



Revista de Comunicação e Linguagens

Vol. (2019)

ISSN 2183-7198 (electrónico/online)

Homepage: <https://revistas.fcsh.unl.pt/index.php/rcl>

"Partidas, para onde este bilhete me leva?": alteridade e atuação contemporânea

Vitor Lemos

Como Citar | How to cite:

Lemos, V. (2018). *"Partidas, para onde este bilhete me leva?": alteridade e atuação contemporânea*. *Revista De Comunicação E Linguagens*, (50), 44-59. Obtido de <https://revistas.fcsh.unl.pt/rcl/article/view/1487>

Editor | Publisher:

ICNOVA - Instituto de Comunicação da NOVA

Direitos de Autor | Copyright:

Esta revista oferece acesso aberto imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização mundial do conhecimento.

“Partidas, para onde este bilhete me leva?”: alteridade e atuação
contemporânea
“(De)parting, where will this note lead me?”: otherness and contemporary
performance

Vitor Lemos

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
Centro de Estudos de Teatro
vitorlemos66@gmail.com

Resumo

O estreitamento das relações entre vida e arte no teatro contemporâneo oferece a oportunidade para o ator fazer da sua criação uma viagem para fora de si, descobrindo outros modos de agir no mundo. No entanto, dentro de um contexto ficcional, esse esforço será em vão sem a atualização das perspectivas de “personagem”, “corpo”, “ação” e “presença cênica”, formuladas pela tradição dramática. O artigo levanta essas questões através de comentários acerca de um experimento cênico chamado *Partidas: para onde este bilhete me leva?*, criado a partir de uma conferência de Mía Couto e integrante do espetáculo *O Futuro por metade: variações cênicas sobre a mesma conferência* (2012). Nele, as questões relacionadas à alteridade levantadas pelo escritor moçambicano se desdobraram num dispositivo que desafiou duas atrizes a encontrarem, numa mesma matriz ficcional, lógicas e sensibilidades sempre renovadas. Em última instância, o experimento era uma improvisação submetida a interferência de bilhetes que eram entregues às atrizes por um provocador externo. Os bilhetes continham tarefas precisas e inusitadas, que deveriam ser realizadas em cena sempre como resposta a uma ação da parceira ou a algum evento casual. Condicionar a realização de algo já estabelecido a algo ainda desconhecido desestabilizou a relação de controle entre o agente e o ato - marca de um sujeito logocentrado - o que gerou as condições para o surgimento de outros e insuspeitados modos de afetar e se afetar naquela situação. Verificou-se que a “personagem”, naquele experimento, só era possível de ser compreendida enquanto possibilidades das atrizes a partir de um reconhecimento sempre renovado de si mesmas, da outra com quem contracenavam e da própria situação. Neste contexto, a “ação” foi abordada como efeito e agenciamento de um “corpo” que se constitui provisoriamente e que, por sua vez, se torna “presente” somente enquanto ausência de um sujeito fixamente identificado. Tal perspectiva de atuação exigiu mudanças, também, na qualidade perceptiva das atrizes, que permitiu o rompimento com padrões estabelecidos pela alta excitação de nosso dia a dia, que estreitam a existência humana a um conjunto de mecanismos comportamentais automatizados. Assim sendo, o experimento com os bilhetes aponta, também, caminhos para a elaboração de uma dimensão ética e política para a atuação na contemporaneidade.

Palavras-chave: alteridade; atuação contemporânea; improvisação; subjetividade

Abstract

The narrowing of the relationship between life and art in contemporary theater offers the opportunity for the actor to make his or her creation a journey in and of itself, discovering other ways of acting in the world. However, within a fictional context, this effort will be in vain without updating the perspectives of "character", "body", "action" and "scenic presence" formulated by the dramatic tradition. The article raises these questions through comments on a scenic experiment titled "Departures: where does this ticket lead me?", created from a conference by Mia Couto and part of the performance "The Future by Half: Scenic Variations on the Same Conference" (2012). In it, the questions related to alterity raised by the Mozambican writer unfold in a device that challenged two actresses to find, in the same fictional matrix, always renewed logics and sensibilities. Ultimately, the experiment was an improvisation subject to ticket interference that was delivered to the actresses by an outside provocateur. The tickets contained precise and unusual tasks that should be performed on the scene, always in response to a partner's action or some casual event. Conditioning the achievement of something already established to something as yet unknown has destabilized the control relationship between the agent and the act - the mark of a logocentric subject - which created the conditions for the emergence of other and unsuspected ways of affecting and affect in that situation. It was verified that the "character" in that experiment, was only possible to be understood as the possibilities of the actress from an always renewed recognition of themselves, the other with whom they act, and the situation itself. In this context, "action" was approached as the effect and agency of a "body" that is provisionally constituted and which in turn becomes "present" only in the absence of a fixedly identified subject. This perspective of acting demanded changes, also, in the perceptive quality of the actresses, that allowed the break with the patterns established by the high excitement of our day to day, that narrow the human existence to a set of automated behavioral mechanisms. In this sense, the experiment with the tickets also points out ways for the elaboration of an ethical and political dimension for the actuation in the contemporaneity.

