa pelo físico, pelo corpo submetido a rigoroso treinamento, pela expressão corporal. Para um corpo plástico e multi-presente, qual a razão de adereços e acessórios como jogos de luz, maquilagem e música? Para chegar a este ator, Grotowski submete seu grupo a seções diárias de hata-ioga e a psicanálise.²⁵

Após esse breve apanhado, podemos perceber que os pilares do pós-dramático surgiram ao final do século XIX como uma das grandes formas de vanguarda que culminaria nos anos 50 e 60, em dispositivos cênicos que conhecemos até os dias atuais.

1.4 A cena contemporânea e a busca por uma identidade

Na França dos anos 80, através do impulso da dança contemporânea, estas novas formas se proliferam nos fazendo assistir o fim da hierarquia dos elementos da representação convencional: a cena começa a ser reivindicada como o ponto de partida da criação, e não mais o texto. Este último submete-se apenas ao posto de mais um elemento de cena, assim como, a luz, a música e o movimento. “É natural o teatro, como forma de expressão de uma sociedade, modificar-se como essa sociedade. Assim, vê-se hoje um teatro bem diferente daquele feito por Stanislavski, Craig, Meyerhold, Brecht e tantos outros”. (THOMSEN, 2006, pág. 32).

O teatro contemporâneo baseia-se na ideia da fragmentação, segundo a qual os símbolos não possuem um significado determinado. A ação e a narrativa, não encontram-se em uma linearidade. Assim, a unidade perde o caráter de valor essencial. As mídias modernas, como o cinema, e posteriormente a televisão, foram responsáveis pelo aceleração do processo evolutivo do teatro. Observa-se que essas mídias apropriaram-se do que parecia ser o campo tradicional do teatro, ou seja: a representação de ações

²⁵ Disponível em <http://teatromanebeicudo.blogspot.com/2007/09/o-teatro-pobre-de-jerzy-grotowski.html>

executadas por seres humanos. Frente a isso, restou ao teatro encontrar e ultrapassar os obstáculos da sua própria especificidade: a representação de ações executadas por seres humanos, na qual os signos são emitidos e recebidos simultaneamente, diferenciando-se da imagem animada produzida tecnicamente. Semelhantemente ao processo que a pintura sofreu com o surgimento da fotografia, o teatro ganha um caráter auto-reflexivo, refletindo sobre (e a partir) dos próprios elementos que dispõe. Resulta-se assim, em novas possibilidades de representação: característica que permeia o(s) teatro(s) atual(is).

O termo pós-dramático é concebido pelo alemão Hans-Thies Lehmann, e aparece pela primeira vez no seu livro intitulado *O teatro pós-dramático* (1999). Segundo o autor, a tendência do teatro pós-dramático é a de pesquisar as possibilidades de comunicação com o público, contrapondo-se ao esquema *mímesis* (imitação) – *kátharsis* (terror e compaixão) característico do teatro Aristotélico²⁶.

Conforme LEHMANN, o teatro pós-dramático resume-se na quebra entre o teatro e o drama. Ou seja, um deslocamento do modelo de drama tradicional. O pós-dramatismo assinala o fim de toda uma linearidade de ação, rejeitando a presença de uma perspectiva unificadora, possibilitando assim, uma multiplicidade de pontos de vista. No pós-dramático nenhuma totalidade é representada, e é, sem dúvida, descartada a ideia de resolução. Propõe criar ao espectador um mundo de imagens que resistam a uma leitura interpretativa e que não possam ser reduzidas a uma única metáfora. As práticas citadas por Lehmann, por mais diferentes que sejam, consideram que a concretização do dramático em cena não é a única forma de produzir um produto teatral, e que as categorias do drama, não são necessárias. O conceito pós-dramático defende que o teatro pode projetar-se além da representação de um campo fictício.

