

## O encontro *face a face* no “Milagre Brasileiro”

Paula Alves Barbosa Coelho  
Universidade Federal da Paraíba – UFPB  
Professora Adjunta - Doutora em Artes – PPAC/ECA/USP

Resumo: A partir da pesquisa de doutoramento “A Experiência da Alteridade em Grotowski”, investigo a relação de Alteridade entre ator e público, no espetáculo *Milagre Brasileiro*. Parto da afirmação de Lévinas de que somente a Alteridade absoluta, experimentada através do encontro *face a face* entre indivíduos distintos, pode levá-los a uma experiência de Infinito. Na cena final do espetáculo, nós, atores, incumbidos de dar voz aos “desaparecidos políticos” da Ditadura Militar, nos dirigimos ao público solicitando-lhe que sejamos maquiados. As maquiagens são fotografadas e servem de base para a reflexão sobre essa relação *face a face*. Discuto até que ponto o encontro manifesto na pintura da máscara permite o surgimento da Alteridade.

Palavras-chave: encontro ator/espectador, alteridade, desaparecido político.

*Milagre Brasileiro*, espetáculo teatral do Coletivo de Teatro Alfenim – PB, do qual participo como atriz e pesquisadora, estreou na cidade de João Pessoa em março de 2010 e permanece em cartaz. Foi criado em processo colaborativo, e tem direção e dramaturgia de Márcio Marciano.

No programa da peça, Marciano afirma que *Milagre Brasileiro* tem como principal foco os desaparecidos políticos: “Personagem emblemática por sua condição, o “desaparecido” não pode ser incluído na estatística dos mortos em combate, tampouco na das vítimas que sobreviveram à barbárie praticada nos porões do regime militar”. Essa estranha condição de “existência imaterial”, do sujeito que é subtraído da História, se reflete na dramaturgia do espetáculo e se apresenta como “um desafio aos atores na medida em que lhes é solicitado emprestar seu corpo a uma virtualidade que somente pode se constituir em personagem como ausência”.

Para criar o espetáculo, a dramaturgia se valeu da tradição do teatro ocidental e colocou em cena a Antígona, personagem mítica que, desafiando as leis do Estado, luta para dar honras fúnebres ao irmão Polinices. Inspirou-se também no “teatro desagradável” de Nelson Rodrigues, em uma clara alusão ao “Álbum de Família”, sendo as perversões que marcam suas ações na peça tratadas antes de um ponto de vista político do que moral, uma vez que seus integrantes são apresentados como simpatizantes do Golpe Militar.

A peça se apresenta como uma rede de interações entre três planos definidos: a) o plano do “coro dos subtraídos” – quando os atores dão voz aos desaparecidos políticos; b) o plano da “família” (os atores usam máscaras de caveiras), representada a partir de poses para fotos; e c) o plano “mítico”, inspirado tanto na Antígona de Sófocles quanto na de

Brecht. Esses planos se interpenetram de forma a amplificar os sentidos da narrativa, e cabe aos atores dar materialidade às três instâncias de fantasmagorias, como metáfora da resistência ao aniquilamento da memória.

O espetáculo procura problematizar certas soluções formais da cena contemporânea. A dramaturgia deliberadamente utiliza as técnicas de colagem e justaposição dos materiais da cena. Em vários momentos a narrativa é posta em suspensão para percutir questionamentos sobre a função social do teatro, sobre os limites da representação e a existência da personagem. A encenação se vale desse expediente metalinguístico para refletir a complexidade do assunto e expor, juntamente com o esforço da construção de um “sentido histórico”, a perplexidade de seus criadores diante das incertezas da contemporaneidade. Resulta dessa tentativa, um processo multifacetado que reflete as dúvidas e inquietações estéticas e históricas do grupo.

Em entrevista publicada no “Caderno de Apontamentos” Marciano fala sobre a condição dos indivíduos do coro, afirmando que são imateriais, condição explicitada em fala do espetáculo “*Porque me fizeram desaparecer, desapareço todos os dias*”:

**Rogério Newton:** Daí a pergunta: de que maneira fazer um morto aparecer no palco, se ele é desaparecido? Como presentificar esse morto?