Keywords: alterity, contemporary performance; improvisation; subjectivity

Parte do teatro contemporâneo vem explorando uma maior espessura dos limites entre realidade e ficção se compararmos àqueles que nos são sugeridos pela tradição dramática. Deste alargamento, surge a possibilidade do ator, ao agir a partir de uma circunstância ficcional, agir também e simultaneamente, sobre si mesmo e sobre aquele com quem contracena. Tal proposta está condicionada à recusa de noções sólidas e fechadas de identidade, tanto aquela referida à personagem ficcional, quanto àquela que o ator reconhece em “si mesmo”. A atuação, neste contexto, torna-se uma oportunidade de “indagação sobre diferentes modos de ser no mundo, sobre possíveis modos de subjetivação, uma indagação sobre esta gente de hoje que somos nós.” (Motta Lima 2009, 27-28) É a partir deste recorte que desejo discutir um experimento cênico chamado *Partidas: para onde esse bilhete me leva?* - integrante do espetáculo *O futuro por metade: variações cênicas sobre uma mesma conferência*¹. Resumidamente, o experimento era uma improvisação em que bilhetes podiam ser entregues às atrizes por um provocador, com indicações de tarefas a serem realizadas durante o jogo. Ocorrências diversas geradas pela interferência dos bilhetes alimentam discussões em torno da alteridade na criação do ator e dos seus impactos na representação do sujeito, nas concepções de realidade, de corpo, de ação, indo ao encontro de perspectivas não apenas críticas e estéticas, mas também, políticas e éticas, para a atuação contemporânea.

O referido espetáculo fez parte de um projeto inspirado na publicação *Missa do Galo: variações sobre o mesmo tema* (1977). Nela, Osman Lins convidou Antonio Callado, Autran Dourado, Julieta de Godoy Ladeira, Lygia Fagundes Telles e Nélida Piñon para se juntarem a ele na criação de novas versões do conto *Missa do Galo*, de Machado de Assis. Muitos anos depois, a releitura desse exercício literário me induziu a um exercício teatral. Convidei três encenadores - Alexandre Mello, André Paes Leme e Oscar Saraiva - e duas atrizes - Helena Varvaki e Julia Morales - para se juntarem a mim na criação de quatro trabalhos de curta duração a partir da mesma matriz: a palestra de Mía Couto proferida como parte da celebração do centenário da morte do escritor norueguês Henrik Ibsen. Esta palestra havia

¹ O espetáculo estreou no dia 14 de Setembro de 2012 no Espaço SESC - sala Multiuso, Rio de Janeiro, cumprindo temporada de quatro semanas. Em seguida, estreou no Teatro Ziembinski, na mesma cidade, no dia 02 de Novembro, para mais quatro semanas de apresentações. O trabalho era composto por quatro cenas criadas a partir da palestra de Mía Couto transcrita com o título *O futuro por metade*: (na ordem em que eram apresentadas) *Cá entre nós*, de Oscar Saraiva; *Bulhufas*, de André Paes Leme; *Partidas: para onde este bilhete me leva?*, orientada pelo autor deste artigo e *O futuro é mulher*, de Alexandre Mello. Além das atrizes Helena Varvaki e Julia Morales, que atuaram em todas as cenas, o trabalho contou com a assistência de direção de Anderson Aragon, espaço cênico e figurinos de Flávio Souza, iluminação de Renato Machado, reflexão crítica de Thereza Rocha e a produção executiva de Rogério Garcia.

sido transcrita e recém publicada no livro *E se Obama fosse africano?* (2011) com o título *O Futuro por Metade*.

Nesta palestra, Mia Couto relata o episódio em que o General Sebastião Mabote², ao comemorar com os estivadores do cais do porto de Maputo o Dia da Mulher Moçambicana, pediu que todos gritassem em alto e bom som: “Viva a Mulher!” O público, fundamentalmente masculino, respondeu ao pedido entusiasmadamente. Então, o General foi além. Pediu a todos que repetissem com ele: “Somos todos mulheres!” Dessa vez, o resultado não foi o mesmo. Poucos trabalhadores seguiram o líder e, ainda assim, o atenderam com um fiapo de voz. Conclui, então, Mia Couto: “É fácil (embora vá se tornando raro) ser-se solidário com os outros. Difícil é sermos os outros.” (2011, 134). O relato ilustra uma quase obsessão do autor: a inevitabilidade do multiculturalismo e da tolerância como a única forma possível de construção de identidades. Um futuro que exclui o outro é um futuro pela metade.