Entretanto, podemos observar tais características em outros movimentos anteriores ao surgimento do termo inventando por Lehmann que não se restringem apenas a contemporaneidade? Sim, porém, não na característica

²⁶ Teatro Aristotélico, segundo a definição *brechtiniana* que, resume o teatro anterior ao surgimento da sua teoria sobre o Teatro Épico.

principal do pós-dramático, como explica Laurence Ridout em seu artigo intitulado *O pós-dramático*:

Para Szondi, o *teatro épico* é o momento último do processo dialético que conduz à transformação do dramático em épico. Tendo Brecht como autoridade, que sistematiza esse modelo e o encarna, e toda uma idéia de teatro, que fica ocultada por numerosos pensadores. Uma linha maior, que passa por Artaud, Grotowski, o Living Theater e Bob Wilson, por exemplo, não pode senão ser analisada de acordo com este modelo. Encontramos em Lehmann a idéia de que a teoria do teatro épico não se opõe fundamentalmente à dramaturgia clássica no sentido em que os dois modelos continuam a representar um cosmos fictício: um de forma direta, pela mimese, o outro de forma distanciada, através da narração. [...] Se para Brecht, “a fábula é a pedra-de-toque do teatro”, Lehmann insiste no fato de que esta inclinação é absolutamente tradicionalista: “a partir da fábula, é impossível compreender a parte mais significativa do teatro feito entre 1960 e 1990”. O teatro *pós-dramático* trabalha, sobretudo, na linha de Artaud, entendendo “a cena como ponto de partida e não como lugar replicador”. De qualquer forma, a visão de Brecht é inegável: visibilidade do processo de representação no centro do que é mostrado, exigência de uma nova “arte do espectador” (favorecendo a liberdade crítica do olhar). [...] Para Lehmann, “esta fórmula resume praticamente a única oposição fundamental entre o teatro dramático e o pós-dramático: o surgimento da ação, em vez da continuação da ação, e a ‘performance’ em vez da representação”.²⁷

²⁷Disponível em:

http://www.revistaobscena.com/index.php?option=com_content&task=view&id=404&Itemid=148&lang=pt

As transformações ocorridas pelo teatro a partir dos anos 60 também foram influenciadas pela performance, considerada por Richard Schechner, como o resultado do casamento entre a cultura pop e as artes visuais. A performance tem por objetivo entreter, divertir, criar uma identidade, e, acima de tudo, dissolver as fronteiras que separam os indivíduos. A performance também é considerada um dos pontos-chave no que se refere ao pós-dramatismo, como veremos mais adiante.

Nesse trabalho, entendemos o teatro pós-dramático como a quebra do teatro com o drama. Mas é possível entender a existência de um teatro, sem o drama? O pós-dramático tenta conceituar teatro no sentido de não propor uma representação, mas sim, uma experiência no real, imbuída dos elementos como tempo e espaço. Visa assim, uma experiência imediata entre artistas e público, remetendo-se, então, ao centro da arte performática.

Nesta perspectiva o pós-dramático deve ser visto como um conceito, não como uma estética teatral, pois tem por objetivo a quebra da ilusão, propondo a retirada do espectador da posição “voyeur”, para torná-lo parceiro participante da ação.

Assim, como a performance, o teatro contemporâneo prima pelo êxito da comunicação. Quanto à posição do ator pós-dramático em cena, no seu ensaio *Teatro Pós-dramático: um estudo*, Alexandre Cristovan explica acerca da dúvida de “como o ator pode viver uma experiência real no palco e não estar representando?”:

A partir do momento que um ator entra em cena, ele passa a ‘significar’ (virar um signo) e com isso ‘representar’ (é o próprio conceito de signo, algo que representa outra coisa) alguma coisa, podendo ser isto algo concreto – o qual se tem nomeado ‘personagem’ – ou mesmo abstrato (como figuras que aparecem em peças surrealistas). Fazer esse tipo de distinção não é fácil: primeiro que o ator não se deixa ser possuído pela personagem e assim perdendo a sua identidade, seu ego; e segundo que nenhuma pessoa deixa de atuar, pois não

existe um estado de espontaneidade pura; se existe um pensamento prévio, há uma formalização e uma representação; por mais que exista um lado nosso que “age e fale”, existe outro que nos “observa”. É interessante que nessa situação paradoxal os dois extremos se tocam: eu não sou mais ‘eu’ e ao mesmo tempo eu não ‘represento’. O caráter ficcional é que dá a um espetáculo a característica de representação. Todos os elementos cênicos, incluindo os atores, estão voltados para situação ficcional e o público é colocado na postura de espectador da história. Tudo remete ao imaginário. O que gera um paradoxo: quanto mais tento representar realisticamente uma personagem, mais ilusão eu crio para o espectador. Quanto mais me distancio da personagem, mais quebro com a ilusão e com isso possibilitando a entrada num outro “espaço”. Passa a não ser uma representação e sim uma outra coisa: um rito, uma demonstração... O ator quando deixa de somente representar uma personagem, ele abre espaço para outras possibilidades de encontros com o público.²⁸

