

Representação e Ética

NARCISO TELLES

RENATO FERRACINI

ANA MARIA DE BULHÕES-CARVALHO

ANDRÉ CARREIRA

■ 162

Narciso Telles é ator, diretor, doutor em Teatro (UNIRIO - 2007), com pós-doutorado em Teatro pela UDESC (2012). É professor do Curso de Teatro (licenciatura e bacharelado), do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e Mestrado Profissional em Artes na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e colaborador no Programa de Pós-Graduação em Educação/UFU. Pesquisador do CNPq e do GEAC/UFU. Tem estudos, publicações e prática artística na área de Artes/Teatro, com ênfase em Interpretação/Atuação/Improvisação; Pedagogia do Teatro e Cena Contemporânea; Artes do Corpo e Educação. Membro do Coletivo Teatro da Margem/Uberlândia-MG. Presidente da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), gestão 2015 -2016.

Renato Ferracini é ator, pesquisador, pai, marido, filho (mas neto não mais, infelizmente!). Usa Brincos. Rizomático. Prefere sempre a Esquerda. Crítico. Positivo Vital. Livre, Solto e Careca. Carrega sempre um pouco de amarelo, sol e noite nos bolsos para distribuir gratuitamente. Mesmo já dito o mais importante salienta-se que possui graduação em Artes Cênicas pela UNICAMP (1993), mestrado (1998) e doutorado (2004) em Multimeios também pela UNICAMP. É ator-pesquisador e atualmente Coordenador do LUME - Núcleo interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP onde atua teórica/praticamente em todas as linhas de pesquisa do núcleo desde o ano de 1993. É professor com credenciamento pleno e orientador no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena - UNICAMP e ministrou disciplinas em programas de pós-graduação - como professor convidado - na USP, UFPB (especialização), FURB (especialização), Universidade de Évora (Portugal) e Universidade Nova de Lisboa (Portugal).

Ana Maria de Bulhões-Carvalho é pós-doutora em Letras Puc-Rj (2008-2009), doutora em Literatura comparada (UFRJ,1997), professora Associada (desde 2013) vinculada ao Departamento de Teoria do Teatro, Centro de Letras e Artes, docente permanente Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, do qual é Coordenadora do Mestrado (desde 2015); coordenadora da disciplina Literatura na formação do leitor, para o curso de Licenciatura em Pedagogia a distância (Consórcio CEDERJ-UNIRIO). Fundadora e editora geral do periódico O Percevejo online, desde seu lançamento em papel, em 1993. Membro do Conselho Editorial dos periódicos Moringa (UFPB), Urdimento (UDESC) e do Selo OPSIS (editora UFMG). Pesquisadora do teatro contemporâneo, com publicações sobre teatro musical biográfico e temas relativos à autoficção e alterbiografia, tanto no teatro quanto na Literatura. Líder do grupo de pesquisa do CNPq Dramaturgia, História: gêneros e linguagens (desde 2000).

André Carreira é graduado Licenciatura em Educação Artística (Artes Plásticas) pela Universidade de Brasília (1984) e doutor em Teatro pela Universidad de Buenos Aires (1994). Atualmente é professor da Universidade do Estado de Santa Catarina, no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado - Doutorado), e Professor do Mestrado Profissional em Artes (Rede). Professor convidado na Maestría en Práctica Escénica y Cultura Visual da Universidad Castilla-La Mancha / Museo Reina Sofia (Espanha); Maestría en Teatro Latinoamericano da Universidad de La República (Uruguai); Universidad del Arte (Havana - Cuba). Pesquisador 1A CNPq, André Carreira também dirige os grupos teatrais Experiência Subterrânea de Florianópolis e Teatro que Roda (Goiânia). É autor dos livros "Teatro de Rua: uma paixão no asfalto" (HUCITEC); "Práticas de Produção Teatral" (UDESC); "Opholdermareoborder" (GTES); organizou os livros: "Meyerhold: experimentalismo e vanguarda" (E-Papers), com Marisa Naspolini; "Nas Fronteiras do Relacional" (Letras Contemporâneas), com Stephan Baumgartel; "Estados: relatos de pesquisa" (UDESC), com Ana Luiza Fortes.

■ RESUMO

Este texto discute a possibilidade de uma ética da representação considerando que toda representação é um dispositivo. Assim abordaremos teatralidades que privilegiam o intercâmbio, o compromisso e a implicação de todos os participantes do acontecimento cênico: atores/performers e espectadores. Pretendemos discutir os sentidos das representações, colocando em questão a sua utilidade, sem opor representações como contraditórias aos critérios de verdade. Pensamos a ética como prática, portanto, o trabalho de criação como ação ética. Nossa abordagem da Ética como ação se relaciona com os processos de criação dos atores, e nos conduz ao questionamento de práticas criativas e à expansão da noção da representação teatral como ação política.

■ PALAVRAS-CAVE

Atuação, cena contemporânea, ética, representação.