A homenagem do General Mabote à mulher moçambicana aconteceu em 1975, quando o país dava seus primeiros passos como nação independente. Os estivadores, apesar de gozarem da atmosfera emancipatória daquele momento histórico (conhecido como “período de transição”), contraditoriamente, uma vez não reagindo ao pedido do general, revelaram uma resistência nada emancipadora. A recusa em gritar “somos todos mulheres!” não dizia respeito a uma dificuldade de “conversão mimética”, como o próprio autor destaca, mas a indisponibilidade para uma viagem na direção

(...) daquilo que entendemos como sendo a alma dos outros. A capacidade de visitarmos, em nós, aquilo que pode ser chamado de alma feminina mesmo que não saibamos exactamente o que isso é, mesmo que desconheçamos onde começa e acaba a fronteira entre o masculino e o feminino. (2011, 135)

A viagem na obra de Mia Couto sugere um processo de deslocamento para fora de nós, de abandono de um *si mesmo*, de uma abertura na direção do *Outro* no sentido dado por Levinas: o que não se pode conhecer, o que jamais será idêntico. Segundo o filósofo sul coreano Byung Chul-Han, “O que em sentido enfático, constitui a experiência é a

² Sebastião Marcos Mabote foi combatente na luta pela independência moçambicana e se tornou uma figura de destaque na política local, ocupando cargos como Chefe de Estado Maior General das Forças Armadas, vice-Ministro da Defesa e deputado da então Assembleia Popular de Moçambique.

negatividade do outro e da transformação” (2018, 11). Escrever seria essa experiência e a literatura um modo de resistir ao medo profundo que sentimos e que nos faz parar diante da possibilidade de nos reinventar. Portanto, os grandes escritores, para Mia Couto, seriam aqueles que constroem “universos para além da realidade” fazendo “sonhar os outros porque se sonharam eles mesmos para além dos limites do corpo e daquilo que se dizia ser a sua identidade”. (2011, 137).

O *Fora*, conceito formulado por Blanchot e mais tarde recuperado por Foucault e Deleuze, oferece as condições para compreendermos, não só a literatura, mas a arte em geral, como experiência estética que nos lança em um mundo onde não é mais possível se reconhecer.

O espaço literário é o exílio fora da terra prometida, onde erra o exilado. A errância é a característica de um espaço móvel, onde nada se fixa: o espaço da escrita. As palavras aqui estão sempre em suspenso, num tremor que não as deixa nunca no lugar. (...) Experimentar o fora é, pois, fazer-se um errante, um exilado que se deixa levar pelo imprevisível de um espaço sem lugar, pelo inesperado de uma palavra que não começou, de um livro que está ainda e sempre por vir.” (Levy 2011, 34-35).

O real enquanto “aquilo que entendemos conhecer” precisaria ser negado para aflorar uma outra realidade desconhecida. Portanto, segundo Tatiana Salem Levy, “o engajamento do escritor consistiria menos em fazer a ponte entre literatura e realidade exterior do que em construir a própria realidade literária.” (2011, 19) Essa realidade, pelo seu aspecto inabitual, insólito, solicita um novo olhar, uma nova escuta, uma desterritorialização do sujeito e, portanto, uma experiência que, mesmo partindo de uma linguagem remissiva a uma realidade, oferece ao escritor e ao leitor a possibilidade de uma experiência mais real do que a que se vive em muitos dos acontecimentos ditos reais.

O importante aqui é deixar registrado o quanto a experiência do fora, ou os agenciamentos de experiências perceptivas e afetivas vêm oferecendo as condições de reconhecimento no ator de um descortinar de novas possibilidades de relação com o real. A *mimese* se torna um exercício de alteridade que se encontra na relação que o ator estabelece com os *Outros* da cena a partir dos quais ele cria a sua obra. Claro, isto nada tem a ver com a reprodução de aparências de pessoas e de coisas. Trata-se de um exercício de investigação do não-familiar que, por sua condição, não deve ser mantido à distância, como objeto de observação. O “não-familiar” deve ser foco de contaminação. É só quando o ator se deixa

invadir pelo “estranho”, ou seja, se deixa permear pelo *Outro*, que ele se disponibiliza para outras lógicas e sensibilidades, que não mais separam de forma estrita aquilo que geralmente chamamos de espaço ficcional e de espaço real.

Voltamos, então, à conferência de Mia Couto. Pelo exposto acima, as tensões decorrentes do convite de um general a estivadores para um devir-mulher interessou menos como contorno temático e mais como um princípio de criação: foi então lançada às atrizes a proposta de criar uma dramaturgia a partir dos seus esforços para ser *Outra*. A estratégia inicial foram improvisações orientadas por uma circunstância ficcional: uma filha, Julia Morales, está se despedindo de sua mãe, Helena Varvaki. É o momento que antecede a partida da filha para uma viagem. Nada mais era estabelecido. Não se sabia para onde ela ia, por quanto tempo estaria fora, se havia uma data para o retorno, qual era o motivo da viagem, nada. A única regra, além desta circunstância, era “fazer a partir da outra”, ou seja, as atrizes deveriam se deixar levar pelas forças que partiam da outra no *aqui e agora* do encontro.