**Márcio Marciano:** No prólogo, Antígona adverte: “*Os mortos não devem acordar entre os vivos*”, os atores então respondem de modo quase íntimo, falando diretamente ao público: “*Uma voz falará por mim*”. É a primeira tentativa de incorporação do desaparecido no corpo do ator, mas numa relação de “não-teatralização” com o espectador. Na cena final, quando a mesma situação é ressignificada, afirmamos que é necessário ao menos um traço que identifique na cena sua natureza ficcional: não se trata do ator “ele mesmo”, mas do ator-narrador, que se utiliza da teatralidade para fazer uma reflexão crítica do que está acontecendo. Os atores pedem ao público: “*Pinte nele um traço qualquer*”. Procuramos, com isso, estabelecer uma relação de aproximação total, onde há, inclusive, o toque físico entre ator e espectador. (LÚCIO e SOUZA, 2010, 56-7)

É justamente nessa cena em que o ator se dirige a um espectador escolhido aleatoriamente e lhe pede que pinte seu rosto – “um rosto teatral que eu possa tomar de empréstimo” – que a hipótese do contato *face a face* se estabelece: indago se é possível afirmar que a experiência desse “encontro” forjado cenicamente constitui aquilo que Emmanuel Lévinas denomina um “encontro assimétrico e diacrônico”, ou, em outras palavras, a experiência de “Rosto”.

Na tese de doutorado “*A experiência da Alteridade em Grotowski*” aproximo o pensamento de Lévinas ao percurso artístico de Grotowski, considerando que a Alteridade, nos moldes propugnados pelo filósofo, seria o eixo estruturante das escolhas do encenador polonês. Proponho como foco as relações do ator em que: a) o público se apresenta ao ator como *Outro*; b) o *partner*, durante o ato criativo, se relaciona com o ator como *Outro*; e c)

também o encenador se relaciona com o ator como *Outro*.

À primeira vista, pode parecer uma tautologia referir-se ao público como o *Outro*. Porém, se tivermos como foco a Alteridade, essa relação reveste-se de uma nova dimensão. Nessa situação não está em jogo apenas a recepção da obra, mas a possibilidade de um contato cuja consequência seria a deposição do eu do ator perante outra pessoa, possibilitando ao público, ao mesmo tempo singularizar-se e escapar à tematização que o reduziria ao *mesmo*, convidado-o a tornar-se *Outro* e, nesse encontro *face a face*, entregar-se à experiência de Infinito.

Lévinas apresenta a noção de Infinito como algo que extrapola qualquer ideia que o *mesmo* faça sobre outrem<sup>1</sup>. A manifestação do Infinito ultrapassa a cada instante o que o *mesmo* é capaz de pensar. Quando na abordagem frente a frente, o outrem está para além da capacidade do eu, tem-se a ideia do Infinito. Como afirma Lévinas, o Rosto<sup>2</sup> é significação que não pode ser transformada em conteúdo, nosso pensamento não seria capaz de abarcá-la, “é o incontível, leva-nos além” (LEVINAS, 2007, p.70).

No contato entre ator e público não há espaço para mediações. O ator não deve “representar”, mas entregar-se. Lévinas chama a esse gesto extremo “deposição do eu frente a outrem”. Gesto que implica violência num primeiro instante, na medida em que subverte o campo de conhecimento do espectador, mas que é, contraditoriamente, a tentativa de romper a violência da razão totalizadora que procura reduzir o outro ao *mesmo*. A obra de Grotowski parece convidar o público à experiência da Alteridade, sem garantias de que essa experiência seja recíproca, ou que culmine em alguma leitura ou resposta pré-estabelecida.

Somente a partir desse contato irremediavelmente assimétrico pode instaurar-se o espaço para a transcendência, para o encontro com o absolutamente outro. Nesse sentido, o “ato total” enquanto deposição do eu impõe um grau de absoluta sinceridade que, em vista da mediação da cena, resulta em paradoxo, uma vez que não é possível nem desejável que se concerte previamente com o público um compromisso de crença na sinceridade absoluta do ator, quando se trata ainda de uma “representação” que se deslinda ao olhar interessado desse mesmo público, especialmente disposto ao fenômeno teatral.