■ ABSTRACT

This paper discusses a possibility of an representation's ethics considering that all representation is an artificial device. Our focus is the theatrical experience that explores exchanges, commitment and involvement of all participants of the scenic event: actors / performers and spectators. We intend to discuss the meanings of representations, considering of theater's usefulness, without opposing representations as a contradictory element of truth. We think ethics as practice that is why the session is an opportunity to rethink the researches of the teachers who composes it session. Our view of ethics as action leads us to discuss our creative practices and the notion of theatrical representation as political action.

163 ■

■ KEYWORDS

Acting, contemporary theater, ethics, representation.

Apresentação

Durante um café da manhã em hotel de Blumenau, por ocasião do Festival de Teatro Universitário, André Carreira comentou com Renato Ferracini seu interesse em dar prosseguimento às reflexões inauguradas na mesa temática “Procedimentos de pesquisa em atuação como estratégia de reflexão sobre a cena contemporânea”, da qual participaram junto com Narciso Telles, no VIII congresso da Abrace realizado em Belo Horizonte em 2014, cujo texto resultante foi publicado em livro (COSTAS; ALVARENGA; CERBINO; BRAGA; PEREIRA, 2016, p. 95-104).

Para ampliar a reflexão sobre as questões propostas naquela ocasião, surgiu a ideia de retomar um dos aspectos já abordados, a questão da ética. Pareceu então oportuno ao grupo promover nova mesa temática ao IX Congresso da Abrace de 2016, que tivesse como foco reflexões em torno da Ética, sob cujo enfoque poderiam ser revisitadas as próprias práticas destes artistas professores-pesquisadores. Ana Maria Bulhões, com quem Carreira já vinha colaborando em reflexões sobre os processos de criação e atuação no teatro, interessou-se em participar, não só porque havia presenciado dois espetáculos que envolviam os três pesquisadores mencionados, mas também porque encontrou aí uma ocasião de incluir, no campo da prática artística, a reflexão crítica, demonstrando afinidade com os pressupostos da pesquisa artística trabalhados no artigo anterior. Faltava um texto disparador. O pulo do gato foi encontrado no artigo “Ética e representação”, de José Sanchez, escrito em Medellín em 2012, e publicado na revista *“Apuntes de Teatro”*, indicação que já estava nos projetos de André Carreira para o grupo de pesquisa da cena ÁHQIS (UDESC).¹ O tema também fora prenunciado nos estudos de Renato Ferracini, sobre práticas de atuação, a partir do pensamento de Espinosa sobre corpo. A tudo isso, nesta proposta, se somaria a leitura de Ana Maria Bulhões dos espetáculos *“Potestade”* e *Dissolva-se-me*², trabalhos de criação dos artistas envolvidos, respeitando a ideia norteadora de que atuar na cena, na pesquisa e na escrita é prática que se constitui como ética. Firmou-se compromisso entre os participantes, um em relação ao outro e em torno de uma forma de pensar-agir.

Ética, Representação e o Outro

A aproximação dos termos Ética e Representação pode parecer contraditória, porque a ética diz respeito a comportamentos humanos na sociedade e na vida e a representação, no sentido mais corrente quando refere à linguagem cênica, é discurso de criação e evoca, portanto, uma realidade que não está verdadeiramente na cena. Dentro desta lógica, ética na cena se referiria a um exercício de ausência. Mas a contraditória aproximação se resolve quando o eixo de articulação desloca-se para a relação entre arte e política. Sobretudo quando os criadores põem o corpo em cena e convidam os participantes do acontecimento cênico a assumirem certo risco, pela relação real dos corpos sobre o cenário com os corpos presentes na sala. Este encontro de corpos supera qualquer ausência sugerida por a cena trazer referência a outro lugar ou o corpo presente estar no lugar do outro.

Pensando com José Sanchez, percebe-se, então, que a diferença de realidades não dispensa a consideração dos meios pelos quais o real é referido. E es-

¹ O artigo é versão matricial do livro de mesmo nome, publicado em 2016.

² Fichas técnicas dos espetáculos:

Espetáculo POTESTADE: Autor: Eduardo Pavlovsky; **Atuação:** Narciso Telles; **Direção:** André Carreira; **Produção:** Coletivo Teatro da Margem; Espetáculo vinculado ao Projeto O artista cênico em desalinho Edital Universal MCTI/CNPq Nº 14/2014.

Espetáculo DISSOLVA-SE-ME: **Criação:** Luis Ferron e Renato Ferracini; **Direção e Composição:** Luis Ferron; **Atuação:** Renato Ferracini; **Assessoria de Mimesis:** Raquel Scotti Hirson; **Composição Musical:** Marcelo Onofri; **Acordeão:** Edu Guimarães Sanfona; **Voz:** Carlos Simioni; **Poema Final:** Gertrude Stein; **Coordenação Técnica:** Francisco Barganian; **Audiovisual e Registro:** Alessandro Poeta Soave; **Apoio Administrativo:** Cristiane Taguchi e Giselle Bastos; **Design Gráfico e Fotografia:** Arthur Amaral; **Assessoria de Comunicação:** Marina Franco; **Produção Executiva:** Luciene Maeno; **Assistente de Produção:** Luiza Moreira Salles; **Coordenação de Produção:** Cynthia Margaret; Espetáculo vinculado ao Projeto Fronteira Corpórea: Teatro e Dança Edital Universal MCTI/CNPq Nº 14/2013 e ao Edital Artista Residente da UNICAMP – 1 (2015.1).