Entendo por *relação* a interação em cena das forças que, em cena, agenciam corpos. Stanislávski, há mais de 100 anos, investigou a *relação* em elementos como *raio*, *comunhão* e *adaptação*. Grotowski atualizou-as como *contato*. Em comum a todas elas, o desejo de afastar o ator de uma atuação ensimesmada, ou seja, de um modo de atuar que busca responder coerentemente aos estímulos a partir de um “si mesmo” com o qual ele se reconhece. Ao contrário, a *relação*, ao convocar o ator a investir a sua atenção no parceiro de cena (a encarnação do *Outro*) configura-se como uma estratégia fundamental de descentramento. Podemos aplicar à relação as mesmas palavras adotadas por Tatiana Motta Lima à noção de contato em Grotowski: um ator está em relação quando direciona, “inclusive espacialmente, pensamentos, ações, intenções e voz para um companheiro, imaginário ou não”, (2012, 193) enquanto o agente percebe o parceiro reagindo “intimamente de acordo com essa percepção”. (2012, 192) Ainda, segundo Motta Lima, Grotowski “criticava (...) a crença na existência de individualidades estáveis e separadas” quando em contato. Em relação, “o ‘eu’ continha/era o outro e o outro” (2012, 406)

O corpo deste ator não pode mais ser concebido segundo a perspectiva ainda hegemônica de uma máquina formada por partes hierarquizadas que carrega uma identidade e uma função. É preciso atualizá-lo segundo o que propõe Deleuze a partir de Artaud e Espinoza: o corpo seria um complexo de partes extensas e intensas não hierarquizadas que se constitui na interação com outros corpos. Ou seja: o corpo encontra-se em permanente

renovação. Ele nada mais é do que potência para afetar e ser afetado, o que lhe atribui a condição de processo e, portanto, de inacabamento.

Tal concepção de corpo implica na revisão de outra categoria tradicional e intimamente vinculada à figura do ator: a ação. O corpo relacional não age a partir do comando de um “eu” estável e conhecido, mas a partir das forças. A ação se torna, então, algo realizado por um agente que se constitui provisoriamente através dessa mesma ação. Nesse sentido, quando em *relação*, o corpo é criador e criatura da ação, simultaneamente. Nesta lógica, o agente que afeta só interessa se também se deixa afetar. O que estava em jogo neste experimento, portanto, era a proposta de criação de uma dramaturgia capaz de proporcionar às atrizes as condições para a exploração da atuação como processo de subjetivação a partir da outra.

Neste contexto, seria um contrasenso qualquer ideia que fosse trazida de fora de uma circunstância relacional. Tudo deveria ser produzido pelas improvisações. Foram muitas, durante vários dias, tendo sempre como disparo a filha que se despede da mãe nos instantes que antecedem sua partida para uma viagem. Todos os acontecimentos interessantes, verbais e não verbais, eram registrados num caderno, memória daquilo que mais adiante poderia estruturar a dramaturgia. Pela complexidade da proposta, eram muitos os momentos em que nada acontecia. Com o passar dos dias, não era mais possível desconsiderar que as primeiras descobertas já estavam cristalizadas e poucas novidades haviam aparecido. A intensidade das primeiras tentativas foi dando lugar a uma estabilidade implicitamente e involuntariamente acordada entre as atrizes. O que estaria por trás desse arrefecimento? Um pragmatismo atento à necessidade objetiva de fechar a dramaturgia dentro do prazo que se dispunha? Uma dificuldade provocada pelos automatismos que resumem a ação humana a um repertório mais estreito do que o possível? Um impulso de autopreservação reagente ao desamparo exigido pela natureza da investigação? Seguramente, tudo isso e muito mais.

O comedimento de uma das improvisações levou-me, como provocador, a destacar um pedaço de papel do caderno e nele escrever um bilhete que foi entregue a uma das atrizes sem que o jogo fosse interrompido. Nele, havia um pedido para que a atriz fizesse ou dissesse algo inusitado e que estava ali precisamente determinado. Ela tinha o tempo que fosse necessário para cumprir a tarefa sem abandonar a regra básica: fazer a partir da outra. O recurso alcançou o resultado desejado: a desestabilização de esquemas estratificados. Afinal, de um lado, a atriz que recebeu o bilhete não tinha outra saída que não lançar toda a sua atenção na outra, à espera daquilo que a faria reagir através da tarefa dada. De outro, a

parceira também se viu perdida diante de um comportamento insólito que exigia uma resposta impossível de ser encontrada no seu repertório. O interesse pelos bilhetes enquanto estratégia para a *relação* ganhou tamanho espaço, que a fixação de uma dramaturgia a partir das improvisações se tornou um esforço obsoleto, sendo substituída pelo próprio exercício como desdobramento cênico da palestra de Mia Couto.