É a partir das percepções dessas possibilidades que essa monografia é estruturada. Busca-se aqui, relatar uma experiência prática com alunos de uma turma de sexta série, do Colégio de Aplicação da UFRGS, em Porto Alegre, RS. Durante um semestre, será abordado, praticado e discutido com a turma, sobre o referente termo *pós-dramático*. A experiência tem como objetivo, a instauração dos conceitos que permeiam o termo *pós-dramático* e também a reflexão em conjunto com os alunos, das possibilidades que o teatro contemporâneo possibilita para a ampliação e diversificação da cena. As possibilidades da criação de imagens, e simbologias que trazem para o espectador as ferramentas necessárias para que ele crie os seus significados, as suas referências a partir da suas vivências pessoais e intelectuais. Assim,

²⁸ Disponível em <http://estacaoteatro.wordpress.com/textos-e-reflexoes/teatro-pos-dramatico-um-estudo/>

tentaremos perceber ao final do processo, uma experiência compartilhada através de dois espetáculos, entre os alunos/atores, e o público. Os espetáculos serão conseqüências das experimentações propostas em sala de aula.

Mais do que relatar uma experiência, esse trabalho busca abrir um leque de possibilidades para os professores de teatro, que pretendem inserir novas alternativas para as aulas de teatro na escola. Tendo em vista as manifestações artísticas contemporâneas que preconizam a idéia de que a arte está presente no nosso dia-a-dia, a abordagem *pós-dramática* vem ao nosso encontro, para traçar caminhos de descoberta do teatro contemporâneo a partir da experiência. E, mais do que tudo, a idéia de que a aluno/ator deve estar ali, presente, na cena. Mais importante do que contar uma história, é um corpo vivo, um olhar vivo, um ser que pulsa a todo instante e é assistido por uma platéia. Um ser que tem como objetivo na cena, uma provocação para quem o assiste.

2. JUSTIFICATIVA

No artigo intitulado *O pós-dramático e a pedagogia teatral*, que aborda sobre a possibilidade de uma pedagogia teatral pós-dramática na escola, Maria Lúcia PUPPO nos fala sobre a necessidade de uma retomada das ideias estabelecidas por LEHMANN, que se configuram na esfera do conceito inventado por ele mesmo: o pós-dramático. Segue-se abaixo, as citações segundo a autora referentes à obra de LEHMANN:

Enquanto o teatro dramático tem como modelo de criação de uma ilusão, a representação de um “cosmo fictício”, o teatro pós-dramático se insere numa dinâmica de transgressão de gêneros e abra perspectivas para além do drama. Ao invés de se traduzir em ação, ele se situa sobretudo na esfera da situação. Nele os significantes estão dispostos de tal modo, que “a mediação de conteúdos delimitáveis do ponto de vista semântico, isto é, do sentido, não é prioritária”. Nega-se a possibilidade de desenvolvimento de uma fábula, ou, pelo menos, ela é regalada a um segundo plano. Recusa-se a mimese, uma vez que trata de “acontecimento cênico que seria, a tal ponto, pura representação, pura presentificação do teatro, que apagaria toda a idéia de reprodução, de repetição do real”. (PUPPO, 2008, pg. 223)

Entende-se dessa citação, o posicionamento da autora referente à idéia central do pós-dramático proposto por LEHMANN no intuito primeiro de diferenciá-lo do teatro dramático. Compreendemos então, que o pós-dramático, segundo PUPPO, a partir das idéias de LEHMANN, é uma quebra da idéia da dramaticidade no teatro, negando a possibilidade de uma “história” a ser contada. Estabelece-se assim, um foco primordial na situação, em detrimento da fábula. Dando continuidade ao estudo, a autora começa a dissertar sobre o que LEHMANN entende como símbolos teatrais pós-dramáticos:

Entre os mais relevantes está a recusa da síntese. Uma abundância simultânea de signos que parece espelhar a

confusão da experiência real cotidiana. Sacrifica-se a síntese para atingir densidade em momentos intensos. O texto é um elemento entre outros, num complexo gestual, visual e musical; a fratura pode se alargar até à ausência total de relação entre eles, gerando a decomposição da percepção. A pluralização das instâncias de emissão em cena acaba conduzindo a novos modelos de percepção. (...)A não hierarquia entre imagens, movimentos, palavras, faz com que o discurso da cena se aproxime da estrutura do sonho. Na mesma linha metafórica, LEHMANN ressalta que aquilo que ocorre diante do espectador é percebido como um poema cênico. Quando busca uma organização que dê conta da percepção sensorial, esse espectador consegue apenas detectar semelhanças, constelações, correspondências. (PUPPO, 2008, pg. 223)

Percebe-se que a autora chega ao ponto, sempre a partir das idéias apresentadas pelo criador do termo, em que define a experiência pós-dramática numa metáfora de sonho. A metáfora define bem a idéia do que seria a cena pós-dramática, aonde as informações vem muitas vezes de várias fontes (texto, recursos audiovisuais, iluminação, etc.), e configuram-se em uma estrutura fragmentada, sem a intenção da linearidade. A abundância de signos, certamente expõe a quebra da síntese na cena, trazendo assim, a quase que “overdose” de informações para quem assiste.

Assim, podemos comparar a experiência teatral pós-dramática, como a experiência cotidiana, quando, por exemplo, saímos na rua e recebemos sensorialmente um arsenal de informações, que nos desafiam a uma percepção simultânea das mesmas.

Citando a *performance*²⁹ e o *happening*³⁰ como as manifestações mais evidentes da cena pós-dramática, a autora diz que “o performer não se dedica

²⁹ Manifestação ritualística de interação social em local público com utilização de recursos cênicos e dramáticos (VASCONCELLOS, 2009, pág 183).

³⁰ Segundo VASCONCELLOS, é uma “manifestação parateatral que floresceu no final dos anos 50 do século XX na Europa e nos Estados Unidos[...]. As raízes do *happening* estão nos movimentos de contestação radical da primeira metade do século , principalmente no DADAÍSMO e no SURREALISMO [...]. O primeiro passo foi permitir que na arte ocorresse a “contaminação casual” [...] obtida, principalmente, pela mudança de posição do espectador, que passou de observador a celebrante. A realidade, por sua vez, deixa de ser ficção para ser a realidade do próprio espectador. O happening pode ser visto como uma forma contemporânea de RITUAL (VASCONCELLOS, 2009, pág 126).

a uma representação mimética, mas se manifesta em seu próprio nome, encena o seu próprio eu” (PUPPO, 2008, pg. 224 e 225). Assim entre espectadores e atores, são sondadas possibilidades de interação.

A autora expõe ainda sobre o teatro pós-dramático, ao final da passagem pela obra de LEHMANN, que: “o teatro é afirmado mais enquanto processo do que como resultado acabado, mais como ação e produção em curso do que como produto” (PUPPO, 2008, pg. 225).

Assim, PUPPO revela que a possibilidade de novas abordagens teatrais, traz a tona questionamentos variados, a partir dos desdobramentos das percepções dos espectadores. Afirma que é preciso solicitar ao espectador uma mudança radical: sua capacidade de preencher inúmeras lacunas, provocadas pelo acontecimento fragmentado, deve ser despertada a partir da sua imaginação, da sua intuição e dos seus sentidos. Assim, em movimento ou parado, o espectador é “convidado a tecer elos e a configurar relações” (PUPPO, 2008, pg. 225).

A partir dessa observação, surge um primeiro aspecto que relaciona a pedagogia teatral e o teatro pós-dramático efetivamente: “a ampliação e a diversificação da capacidade de leitura da cena, sem dúvida, consistem na dimensão intrínseca da formação do professor” (PUPPO, 2008, pg. 225). Então, entende-se que é necessária uma aprendizagem de leitura, para que se perceba a disponibilidade para a assimilação daquilo que é presenciado no ato teatral contemporâneo.