ses meios são concretos, presentes, portanto reais: o ator, o corpo do ator e o seu gesto, as palavras que profere, os sentidos que convoca e a reação que provoca no espectador, elementos de um encontro real, que se produz entre corpos, inteligências e sensibilidades. O encontro é real e efetivo, a ação desenvolvida na cena ultrapassa o espaço da ficção e toca um espectador concreto, afetado pelo jogo de representações posto em cena. Sanchez levanta quatro sentidos possíveis para o termo **representar** e cada modo traz conceitos que afetam uma prática correspondente. A classificação proposta, ainda que parta do domínio teatral, expande-se ao campo social e político, podendo, ainda assim, referir ao campo das obras de criação artística. Tem-se então: representar como sinônimo de criar uma dramaturgia ou valer-se de um texto para encenar – no sentido primeiro representar seria pôr em cena, ter um desempenho (*Aufführung*); depois, haveria o sentido representar como exercício de se pôr no lugar do outro, exercício de construção, de mimese, de *mise-en-scène* (*Darstellung*); para abrir o sentido na direção do social, representar seria capacidade de apresentar recursos comuns, no sentido identitário de uma comunidade; até representar no sentido de atuar por delegação de alguém, como deveriam fazer, por exemplo, os políticos eleitos, representantes de seus eleitores (*Vertretung*) (SANCHEZ, 2013, p.180).

Ora, cada espetáculo, em sua proposição, a partir dos elementos que agencia, pode transitar pelos diversos sentidos levantados por Sanchez para o termo representação. Por meio de expedientes variados, que passam das palavras às atitudes do ator, a encenação pode se estender à vida social. O jogo de papéis estabelecido pelos seres reais imaginados postos em cena permite uma série de superposições que provocam nos seus receptores (os espectadores) camadas de reconhecimentos, de identificações, de delegações a ponto de o ator poder extrapolar o sentido mais imediato de sua atuação cênica, o de ser outro e estar como outro no exercício de construção mimética (*Darstellung*) deslizando para o lugar de representante, já em termos políticos, de direitos e de interesses (*Vertretung*), atravessando o espaço cênico e o tempo da representação para um espaço outro, um tempo outro, transitando entre estes dois termos que em alemão aportam os dois sentidos do termo representação, que marcam suas variações semânticas.

Por aí, pode-se entender que a presença do ator, seu modo de atuar, de oferecer seu corpo e sua voz como instrumentos de passagem para a instauração de sentidos e de estabelecimento de diálogo com o público propõem uma ética. Uma ética derivada de sua atitude cênica. A premissa é de que a cena contemporânea privilegia os intercâmbios, os compromissos, a experiência, e isso determina implicações éticas que dizem respeito a todos os participantes do acontecimento cênico, a saber, os atores/performers e os espectadores. Pela sua diversidade, no contexto da cena contemporânea, os sentidos de representações e seus desdobramentos na formulação de práticas criativas colocam em questão a sua eficácia. Percebe-se a extrema necessidade da reflexão sobre a ética e a representação.

Ética como prática, portanto, trabalho de criação como ação ética. Com isso busca-se aprofundar os pensamentos que vêm orientando as pesquisas artísticas que desenvolvemos, sem desconsiderar a interface entre práticas criativas e pesquisa acadêmica. A abordagem da ética como ação se relaciona com os processos de criação dos atores, e conduz ao questionamento de nossas próprias práticas criativas, bem como à expansão da noção da representação teatral como ação política.

Ética é postura, atitude, conjunto de conceitos que se refletem numa prática. E deste ponto de partida, pensamos nossos processos de criação e de pesquisa. Ética não é quadro normativo a reger relações e processos de criação, isto é, não é sinônimo de moral, de regulação. Para pensar o fazer teatral na atualidade é primordial centrar a atenção na reflexão sobre como agimos eticamente, para podermos entender as práticas como experiências éticas, como um estar no mundo em relação ao outro. A complexidade dos processos culturais com os quais convivemos nos obriga a repensar continuamente a noção de representação que cruza nossas práticas artísticas.

Partindo, como Sanchez, do âmbito teatral, e a partir dele ampliando os sentidos do termo representação, o primeiro aspecto a ressaltar é a ideia de representação para além da dicotomia representação / apresentação. A premissa é de que se todas as nossas práticas sociais são representações, nós sempre representamos frente ao outro e simultaneamente construímos representações do outro como forma de estabelecer trocas. Tanto nos diálogos, quanto nos conflitos, estas duas representações são o elemento chave que organiza as relações.