Passo, então, a descrever o dispositivo criado e alguns exemplos dos seus resultados. Estabeleceu-se de início uma relação frontal com a plateia, decisão que já havia sido tomada com os demais encenadores. Na extrema direita, havia uma mala de viagem. Sobre essa mala, um casaco. Próximo dali, uma cadeira e um par de tênis. A iluminação era aberta e com um único movimento: o corte seco para o blackout que, abruptamente, encerrava a improvisação após os 15 minutos de seu início. Como referências para o jogo, havia as seguintes informações: manteve-se a proposta de Julia-filha estar se despedindo de Helena-mãe minutos antes da partida para uma viagem. Obrigatoriamente, Julia-filha começava a improvisação calçando seus tênis e vestindo o casaco que estava sobre a mala, o que, invariavelmente, era cumprido em poucos segundos. Era a última pendência naquela casa antes de sua partida. Enquanto Julia-filha se aprontava, Helena-mãe tinha que relatar o episódio no porto de Maputo no Dia da Mulher Moçambicana. A atriz relatava com as próprias palavras, mas era obrigada a terminar com o trecho literal extraído da conferência: “É fácil (embora se vá tornando raro) ser-se solidário com os outros. Difícil é sermos os outros.” Dito isso, nada mais estava estabelecido.

A orientação para as atrizes era deixar essas primeiras ações acontecerem a partir dos estados em que os seus corpos encontravam-se, herança afetiva da cena terminada segundos antes desta começar. Pretendia-se com isso, não apenas uma contaminação entre as quatro diferentes cenas, mas, fundamentalmente, não fabricar um estado de “despedida” que fosse preconcebido, nem zerar os corpos afetivamente, uma vez que a circunstância ficcional proposta, uma despedida entre mãe e filha, seja ela qual for, solicita graus de intensidade.

O relato de Helena-mãe sobre o dia da mulher moçambicana acontecia sem qualquer justificativa e sem qualquer relação pré-estabelecida com o calçar dos tênis e o vestir do casaco de Julia-filha.

Nem para o público, nem entre nós, nem da parte da atriz para si mesma. Helena-mãe apenas falava e tentava descobrir a cada noite para onde os pedidos de Mabote e a resistência dos estivadores - diante de Julia-filha se calçando, vestindo um casaco e apanhando uma mala - a levavam. O mesmo para Julia-filha, que se arrumava para uma

partida sem saber porque Helena-mãe lhe contava aquela história. E mais: manteve-se a indefinição em torno dos motivos daquela partida, do seu destino, do período de ausência, etc. Essas informações poderiam ou não ser descobertas no jogo. Não havia como aquele encontro seguir em direções previsíveis. As atrizes conversavam amenidades, contavam piadas, pareciam recordar momentos da vida privada³, buscavam surpreender a outra, gargalhavam, dançavam, trocavam carinhos e se agrediam. Tudo poderia acontecer naquela despedida. O final, estipulado em 15 minutos, sem nenhuma correspondência com o momento em que se encontrava a improvisação, fazia daquele encontro uma situação destinada a não ter fim, tanto no sentido de finitude, quanto de funcionalidade.



Imagem 1: Helena Varvaki (em primeiro plano) e Julia Morales | © Sergio Santoian

O que segue são exemplos de impressões provocadas em quem assistiu ao jogo muitas vezes, entre “ensaios” e apresentações. Os sentidos não partiam de um esforço cênico em transmitir acontecimentos que se sucediam através de uma relação de causa e efeito, ou em transmitir uma ideia qualquer que antecedia a imanência do encontro. Eles germinavam de suas estranhezas, de suas contradições, de suas fissuras, de suas incertezas. Por exemplo: o fato de Julia-filha estar pronta para sair de casa, com os tênis calçados e o casaco vestido,

³ Era sabido, embora nunca tivesse sido comentado nos ensaios como material a ser explorado, o fato de Helena Varvaki ter deixado a família em Porto Alegre para estudar teatro em Atenas. Na altura em que produzíamos este trabalho, Helena passava pela situação contrária: seu único filho estava em Londres, em intercâmbio universitário, e lá ficaria pelo período de um ano. Por sua vez, Julia Morales também havia deixado sua mãe, com quem tinha uma forte ligação, em Passo Fundo, interior do Estado do Rio Grande do Sul, sua terra natal, para estudar teatro no Rio de Janeiro.

já nos primeiros minutos de cena, e não partir - pois não podia (se o fizesse, a improvisação terminaria antes dos 15 minutos) - invariavelmente me fazia perceber na atriz um comportamento ambíguo: o ímpeto juvenil de seguir um caminho próprio e independente e, ao mesmo tempo, a resistência para sair de casa e, conseqüentemente, de perto da figura materna. Era um momento de profunda dimensão humana pela tensão, no mesmo corpo, de duas forças opostas.