Esta monografia vem ao encontro da necessidade que alguns professores sentem em renovar a abordagem teatral na escola. Entende-se que o ensino de outras disciplinas acompanha as transformações globais nas suas respectivas áreas. O teatro então, não poderia ficar preso a famosa trinca “aquecimento, jogo, improvisação”. É preciso que o aluno conheça e “busque tecer seus elos e relações” sobre as novas formas de representação, pois elas acontecem a todo instante. Assim, a capacidade de criar metáforas e simbologias, trará ao aluno, a necessidade de uma abordagem mais sensorial que racional da cena. O que está em cena, não é mais representado, mas vivido de verdade. A vivência então é partilhada como uma experiência que tem como objetivo, provocar o espectador. PUPPO finaliza o seu artigo, com o seguinte texto, que resume essa idéia:

A construção simbólica de todos os participantes no processo artístico assume então a feição de uma aventura, de uma viagem de descoberta. Nesta encenação o atuante entra em cena transformando o espaço em um espaço de jogo compartilhado com a platéia. (PUPPO, 2008, pg.58)

É a partir das percepções, dessas possibilidades que o teatro pós-dramático instaura no fazer teatral e conseqüentemente no ensino de teatro quem esse projeto de pesquisa é estruturado. Busca-se aqui, desenvolver, relatar e refletir sobre a relevância e os significados de uma experiência prática com elementos constituintes do conceito de teatro pós-dramático com alunos de sexta série, do Colégio de Aplicação da UFRGS, em Porto Alegre, RS.

Durante um semestre, foi abordado com a turma, o termo *pós-dramático* e as suas implicações no teatro. A experiência tem como objetivo, a instauração dos conceitos que permeiam o termo *pós-dramático* e também a reflexão, em conjunto com os alunos, sobre as possibilidades que o teatro contemporâneo traz para a ampliação e diversificação da cena: as possibilidades da criação de imagens através da interação com outros tipos de arte; o trabalho do aluno-ator e o desenvolvimento de recursos cênicos que permitam ao espectador a construção de diferentes simbologias; a relação entre a obra cênica e a compreensão do espectador a partir da suas vivências pessoais e intelectuais.

Assim, tentaremos perceber ao final do processo, uma experiência compartilhada entre os alunos/atores, e o público através da estrutura cênica montada pelos alunos. Mais do que relatar uma experiência, esse trabalho busca abrir um leque de possibilidades para os professores de teatro que pretendem inserir novas alternativas para as aulas de teatro, assim como possibilitar aos alunos uma experiência diferenciada e significativa do fazer teatral na escola; buscando abrir um espaço para o entendimento do conceito de teatro como algo sem fronteiras artísticas, sociais ou políticas estabelecidas, de formas padronizadas ou pré-determinadas.

Tendo em vista as manifestações artísticas contemporâneas que preconizam a idéia de que a arte está presente no nosso cotidiano, a abordagem *pós-dramática* vem ao nosso encontro, para traçar caminhos de descoberta do teatro contemporâneo a partir da experiência. E, mais do que tudo, a idéia de que o aluno/ator deve estar ali, presente, na cena: mais importante do que contar uma história, é um corpo vivo, um olhar vivo, um ser que pulsa a todo instante e é assistido por uma platéia; um ser que tem como objetivo na cena, uma provocação para quem o assiste.

3. METODOLOGIA

Com o intuito de entender os mecanismos que envolvem a construção teatral e a estética contemporânea no contexto escolar, foi escolhido o método de pesquisa-ação³¹ para este trabalho. O objetivo é analisar o processo de construção de conhecimento, considerando a perspectiva de todos os envolvidos, o contexto social em que se inserem e a trajetória percorrida, tanto teórica quanto prática.

Serão feitas as seguintes práticas:

- a) oficina teatral com a turma de Amora II do Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio do Sul, sob orientação, supervisão e apoio teórico/prático da Professora Lisinei de Fátima Rodrigues, além da colaboração da monitora Malu Maggi. A oficina terá como base o desenvolvimento de elementos referentes ao teatro pós-dramático, tendo como referência a faixa etária dos alunos e a proposta curricular da escola. O enfoque das aulas são exercícios e jogos específicos focando a espacialidade (conforme o currículo escolar) e as suas relações com a temática pós-dramática;
- b) explanação teórica junto aos alunos, no intuito de argumentar as experimentações dos mesmos;
- c) desenvolvimento de uma mostra dos experimentos e resultados a partir da oficina teatral.

3.1 Coleta e registro de dados

A coleta de dados e de informações deverá incluir procedimentos que visem buscar elementos para analisar e compreender os fatores de constituição do fazer teatral pós-dramático na escola:

- a) Observação do trabalho teatral dos alunos; registro de observação no caderno do professor, tanto da prática quanto das reflexões sobre o trabalho;
- b) Avaliação permanente dos procedimentos adotados e dos resultados parciais obtidos em relação aos propósitos da investigação.