Ao mesmo tempo é preciso lembrar que toda representação implica em se tratar o outro como objeto, assim, toda representação é, em certa medida, uma domesticação do outro, de tal modo que se possa estabelecer relações com os outros. Nossa espécie representa, e quando representamos, representamos a nós mesmos e ao mundo. No teatro representamos duplamente, pois, atrizes e atores estão sempre representando no plano ficcional e no plano real. A representação cênica, neste caso, passa a se sobrepor às representações sociais e às representações do próprio indivíduo artista. E assim, nós nos incluímos novamente na condição básica de um sujeito frente ao outro, representando.

Mas a representação do outro é problemática e potencializa questões que podem ser articuladas no seio da reflexão sobre o fazer teatral contemporâneo: como representar eticamente? Como pensar as práticas de representação considerando as relações com o outro – o outro espectador e o outro que represento em cena? Faço teatro/dança para o outro? Faço com o outro? Faço comigo e encontro o outro? Represento o outro como imagem, ou a representação que tenho do outro me impulsiona a criar? São questões que, inevitavelmente, nos colocam em uma condição de crise, isto é, em condição de instabilidade frente às práticas que criamos.

As respostas encontradas a esta crise são difíceis, porque insatisfatórias e transitórias, temporárias. Até podemos fazer algumas opções, com vistas a enfrentar essa problemática através da formulação de princípios que normatizem eticamente nosso fazer, mas o que importa são as ações que se definem nos relacionamos com o outro. Por outro lado, se pensar o outro nos coloca em posição instável, esta posição deve ser considerada uma condição sine qua non do fazer artístico que pretenda interferir nos processos da cultura e da política, com o ânimo de modificar as relações. Afinal, não é disso que se trata: buscar realizar experiências artísticas que adquiram significado na cultura?

Abre-se a questão sobre como representar o outro sem ser representativo do outro. A crise em relação à certeza da minha capacidade de representar o outro me permite incorporar o outro no processo de criação, e me colocar como sujeito

em tensão no ato da representação. Neste caso, não mais como porta-voz de um saber organizado, mas como um sujeito que compartilha movimentos em cena em relação a forças e tensões que se dão em relação aos outros. É preciso lembrar que a representação do outro surge de nossa imaginação, é uma fabricação, portanto estamos também presentes como sujeitos na construção de tal representação. Criamos tentando encontrar um espaço com o outro, porque buscamos os nossos espaços. As respostas a esta busca serão lacunares, incompletas como condição. Afirmarmos nossa crise inclui a contraditória opção por ter certeza de que nossas representações serão completamente eficazes.

Por outro lado, é corajoso e prudente ter como certa a ideia de que só a busca da incerteza permite um diálogo com o outro, diálogo que não anule a outridade.

E falar de outridade nos leva à composição. Talvez a certeza na incerteza possa resultar de uma prática de busca de composição com o outro. Composição como sinônimo de inventividade. Essa sinonímia escapa da definição de criação como 'busca do novo' e se territorializa como ato prático de potencializar outras formas de composição. Invenção, composição de outras maneiras, que escapem do que já está pronto, dado, estabelecido por relações de poder estáveis. A postura ética está na busca sempre instável de possíveis composições outras, que se intensifiquem e gerem escapes das normas e das relações de poder estabelecidas, que busquem outros processos possíveis de subjetivação coletiva, outras possibilidades de redes afetivas; enfim, não se fala de qualquer composição, mas aquelas em cuja ontogênese se possa gerar aquilo que Espinosa chama de Alegria.

A Alegria de Espinosa promulga uma só coisa: que todas as partes envolvidas na composição de corpos, nos encontros entre-corpos, ampliem a capacidade, sua potência de ação no mundo. Potência ampliada não só das partes da composição, mas do próprio ato. O processo de compor outro corpo coletivo, a partir do encontro de corpos singulares, já deveria buscar gerar Alegria, ou seja, já deveria procurar ampliação de potência no mundo. Uma geração de Alegria pela Alegria de compor. Ora, se falamos de composição, de ontogênese de Alegria no próprio ato prático de composição, isto é, se falamos de processo composicional em Alegria, estamos longe de qualquer estabilidade, de qualquer certeza ou normatividade pré-estabelecida. Nessa ética da Alegria (processual, instável, incerta) uma norma só se cria e se estabelece no ato genético do jogo processual, e só dura nesse tempo poético. O telos composicional poético do ator, em ato de representação, na eterna busca de Alegria, não somente é instável e incerto, mas também temporário. Pode-se pensar numa Zona Autônoma Temporária, uma TAZ, como diz Hakim Bey³.

Outra questão é que essa Ética da Alegria, ou Ética da Inventividade Composicional, além de ser incerta, temporária, instável e, portanto, eternamente em crise, coloca o sujeito ético em estado de transformação de si. Qualquer ato ético, nesse território, compreende alteração de si e processos de subjetivação em fuga

³ Zona Autônoma Temporária conhecida por sua sigla T.A.Z. (do inglês Temporary Autonomous Zone) é um dos livros mais notórios escritos por Hakim Bey (pseudônimo de Peter Lamborn Wilson) em 1985. Publicado no Brasil pela Editora Conrad e pela Rizoma Editorial, bem como em formato eletrônico pelo Coletivo Sabotagem, o livro original no inglês está registrado como copyleft. No texto disponível em pdf, diz: "Quanto ao futuro, apenas o autônomo pode planejar a autonomia, organizar-se para ela, criá-la. E uma ação conduzida por esforço próprio. O primeiro passo se assemelha a um satori a constatação de que a TAZ começa com um simples ato de percepção".

de qualquer si estável. Representar o outro deveria transformar a si a partir do outro – não ser o outro, mas representar o outro, nessa proposta, passa a ser a crise de si para possível geração de um outro de si. A ética da Alegria, no ato poético representacional, busca o que Deleuze chama de Devir-Outro.