O relato de Helena-mãe sobre o episódio no porto de Maputo, sem saber por que, nem para que o fazia, não estabelecia qualquer associação imediata com o se calçar da filha. A situação era incompreensível para uma leitura imediata. Porém, o fato das atrizes buscarem se atualizar a partir da outra, muitas vezes em silêncios prolongados que seguiam o relato da Helena-mãe, fazia surgir, progressivamente, um sentido. Sobretudo, depois da frase de Mia Couto que encerrava o relato e que dizia ser fácil ser solidário com o outro, mas difícil ser o outro. Estava anunciada alguma tensão entre as duas. Mas qual? Era possível perceber Helena-mãe sem saber o que dizer, ou o que fazer diante da partida de sua filha. A situação lançava perguntas para mim: Helena-mãe não estava sabendo como evitar aquela separação? Ou isso seria o que ela mais desejava e não estava sabendo o que fazer para não se denunciar? Ou aquilo era o modo desastrado com que a mãe estava lidando com os seus afetos? Podia ser tudo isso. Por sua vez, Julia-filha parecia estar reconhecendo o quanto aquele relato era inapropriado para o momento, o que parecia gerar, desde o início, um desconforto e um afastamento da mãe. Ao mesmo tempo, ela parecia estar aceitando a tentativa da mãe de se preservar dos efeitos de um momento tão difícil, o que me remetia a um esforço de compreensão, a um movimento de aproximação.

Não saber o que fazer era uma predisposição das atrizes. Portanto, as perguntas acima não nasciam de uma situação já identificada e representada, mas de atmosferas provisoriamente instaladas. O experimento nos aponta para uma noção de personagem (entendida aqui como criação do ator) que, apesar de se apresentar em um contexto ficcional, se aproxima de concepções exploradas pela cena contemporânea⁴, em que “não se sabe com precisão o que é”, não revela “o sentido último das coisas”, pois a personagem, nesses casos,

⁴ “Pode-se dizer que o impulso de se repensar a identidade do artista e a natureza da sua função é uma tópica recorrente no século XX e XXI. (...) Não apenas no teatro, mas também nas artes visuais e sobretudo na performance, a tônica da ação poética tende a se deslocar da obra para o próprio artista e suas práticas existenciais. Pretende-se que a potência dos processos criativos seja direcionada para algum tipo de transformação do próprio artista, se tornando ao mesmo tempo uma forma de intervenção no mundo público.” (Quilici 2015, 90)

é criada a partir de alguém “em pesquisa de si mesmo, em observação de si mesmo e, conseqüentemente, em devaneios, ilusões, esperanças, epifanias e fracassos.” (2009, 28).

Teve um dia, na apresentação no Sesc, que a Julia falou algo que dizia respeito a me ouvir transando com o pai dela, ou com outros namorados, não consigo me lembrar dos detalhes. Esse assunto nunca tinha aparecido nas nossas improvisações. Não lembro exatamente como seguimos adiante, mas lembro muito da sensação de ter sido levada a uma fronteira entre o que fazer agora com este estímulo. A memória que eu tenho foi de que fiquei calada um tempo enorme e que depois disso a improvisação seguiu de uma maneira diferente. Acho que a Julia não tinha ideia de que aquela fala causaria tamanho estranhamento em mim⁵.

O silêncio é primordial para “não espantar esse ‘outro’ que não é exatamente nosso semelhante” (2015, 68). O efeito era um constrangimento que escancarava o desamparo das atrizes, que também era o desamparo de mãe e filha diante de um momento complexo de suas vidas. Mas, muitas vezes, caminhos se abriam, ao acaso, a outros *Outros*. Como, por exemplo, o barulho no telhado provocado por uma chuva forte que desabou durante uma apresentação e que fez com que Julia-filha revelasse seu medo de decolar em condições climáticas adversas. Houve ainda o aproveitamento dos gritos que vazavam para dentro da sala de espetáculo vindos de jovens frequentadores de uma praça ao lado do teatro. Viraram os gritos dos vizinhos barulhentos, que mais uma vez incomodavam. Poderia citar muitos outros exemplos, como o celular de um espectador que tocou; o ruído do ar condicionado do Teatro Ziembinski que a administração havia esquecido de desligar para não atrapalhar o espetáculo; o figurino da Julia que rasgou em cena; a reprodução de *A Origem do Mundo*, de Coubert, que seria usado na cena seguinte, mas que por um erro de nossa parte, estava descoberto e presente naquela despedida.

A entrada dos bilhetes em cena estava determinada por uma expectativa de recepção que me parecia condizente com os objetivos do experimento. Ainda que eu não fosse um espectador comum (visto que eu assistia a tudo com um propósito definido que exigia de mim uma escuta diferenciada), nem mesmo um espectador de uma proposta espetacular em que se pode interferir na criação (afinal, o meu lugar nos “ensaios” e no “espetáculo” era em cena, o que me atribuía uma condição mais próxima de um performer do que de um espectador que performa), penso, ainda assim, que é desse lugar de espectador que as minhas

⁵ Depoimento da atriz Helena Varvaki para este ensaio.

decisões como provocador foram tomadas. E o que eu esperava assistir, como já apontado anteriormente, era uma cena em que - ao invés de apresentar uma organização linear das diferentes etapas do conflito mãe e filha, ao invés de estruturar a situação fechada de uma certa despedida, ao invés de buscar a empatia do espectador pela dimensão familiar dos comportamentos – apostava numa noção de acontecimento como estranhamento, como “uma relação nova com a realidade, um mundo novo, uma compreensão nova daquilo que é.” O acontecimento “faz com que, de súbito, tudo apareça a uma luz totalmente diferente.” (2018, 13) As situações, ali, não respeitavam mais esquemas ordenados, estavam esgarçadas para que nelas coubessem inúmeras possibilidades. O espectador do experimento é alguém que extrai da recepção uma apreensão única e intransmissível do fato cênico.