³¹ Segundo Michel Thiollent a “pesquisa-ação é um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação [...] no qual os pesquisadores e participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo”. (THIOLLENT, 2009, pg.17)

3.2 Sujeitos da pesquisa

Os sujeitos desta pesquisa são os alunos do Projeto Amora que estão na sexta série do ensino fundamental. A escolha desta turma calca-se no fato de que os alunos seguem um plano de trabalho durante toda a sua formação escolar que vai desde as primeiras experiências teatrais até a composição de cenas mais complexas.

A sexta série é a fronteira entre esses primeiros experimentos de expressão corporal, exploração da espacialidade, do tempo cênico e a constituição das cenas. Sendo, assim, esse um bom momento para introduzir conceitos que permitam aos alunos entender o teatro como algo não convencional, padronizado ou enrijecido em formas pré-determinadas.

3.2.1 O Projeto Amora

Sobre o Projeto Amora, o texto de apresentação referente ao mesmo, que pode ser encontrado no site do CAP³², diz:

O Projeto Amora reúne tais características, aceitando os desafios que se originam dos processos de mudança, sobretudo aqueles que se colocam em duas instâncias:

a) nas relações que se dão no ambiente escolar entre professor/aluno, aluno/aluno, professor/ professor e professor/aluno/conhecimento, com vistas ao desenvolvimento de relações sociais, comprometidas não só com as essências singulares, mas com o coletivo;

b) nos conceitos de espaço e tempo, posto que há uma produção de conhecimento em progressão geométrica, num cenário em que as novas tecnologias são vistas não só como recurso poderoso na geração e manejo de informações mas, principalmente, como recurso original para a geração de novos conhecimentos e trocas,

³² CAP – Colégio de Aplicação

viabilizador de transformações substanciais na comunicação entre os homens.(PROJETO AMORA, 2009/2010, pg. 1 e 2)

Em suma, o projeto tem como característica principal a reestruturação curricular, repensando os papéis dos professores e dos alunos, efetivados a partir da construção compartilhada de conhecimentos em projetos de aprendizagem que integram tecnologias de informação e comunicação ao currículo escolar.

3.3 Cronograma

Para a execução dessa pesquisa, foi elaborado o seguinte cronograma:

| Etapa | Atividades |
|--------------|--|
| 1 | <ul style="list-style-type: none"> • Planejamento da oficina; • Revisão da literatura especializada. |
| 2 | <ul style="list-style-type: none"> • Ação prática de pesquisa, com aplicação da oficina com os alunos; • Registro e análise de dados; • Revisão da literatura especializada. |
| 3 | <ul style="list-style-type: none"> • Organização e estruturação final da apresentação teatral; • Apresentação; • Registro e análise de dados; • Revisão da literatura especializada. |

4. ANÁLISE DE DADOS

O primeiro contato com a turma dos Amoras II (assim chamada a sexta série no CAP), se deu em um acompanhamento de aula do monitor juntamente com o professor titular. A turma, então dividida em dois grupos de aproximadamente 15 alunos, tinha as aulas de Teatro de forma dividida, mesmo compondo uma só turma em outras disciplinas. Cada grupo tinha o tempo correspondente há um período em aula, ou seja, 45 minutos.

As características que mais chamaram a atenção na turma foram a maturidade de discussão e o entendimento das propostas que lhes eram lançadas. O grupo se mostrou interessado ao longo da experiência, não só em executar aquilo que lhe era proposto, mas também de entender. Assim, a teorização junto aos alunos, foi de extrema importância no processo de construção dos conceitos.

Porém, havia algumas características que diferenciavam os dois grupos: o primeiro grupo mostrava-se resistente às propostas lançadas num primeiro momento. A preocupação mais levantada pelo grupo era a necessidade de entender o que estavam fazendo e também se o público iria entender o que eles estavam fazendo. Alguns alunos queriam fazer uma “peça normal”, como eles chamavam, com início, meio e fim. Outros achavam que aquilo “não tinha graça nenhuma, e que se as pessoas não rissem, não ia ser legal”. Então, o que podia ser explicado aos alunos, era o fato que eles estavam trabalhando as possibilidades de expressão corporal, o estado neutro, e o deslocamento no espaço. Esses aspectos poderiam ser trabalhados de qualquer outra forma, mas na forma que eles estavam sendo trabalhados, na cena, eles acabariam por emitir um significado conjunto pra quem assiste, e também pra quem faz a ação. Chegamos então ao consenso, de que estávamos trabalhando sobre as diferenças.