Assim é que:

O ator De Niro, numa sequência de filme, anda “como” um caranguejo; mas não se trata, ele diz, de imitar o caranguejo; trata-se de compor com a imagem, com a velocidade da imagem, algo que tem a ver com o caranguejo. E é isso o essencial para nós: ninguém se torna animal a não ser que através de meios e de elementos quaisquer, imita corpúsculos que entrem na relação de movimento e repouso das partículas animais, ou, o que dá no mesmo, na zona de vizinhança da molécula animal. Ninguém se torna animal senão molecular. Ninguém se torna cachorro molar latindo, mas, ao latir, se isso é feito com bastante coração, necessidade e composição, emite-se um cachorro molecular. [...] Sim, os devires todos são moleculares: o animal, a flor ou a pedra que nos tornamos são coletividades moleculares, hecceidades, e não formas, objetos ou sujeitos molares que conhecemos fora de nós, e que reconhecemos à força de experiência, de ciência ou de hábito (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p.66 - 67).

Ou ainda:

Não imitar o cão, mas compor seu organismo com outra coisa, de tal modo que se faça sair, do conjunto assim composto, partículas que serão caninas em função da relação de movimento e repouso, ou da vizinhança molecular nas quais elas entram (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 65 - 66).

Devir-outro continuando a ser o mesmo. Um devir-outro que ocasiona um devir-sensível, um estado-de-arte. E o devir-sensível é o ato pelo qual algo ou alguém não para de devir-outro, continuando a ser o que é (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 229).

Ainda especulando sobre a relação entre ética e representação, pode-se mencionar o pensamento de um mestre do teatro argentino: Eduardo Pavlovsky, ao atentar para a multiplicidade ética envolvida no jogo atorial, menciona que quando trabalhamos com um material ficcional que parte de fatos históricos/documentais, quando a palavra está na figura do repressor, como em sua peça *Potestade*, existe uma fricção entre o ator que apresenta em si uma ética e o personagem, que apresenta a subjetividade dos repressores. Segundo Pavlovsky,

Da estética às vezes descobrimos determinadas linhas de ambiguidade e complexidade de seus problemas. Estética da multiplicidade. No teatro tentamos descobrir a ambiguidade, esta zona incerta do ser humano que precisamos revelar esteticamente. Condenamos sua ética, porém revelamos as transformações desta ambiguidade. Essa é a subjetividade que estamos interessados em

investigar nos personagens da repressão. Percorrer desde a 'personagem' o intrincado e complexo mundo dos afetos de pessoas que quebraram a sua ética, precisamente confrontando-a com seu inverso estético. Ética da multiplicidade. (PAVLOVSKY, 2015, p. 85) (tradução nossa)⁴

A ética da multiplicidade pressupõe que a atuação seja ação de colocar/implicar o corpo em cena de forma em que o risco e a tensão tornam-se elementos presentes e vitais. A representação, nessa perspectiva, já contém em si uma ética implícita ou explícita. Implicar o corpo em cena já é em si um ato ético no qual o ator se expõe e desnuda seus próprios estados emocionais.

Para além da composição ou criação de personagens nos quais há uma camada ficcional, as práticas cênicas contemporâneas também implicam o corpo nu. A nudez revela uma ética do corpo. O ato de desnudar-se diante do outro, seja nas relações íntimas, seja nos atos públicos, desvela e revela uma posição do sujeito para si, para o outro e para o mundo. Ao colocar o corpo nu, o artista assume, para si e na relação, o risco da exposição, do jogo erótico e do empoderamento do corpo.

A nudez não expressa uma neutralidade, ao contrário, apresenta uma ética em si. Uma ética erótica do corpo em sua singularidade e em contínua crise, produzindo uma excitação dos sentidos, um ir ao encontro de algo perturbador, excitante e transformador. Pensar as práticas nas artes da cena é um ato ético de como podemos constituir atos eróticos com nossos parceiros / materiais / dispositivos de trabalho. Como criar tensão erótica e provocar a desorientação como potência de instaurar um vazio, um não-saber, um outro-saber preñado de possibilidades. Tratando de reinventar o ator como 'um qualquer', que pela exposição de si possa recuperar o “sentido de fazer teatro hoje. Temos que reinventar outra vez. Criar novos dispositivos que permitam recuperar nossa potência transformadora” (PAVLOVSKY, 2015, p.49) (tradução nossa)⁵.