Assim sendo, os bilhetes entravam em cena quando, para a minha sensibilidade, o desenvolvimento do jogo caminhava para visões pressupostas das personagens, ou da situação; quando evidências do acaso eram despercebidas; quando a sedução do público, como risos e outros sinais de aprovação, tiravam o foco uma da outra; quando o “fazer bem feito” se tornava mais importante do que o investimento nas incertezas do momento presente. As tarefas eram criadas por mim a partir do jogo e nasciam das palavras e das situações explícitas e implícitas que dele surgiam. Quando a tarefa estava escrita entre parênteses, era uma indicação de movimento, de atividade, de uma ação não verbal. Quando escrita sem parênteses, era a indicação de uma fala a ser dita.

Como provocador, precisava cuidar para não fazer dos bilhetes um encaminhamento organizador involuntário de uma leitura pessoal da situação. Por isso, muitas vezes, o jogo das atrizes despertava em mim bilhetes que não eram imediatamente entregues a fim de deixar com que o acaso os tornasse pertinentes. Por exemplo, o dia em que uma discussão violenta levou Julia-filha aos prantos. Rapidamente, entreguei a ela um bilhete que já se encontrava pronto e que dizia: “Quero chocolate!” Aquele pedido, feito naquela circunstância, era algo inadmissível e foi justamente este o motivo pelo qual o bilhete foi entregue. Em outra apresentação, Helena-mãe chamou a atenção da bagunça feita por Julia-filha. A reclamação levou a filha a questionar se não haveria algo de mais importante para a mãe se preocupar, ou dizer, no momento em que elas se despediam. Nesse momento, entreguei à Julia um bilhete em que pedia para ela imitar um animal.

Quando você me pediu para fazer um animal eu busquei reconhecer a sensação do que estava acontecendo entre mim e a Helena, e dessa sensação veio o macaco. Comecei a

correr pelo palco como um macaco e o macaco me levou a desarrumar ainda mais a cena voltando para a discussão de um outro lugar.⁶

Como macaco, Julia-filha passou a desarrumar também, as cadeiras que ficavam alinhadas no fundo do palco, usadas nas outras cenas. Como espectador, vi uma resposta surpreendente, provocadora, muito agressiva, de alguém que, diante da eminência de sua partida, se sente diminuída por não receber da mãe o afeto esperado. Outro momento merecedor de destaque foi o bilhete que pedia à Julia-filha que dissesse “quero colo”, e que foi entregue em meio a uma discussão violenta entre as duas.

Já havia uma onda entre a cena e a realidade. Eu não sabia se o que ela estava me falando era como minha colega ou se era da cena. Ter que pedir colo me quebrou. Estava forte, firme, dura e o bilhete, sei lá como, me fragilizou e eu comecei a chorar muito, sem conseguir pedir colo.⁷

Outras experiências foram realizadas através dos bilhetes. Por exemplo: pedir aleatoriamente para que uma das atrizes contasse a primeira história de infância que viesse à cabeça, ou cantasse qualquer música que tivesse em sua letra a palavra “saudade”. Na segunda temporada do espetáculo, comecei a arriscar a entrega de bilhetes com falas incompletas, desprovidas de um sentido claro. Exemplos: “Eu pensei que...”, “Sabia que...”. Em depoimento, Julia Morales contou que, diante desses bilhetes, se via com a necessidade de, primeiro, verbalizar o conteúdo do bilhete antes mesmo de saber com que palavras o completaria. Era no ato de falar que ela encontrava o que dizer, percebendo a palavra em cena também como uma produção do *outro* nela mesma. Diante de uma percepção menos apressada, espera-se novas conexões, sentidos e possibilidades.

⁶ Depoimento da atriz Julia Morales para este ensaio

⁷ Depoimento da atriz Julia Morales para este ensaio



Imagem 2: Helena Varvaki (à esquerda) e Julia Morales | © Sergio Santoian

Este ator que não mais submete as suas escolhas a um padrão logocentrado de pensar e de agir para se aventurar numa constituição provisória de si mesmo e, conseqüentemente, da personagem, abala outro paradigma importante nas artes cênicas: a presença do ator. José Da Costa reconhece, em grande parte da produção atual, a noção de presença relacionada à capacidade do intérprete “provocar a empatia no espectador”, e/ou no “contraposto ao componente literário, verbal e ficcional do teatro, aspecto que tem a ver com uma construção anterior ao fato cênico” (2009, 121). A presença diria respeito também às noções de “naturalidade”, “de verdade cênica” e “à tendência de estabilização do referencial ficcional e ao efeito de pessoa produzido pelo modo de representação da personagem escolhido pelos artistas.” (2009, 122-123) Todas essas ideias não atendem mais as inquietações do experimento em questão.