Embora no Teatro Alfenim não utilizemos o “anti-método” de Grotowski com vistas ao “ato total” do ator, existe o compromisso, especialmente na cena a que me refiro, de nos colocarmos frente ao espectador sinceramente despojados, sem nenhuma intencionalidade a não ser a de convidá-lo a pintar nossos rostos e a ouvir as palavras

<sup>1</sup> Outrem como outra pessoa, não somente como algo diferente do eu.

<sup>2</sup> “Rosto: conceito chave na Filosofia de Levinas, principalmente desde o livro *Totalidade e Infinito*. Não se refere em primeiro lugar à figura da face, sua imagem, mas ao fato mesmo de que outrem se apresenta e ultrapassa qualquer imagem, conceito, compreensão, e que por isso surpreende, ensina e me compromete” – Termo apresentado em glossário com os principais termos utilizados por Levinas (PELIZZOLI, 2002, p.247).

daqueles que tomam nossos corpos de empréstimo.

Decorre dessa experiência o que eu poderia qualificar como um “contato assimétrico” entre ator e público. Desse contato físico e emocional resultam “máscaras” que são pintadas na face do ator e fotografadas ao final de cada apresentação. A análise minuciosa dessas fotos demandaria um esforço que vai além das dimensões deste artigo, mas é possível depreender de sua observação imediata alguns traços comuns que me fazem considerar pertinente a afirmação de Lévinas de que, através da Arte, só é possível realizar-se o “salto para o Infinito” quando ela se manifesta como linguagem, isto é, como Rosto: significação que extrapola o conteúdo.

Nas “máscaras” ocorre com frequência a inserção de sinais e símbolos absolutamente decodificáveis tais como: pontos de interrogação, estrelas e cruzes nas faces e na testa; marcas vermelhas na extremidade do nariz; e tentativas de ressaltar os traços fisionômicos e as cavidades oculares, numa espécie de revelação do esqueleto por debaixo da carne, numa referência direta às máscaras de caveiras utilizadas para representação da família.

Se, por um lado, é impossível afirmar a “experiência de Rosto” por parte do público que desenha a “máscara”, uma vez que não dispomos dessa informação, e que apenas contamos com o nosso próprio testemunho; por outro, cabe especular se não existe na ocorrência comum dos sinais e símbolos acima mencionados uma tentativa por parte do espectador de tradução, numa linguagem decodificável e comum, da experiência singular de fruição do espetáculo que ele acaba de realizar.

É possível objetar que essa insistência em sinais e símbolos conhecidos nada mais é do que a tentativa de reduzir o *Outro* (no caso, o ator, em seu ato de deposição frente ao espectador) ao *mesmo* (que é o espectador), o que impediria em última instância a ocorrência do encontro *face a face*. Entretanto, também é aceitável entender o gesto de codificação da experiência como essencialmente uma manifestação da linguagem, o que alçaria a experiência à qualidade de testemunho do encontro com o Infinito.

Como se vê, apesar de ainda incipiente, a experiência de “encontro” que o *Milagre Brasileiro* propicia e que intuo poder realizar através da cena em que me ofereço para ser maquiada, me faz concordar com Lévinas, quando ele afirma que somente o encontro *face a face* pode propiciar o salto para o Infinito.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COELHO, Paula A. B. *A Experiência da Alteridade em Grotowski*. Tese de Doutorado para o Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – ECA/USP defendida em abril de 2009.

LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito: diálogos com Philippe Nemo*. Lisboa: Edições 70, 2007.

LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2000.

LÚCIO, Ana C. e SOUZA, Adriano C. (orgs.). *Milagre Brasileiro – Teatro Alfenim – caderno de apontamentos*, Campina Grande, Bagagem. 2010.

PELLIZZOLI, Marcelo. *Lévinas e a reconstrução da subjetividade*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2002.