169 ■

Potestade e Dissolva-se-me

Os espetáculos selecionados para exame vão permitir uma verificação de como este jogo em torno das possibilidades da representação e atitude ética nela exposta vão se dar efetivamente no teatro de nossos colegas e contemporâneos, pesquisadores criadores da atual cena brasileira. Trata-se de proposta oriunda do meio acadêmico, resultante de pesquisas recentes.

O primeiro exemplo, de “Potestade”, trata da montagem brasileira do texto referido por Eduardo Pavlovsky, na encenação de Narciso Telles e direção de André Carreira (2012). Para evidenciar o ponto de vista do espectador, importante nesta

⁴ No original: Desde la estética a veces descubrimos ciertas líneas de la ambigüedad y de la complejidad de su problemática. Estética de la multiplicidad. En el teatro intentamos descubrir la ambigüedad, esa zona incierta del ser humano que creemos necesario develar estéticamente. Condenamos su ética pero revelamos en cambio su tormentosa ambigüedad. Esa es la subjetividad que nos interesa investigar estéticamente en los personajes de la represión. Recorrer desde el 'personaje' el intrincado y complejo mundo de los afectos de personas que han quebrado su ética precisamente confrontándola con su reverso estético. La ética de la multiplicidad (PAVLOVSKY, 2015, p. 85).

⁵ No original: sentido de hacer teatro hoy. Tenemos que reinventarnos otra vez. Crear nuevos dispositivos que permitan recuperar nuestra potencia transformadora (PAVLOVSKY, 2015, p.49).

apresentação, retomo o ensaio de Beth Lopes, publicado na segunda parte de “Cena contemporânea: estudos de encenação e atuação” [em Potestade]. A beleza do texto de Beth Lopes está no fato de guardar o frescor da recepção, em etapas sucessivas de uma espécie de diário que se inicia na “Sexta-feira, oito horas da noite, setembro de 2012” em que ela descreve o que vê ao entrar na sala, seguido de seções propostas por outras datas: a que o “autor diz que a ficção aconteceu”; outra “em que os fatos reais podem ter acontecido”; aquela “em que a filha do personagem é levada embora”; e as duas últimas, aquela “em que o autor conta como o texto ganhou esta versão”; e aquela “em que dei por acabado este texto”. Este cuidado propicia confiança no relato, confiança necessária ao tipo de obra como esta, exemplar para que se compreenda na cena como se dão os sentidos propostos por Sanchez para o termo representação. A peça se refere à repressão na Argentina, mas seu sentido amplia-se para toda uma época que impôs uma lamentável suspensão da Ética como valor humano e social.

O que chama atenção do espectador é que este Homem, sem nome, que ocupa uma cadeira frente ao público, parece muito preocupado em ser rigoroso, geometricamente preciso em relação a sua posição física, a da sua mulher e da sua filha, num determinado momento da história que ele parece querer relatar. “Eu estava sentado aqui (indica uma cadeira direita), Ana Maria, minha mulher, está sentada aqui (indica a esquerda). [...] Mais ou menos a um metro e trinta, um metro e trinta e cinco do vértice da perna esquerda da poltrona, está sentada minha filha Adriana (indica o lugar onde está sentada Adriana com o pé direito)”.



Figura 1. Narciso Telles em Potestade, Casa Yuyachkani, 2016. Fotografia de Mara Leal.

De cara, como bem observa Sara Rojo, no seu artigo sobre “Estética e Imagem em Pavlovsky e Veronese”, “a partitura corporal está inserida no texto dramático como se fosse parte das falas”, como refere o próprio Pavlovsky que ela cita: “É texto de atuação. É texto do ator Pavlovsky que roubou e multiplicou, deformando-a de seu esboço inicial”, texto que está inserido no prólogo da publicação da peça, escrito pelo próprio autor (2008). Pavlovsky é hábil na manipulação deste discurso, que nesta encenação sofre outra deformação e se transforma de diálogo previsto no original em solilóquio intencionalmente dirigido à plateia. O sujeito que conosco fala sofre e se indigna ao relembrar a perda da menina que chama possessivamente de filha, um presente que ele diz ter ganho – e até aí, o espectador incauto se entenece com o sequestro súbito da menina, por dois homens que invadem sua casa diante de seus olhos e de sua mulher. O homem entra em colapso e o monólogo é, até este ponto, uma tentativa de precisa rememoração desta cena.



Figura 2. Narciso Telles em Potestade, Auditório do IFTM, 2014. Fotografia de Mara Leal.

Mas depois que consegue chegar a esta reconstituição, tudo se transforma: o que vem a seguir é empurrado pra fora por uma memória ambígua que o assola, provocada pela solidão a que se vê reduzido, pela rejeição que percebe na reação dos outros e pela sua própria perda de sentido de realidade. É quase de forma alucinada, no auge de uma crise de autopiedade, que chega ao cerne da questão da origem de Adriana, a filha, e de como ganhou este presente. É irônica a introdução ao relato do que ocorre a este médico da ditadura, anjo do mal e da morte, como indica a Potestade do título: “Você sabe como conheci os pais de Adriana, Tita?”, diz ele à pessoa que tinha ido visitá-lo, alterado do texto original para englobar as pessoas sentadas a sua frente: “Ele tinha um rombo aqui no frontal, era impressionante... dez centímetros...aqui...impressionante!”.