Penso, entretanto, que o questionamento do caráter representacional-referencial do teatro implica se atingir (ou se rever) também a presença e a verdade cênica, pelo menos nas acepções em que tais termos se associam a certa ideia de linearidade temporal, de causalidade, de unidade e de totalidade dos contextos, i.e., de homogeneidade e de coerência desses últimos com relação a si mesmos. (2009, 123)

A atuação vista e tratada nos termos deste experimento traz à cena o “paradoxo de uma presença que se constitui enquanto se esvai, se instaura apenas para desfazer-se” (2009, 166). A ideia de personagem verificada em *Partidas: para onde este bilhete me leva?* se faz presente no instante em que o ator organizador de suas vontades e ações não protagoniza o processo

de criação. Esta disposição das atrizes em enfrentar a cena enquanto campo de experiência, onde se tornam vulneráveis para forças subjetivantes, diante do testemunho do público, com o apelo de bilhetes, ou não, é um esforço voltado não mais para uma presença, mas para, em certa medida, uma ausência.

Partidas: para onde este bilhete me leva? também ganha relevância, por se constituir um espaço de reflexão e experimentação de uma resistência possível contra a automatização crescente dos nossos modos de existir num mundo em que o *Outro* é visto como ameaça. O mergulho no desconhecido, a que eram desafiadas todas as noites, ofereceu às atrizes o salutar estranhamento do habitual através de uma qualidade perceptiva menos apressada. A disposição em não agir, em aguardar, em desconhecer, em estar no silêncio, em suspensão, em estar na deriva, em se deixar levar, em pensar em ação, foram meios para desprogramar nas atrizes e em mim, enquanto “espectador” do experimento, uma hiperatividade que nos empurra para nós mesmos, para os nossos mecanismos de controle, para a preocupação constante, para os inúmeros compromissos, para a hiperconectividade, para a busca compulsiva por informação, para as multitarefas, e tudo o que nos dá a ilusão de competitividade numa guerra em que o sucesso é para poucos e está resumido na nossa conquista de uma folgada condição para produzir e consumir bens e serviços. Este é o grau de potência que vem conferindo sentido às nossas existências e que encontra na atuação contemporânea a possibilidade de sua urgente e necessária revisão.

Bibliografia

- Blanchot, Maurice. 2011. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco.
- Chul-Han, Byung. 2018. *A expulsão do Outro – Sociedade, percepção e comunicação hoje*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água.
- Couto, Mía, ed. 2011. *E se Obama fosse africano?* São Paulo: Cia. das Letras.
- Da Costa, José. 2009. *Teatro contemporâneo no Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Deleuze, Gilles. 2002. *Espinoso, Filosofia Prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Editora Escuta.
- Foucault, Michel. 2002. *Ditos & escritos III – Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Levinas, Emmanuel. 2000. *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70.

Levy, Tatiana. 2011. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.

Motta Lima, Tatiana. 2009. “Atenção, porosidade e vetorização: por onde anda o ator contemporâneo?” *Revista Subtexto*. Ano 6, n.6. <http://galpaocinehorto.com.br/wp-content/uploads/subtexto6.pdf>

_____, ed. 2012. *Palavras praticadas*. São Paulo: Perspectiva.

Quilici, Cassiano Sydow, ed. 2015. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo, Annablume.

Nota biográfica

Vitor Lemos é ator, encenador e professor. É Mestre em Teatro pela Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro – UNIRIO (2000) e Doutor em Letras/Literatura, cultura e contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RJ (2016). Foi bolsista Capes/PGCI (2014) na Copenhagen University sob orientação do Prof. Dr. Anders Michelsen. Foi docente de instituições brasileiras de prestígio como a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) e a Universidade Candido Mendes (UCAM). Nesta última, acumulou à docência a coordenação do Curso de Teatro. Atualmente, reside em Lisboa, onde foi Diretor da Escola Profissional de Artes e Ofícios do Espetáculo - Chapatô. É professor convidado do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Évora, professor da Escola Superior de Tecnologias e Artes do Espetáculo (ESTAL), e da Inimetus - Escola de Actores. Como investigador, é fundador do Estudos em Companhia – investigação e residências artísticas e integra o Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde realiza investigação de pós-doutoramento.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7728375569747689>

Morada institucional: Centro de Estudos de Teatro. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa – sala 67. Alameda da Universidade 1600-214 Lisboa

Recebido | Received 29 10 2018

Aceite | Accepted 08 06 2019