Percebe-se, ao fim da pesquisa, que essas reflexões e consciências despertadas nos alunos, não seriam possíveis se eles não tivessem um embasamento teórico-explicativo dos conceitos pós-dramáticos. Nesse momento, vale ressaltar a extrema importância da supervisão da Professora

Lisinei Rodrigues, presente nas oficinas, afim de propor um respaldo teórico aos alunos e ao monitor.

O segundo grupo inicialmente queria trabalhar um musical com cantoras desequilibradas em uma história “sem pé, nem cabeça”. Durante as primeiras oficinas, onde trabalhávamos a fabulação e a improvisação, pode-se perceber a não linearidade e a ousadia das propostas do grupo nas histórias que criavam no exercício. O grupo mostrava-se bem musical, trazendo sempre várias referências de artistas dos mais variados estilos musicais. A idéia do pós-dramático surgiu nessa turma, em um exercício de deslocamento ao som de *Let It be*, dos *Beatles*. Ao final do exercício os alunos apontaram impressões do que remetiam a eles o exercício: “parece o movimento da vida. É, o movimento da vida. Assim: as pessoas se encontram, se separam se encontram de novo, e depois, vão embora”. “pra mim parece que é uma despedida”. Chegamos ao consenso de que iríamos trabalhar embasados na temática do movimento Híppie, por conta das idéias, das percepções e das músicas. Não seria um musical híppie, nem uma peça que contasse a história dos híppies. Os híppies seriam apenas, um referencial de partida para a criação.

A preocupação com o que apresentar era enfatizada nesse momento, pois o que eles estavam trabalhando era o que seria apresentado no CAP Encena³³. Alguns alunos, muitas vezes solicitaram que fosse trocada a temática da peça, pois estavam temendo o caos. Mas a grande maioria abraçou a proposta como a possibilidade de fazer algo diferente, tendo em vista, que até o segundo ano do ensino médio, eles teriam oportunidades “de sobra pra fazer o que todo mundo faz”. Aos poucos, os alunos foram envolvendo-se, dando idéias, apropriando-se do trabalho. E assim, o trabalho foi ganhando as aberturas para que ele pudesse crescer.

Outra preocupação apontada pelos dois grupos foi em saber o que o grupo oposto estava trabalhando. O termo oposto cai bem aqui, pois era visível a rivalidade criativa entre os grupos. A questão era saber sempre, se o trabalho

³³ O CAP Encena existe há cerca de quatro anos, onde cada turma tem que apresentar uma peça para os seus colegas no final do ano. Essa ação, tem como objetivo maior o exercício da cena, além da integração das turmas, o trabalho em grupo, a criatividade e a autonomia nas propostas abordadas.

de um grupo estava melhor do que o do outro. Porém no final da experimentação, percebemos que o aprendizado maior, foi referente a essa atitude.

5. CONCLUSÕES PARCIAIS

Observado os fatos, as circunstâncias, as propostas lançadas e os objetivos alcançados, podemos perceber que o maior aprendizado que fica para esse grupo, é o conceito da experiência compartilhada. O fato de a turma ser separada nas aulas de teatro, não impediu que eles trabalhassem juntos de forma indireta, e também apresentassem juntos os trabalhos, como de fato ocorreu, tornando-se uma única turma e um único trabalho.

A vivência e o entendimento da cena forma tornando-se possíveis a partir do entendimento dos alunos do que estava sendo executado. A teoria pós-dramática que parece por muitas vezes ser complicada, contraditória, na sala de aula toma uma forma simples, instaurada na sua função explicativa. É preciso sobretudo que o aluno seja tratado como um ser capaz de entender as complexidades geradas pelo teatro contemporâneo. É preciso também, trabalhar o sentido de abstração e metafórico do aluno, afim de lapidar o seu senso crítico e as suas imagens criadas.

Fica a idéia de que o pós-dramático seja aproveitado no seu surgimento na sala de aula. Em algum exercício que remeta aos seus conceitos e que seja aproveitado como uma oportunidade de lançar mais possibilidades sobre o fazer teatral. É extremamente importante que os alunos tenham o contato com as manifestações artísticas contemporâneas, para que assim, se tornem sujeitos capazes de entender o seu tempo, o seu mundo, o seu espaço. Abordar o pós-dramático em sala de aula é um grande desafio, pois predispõe a quebra de conceitos muitas vezes enrijecidos e engessados na sala de aula. Porém, as suas abrangências, como o uso da tecnologia, trazem para o aluno mecanismos de empatia em relação ao trabalho.