E continua a descrever a cena que horroriza o público com a mesma precisão com que descrevera sua localização na sala. As cenas de horror são descritas com autoelogios do tipo “Belo ofício este de médico, Tita!”. E emoldura a cena: “Estes filhos de mil putas, se não fossem furados a bala na cama, eles é que metiam bala em você”. Então descobre o choro da menina de um ano e meio a dois no quarto ao lado. Retoma: “tantos anos esperando, graças a Deus. Quem vai cuidar de você mais que eu e Ana Maria, que estivemos esperando por você há tantos anos! Peguei a menina e coloquei no carro [...] Ana briu a porta. Ana! Ana! Esta menina é nossa! [...] Eu a ganhei, eu, eu, eu. [...] Não pergunte nada. Nunca mais pergunte nada. Nunca mais.”.

Fecha-se a fala quando se ouve (mais uma vez) tocar o telefone, a que ele atende mesmo sabendo que o telefonema será vão, fato que ele atribui à presença muda da filha. O espectador fora golpeado. Todos os milímetros de compaixão que poderia sentir por um pai amoroso que tem a filha sequestrada volta-se como um raio contra ele mesmo. Que mal é esse que se insinua e seduz? Essa própria figura do mal disfarçado em ser humano representa em todos os sentidos mais cheios as figuras políticas que tivemos que suportar nos tempos da ditadura, cujas histórias as Comissões da verdade ainda põem a nu.



Figura 3. Renato Ferracini em *Dissolve-se-me*, 2016. Fotografia de Arthur Amaral.

Dialeticamente, passando pelas curvas mais sinuosas da mente e do coração humanos, neste encontro com o outro houve um aprendizado ético, uma experiência que Carolina Muñoz chama de teatro de estupor – aquele que nos envolve e horroriza, nos trai a confiança e indigna: o teatro da ética do estupor, oposto ao sentido positivo do *Vertretung*.

Contrastando com esta experiência de carga política mais evidente, está a experiência estética de *Dissolve-se-me*. Estamos numa das dependências do campus da FURB (Universidade Regional de Blumenau), durante o 26º FITUB (Festival Internacional de Teatro de Blumenau), onde espetáculo é convidado. Renato Ferracini surpreende os espectadores que aguardam na fila para entrar numa sala onde apresentará sua recente criação. Há certo estranhamento de vê-lo ali, do lado de fora, minutos antes do horário, a conversar com as pessoas como se também estivesse aguardando. Você está aqui? Não vai se preparar? Era o que se ouvia. Renato apenas dizia: “claro estou aqui para receber vocês, sejam bem vindos, podem entrar”, já abrindo a porta da sala onde cubos espalhados aleatoriamente aguardavam seus ocupantes. Todos acomodados, os olhos buscam Renato que ainda conversa aqui e ali, e vai passando por entre as pessoas, tocando-as no ombro, como se sentisse a energia, como se a aclamasse. Ele está atento e preciso. De sua fala firme e neutra entende-se “Estou aqui: Triste”. Ele continua a circular, para novamente dizer “Estou aqui: Alegre”, este ser em contato direto com o público não deixa dúvida de que ali ocorrerá uma experiência conjunta, ainda que sobre quem seja ele, parem dúvidas. O que ela representa? Será autoficcional o que propõe? Os movimentos de repente se voltam para as quatro paredes da pequena sala. As pessoas estão posicionadas umas de frente para as outras, às vezes, de costas ou de lado. De costas, ele ausculta as paredes com as palmas das mãos com o mesmo gesto firme, calmo e delicado com que tocara as pessoas. Sua andadura é variável, lenta, rápida, corrida, alternando gestos, ritmos e intensidades. A energia intensifica na sala, cansa um pouco ficar girando a cabeça 360 graus para acompanhar seus volteios. Ele varia alternando as paredes e as pessoas, até acalmar a respiração e repetir as duas frases.

Não se sabe ainda quem seja, mas imagina-se que seja alguém com comportamento nervoso de equilíbrio e ritmos instáveis. Ele oscila lá e cá até que de costas, fala um texto desconexo em que se percebe apenas uma circulação de vida de diferentes pontos de vista referindo-se a seres da natureza. Depois que li a “cola” que me mandou Renato a meu pedido, pude verificar que sim, ele é Ácaro – e pensei numa hibridação do homem que quis voar [“Quando eu estou voando gotículas de gelo vão se formando nas minhas asas”] com os microscópicos seres (30.000 diz o Google) causadores dos mais diversos infortúnios: alergias, preocupações na pequena vida doméstica de cada dia – o que se ouve é uma lona fala construída a partir de uma lógica irracional e solta tipo, “No natural a natureza é artificial / e se é artificial tem uma natureza natural / Roberto, Vilma, Ana, Lucas, Pedro, Natasha, todos sabem disso! / menos o Poste / por que, Por quê, por quê?” [...] a resposta vem na mesma i-lógica que segue linhas de fuga provocadas pela proximidade de palavras e algum sentido, ainda que absurdo, se entre elas se pode estabelecer, em série, significantes sem referentes. A um comando de voz a chamar “Sr. Renato, Sr. Renato”, começa-se a solicitar “tarefas” precisas, que o histrionismo do ator passa a oferecer, mudando a postura corporal, o gesto, a expressão do olhar: “uma Tulipa

azul”, que da primeira vez ele não faz a contento, e a voz corrige: “Não Sr. Renato, isso é uma Borboleta Amarela”.

Não sei explicar porque a partir deste momento instala-se uma emoção mais forte, uma dor que vai se transformando em compaixão: é isso que fazem com os loucos num hospício? Pensei, os medicamentos e os comandos repetidos vão condicionando comportamentos para “socializá-los?” Esse processo os acalma ou os exaspera. Aquele Sr. Renato ali parece alterado. Vira um Monstro assustador, seus traços fisionômicos se contorcem, fazem pensar nos quadros do Francis Bacon e nas distorções a que submete suas figuras retratadas. [Mais pra frente ele mesmo dirá: “Bacon nunca se contentou com a forma absoluta. Ele sempre teve a maestria de manipular a forma formada”]. Ele diz: “Eu tenho em mim a complexidade de nitrogênios”. Faz sentido, a partir do momento em que aceito o louco, tudo vai sendo mais compreensível e tocante. Então, cabe um discurso deleuzeano sobre a horizontalidade das relações entre seres e coisas, sobre as semelhanças que unem e as individualidades que singularizam: “Juntos significa que estou aqui com vocês e vocês estão comigo...[...] O mais importante é que nesse espaço somos iguais... ou melhor, quase!”

■ 174



Figura 4. Renato Ferracini em Dissolve-se-me, 2016. Fotografia de Arthur Amaral.

Então vem uma parte de interação concreta com o público, que se alterna com exercícios de modulação vocal surpreendentes. E sucessivamente, em ritmos alternados, gestos, comandos e falas, o vetor acumulativo é intensificado até a quebra final: ele ainda está lá de costas, o público se constrange, já bastante mobilizado, nem sei se aplaude ou não, se compreende ao mesmo tempo que está sendo convidado a sair, já contaminado pela superposição de exercícios de relativização e fragilização humana.

Lembro-me de ter saído muito triste da sala, afetada por ideias e emoções relativas a fenômenos e seres cujo convívio exige mais doação e paciência do que em geral estamos disponíveis a dar.

Sem trazer objetivamente um tema, a composição cênica de Renato/Sr. Renato representou um espaço ao qual não pertencço, apresentou-me um ser que não conheço, mas que em traços reconheço. Saí um pouco melhor dessa experiência. A ética proposta e convocada foi na direção da aproximação humana, da consciência da diferença.

Referências

- BEY, Hakim. **TAZ**. Zona Autônoma Temporária. S/d. Publicação sem direito autoral. Disponível em <http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/4a_aula/Hakim_Bey_TAZ.pdf>
- COSTAS, Ana Maria Rodriguez; ALVARENGA, Arnaldo; CARBINO, Beatriz; BRAGA, Bya; PEREIRA, Eugênio Tadeu (ORG). **ABRACE Arte Corpo e Pesquisa na Cena: Experiência Expandida**. Belo Horizonte: ABRACE [Gráfica e Editora O Lutador], 2016.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **O que é Filosofia**. Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- FERRACINI, Renato et alli. 'Interpretação: reflexões em torno do trabalho de ator'. In: TELLES, Narciso (org). **Cena Contemporânea Estudos de Encenação e Atuação [Em Potestad]**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016, p. 117 – 126.
- PAVLOVSKY, Eduardo. **Resistir Cholo: cultura y política en el capitalismo**. Buenos Aires: Topía Editorial, 2015. Livro digital disponível em <https://www.topia.com.ar/sites/default/files/resistir_cholo.pdf>
- ROJO, Sara. "Estética e imagem em Pavlovsky e Veronese". In: TELLES, Narciso (org). **Cena Contemporânea Estudos de Encenação e Atuação [Em Potestad]**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016, p. 175 – 197.

LOPES, Beth. "Potestade: a fala dos anjos e dos monstros". In: TELLES, Narciso (org). **Cena Contemporânea Estudos de Encenação e Atuação [Em Potestad]**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016, p. 147 – 158.

MUNOZ P, Carolina. "**Eduardo Pavlovsky: Teatro del estupor**". **Acta lit.** [online]. 2004, n.29, p.69-92. Disponível em <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482004002900005> Acesso: 17 dezembro 2016.

SANCHEZ, José A. **Ética y Representación**. México: Paso de Gato, 2016.

SANCHEZ, José A. "Ética de la representación". **Apuntes de Teatro**. Santiago do Chile, 2016, n. 138, p. 9 – 25. Disponível em < <http://www.revistaapuntes.uc.cl/anteriores.html>> Acesso: 08 outubro 2016.

TELLES, Narciso (org). **Cena Contemporânea Estudos de Encenação e Atuação [Em Potestad]**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

Recebido em: 18/12/2016. Aceito em:05/02/2017.