Quanto a cena, o que pode-se perceber de contribuição desse experimento é a escuta, o olhar e o mais importante de tudo, a idéia de um ator inteiro em cena, que vivencia, e não interpreta. Um ator que constrói a cena compõe o espaço e tem como objetivo, compor os quadros que culminam na apresentação da obra em processo. Entender que nunca há uma obra final, e tudo é sempre um processo; tudo é sempre um movimento.

Concluindo podemos perceber o entendimento do teatro como algo maior do que uma simples cena. A apresentação de algo realmente apropriado pelos alunos, tomando pra si a idéia do trabalho coletivo, da experiência compartilhada, a idéia principal de um ser que pulsa em cena, assim como na vida, a todo instante.

REFERÊNCIAS

ANDRÉ, Carminda. **O teatro pós-dramático na escola**. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-05062007-092024/pt-br.php>
Acesso em 09/10/2010

BAUMGÄRTEL, Stephan e RIBEIRO, Elisza. **O espaço no teatro pós-dramático: vestígios no trabalho *Desvío do Erro* grupo de Florianópolis**. Disponível em www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/.../elisza_stephan2.pdf
Acesso em 09/10/2010

BRECHT, Bertold. **O teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BROOK, Peter. **A porta aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

CARMONA, Daniela. **Teatro: Atuando, dirigindo, ensinando**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2004.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **O pós-dramático na escola**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

GUINSBURG, J. **O pós-dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Casac & Naify, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RODRIGUES, Lisinei de Fátima. **Iniciação teatral na escola básica: a experiência do Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: PPGAC, 2010

RIBEIRO, Elisza. **Uma análise sobre o corpo no teatro pós-dramático**. Disponível em www.ceart.udesc.br/revista.../cenicas/elisa_stephan.pdf
Acesso em 09/10/2010

RIDOUT, Laurence. **O pós-dramático**. Disponível em http://www.revistaobscena.com/index.php?option=com_content&task=view&id=404&Itemid=148&lang=pt Acesso em 09/10/2010

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

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. São Paulo: Cortez, 2009

THOMSEN, João. **O trabalho do ator e suas competências fundamentais na cena contemporânea**. CENA nº5: UFRGS/Instituto de Artes/Departamento de Arte Dramática, 2006

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

ANEXOS



(Ensaio turma Amora II – Foto: Malu Maggi)



(Ensaio turma Amora II – Foto: Malu Maggi)



(Ensaio turma Amora II – Foto: Malu Maggi)



(Ensaio turma Amora II – Foto: Malu Maggi)



(Ensaio turma Amora II – Foto: Malu Maggi)



(Apresentação da turma Amora II Sala Alziro Azevedo dia 09/12/2010 – Foto: Malu Maggi)



(Apresentação da turma Amora II Sala Alziro Azevedo dia 09/12/2010 – Foto: Malu Maggi)



(Apresentação da turma Amora II Sala Alziro Azevedo dia 09/12/2010 – Foto: Malu Maggi)



(Apresentação da turma Amora II Sala Alziro Azevedo dia 09/12/2010 – Foto: Malu Maggi)



(Apresentação da turma Amora II Sala Alziro Azevedo dia 09/12/2010 – Foto: Malu Maggi)



(Apresentação da turma Amora II Sala Alziro Azevedo dia 09/12/2010 – Foto: Malu Maggi)



(Apresentação da turma Amora II Sala Alziro Azevedo dia 09/12/2010 – Foto: Malu Maggi)



(Apresentação da turma Amora II no CAP Encena dia 14/12/2010 – Foto: Malu Maggi)



(Apresentação da turma Amora II no CAP Encena dia 14/12/2010 – Foto: Malu Maggi)



(Apresentação da turma Amora II no CAP Encena dia 14/12/2010 – Foto: Malu Maggi)



(Apresentação da turma Amora II no CAP Encena dia 14/12/2010 – Foto: Malu Maggi)



(Apresentação da turma Amora II no CAP Encena dia 14/12/2010 – Foto: Malu Maggi)



(Apresentação da turma Amora II no CAP Encena dia 14/12/2010 – Foto: Malu Maggi)