

4

A Poética do *Balucio*

4.1

Entre o Dramático e o *Espetacular*

O evento teatral possui ao menos duas relações não excludentes com o que comumente se entende por realidade. Por um lado, há uma realidade representada, pela qual a cena atualiza uma realidade fora dos palcos. Nesse sentido, a realidade em *dados brutos* estaria duplicada no palco por signos que a remetem. Uma luz azulada pode designar a luz da lua, um traje de camponês pode ser indicador de uma profissão ou de um status social, um determinado diálogo entre mãe e filha procura apontar para uma situação ocorrida fora da cena e assim por diante. Como reconhecemos uma determinada situação apresentada no palco como atualização de um evento similar vivido fora dali, aquilo pode ser absorvido por um espectador como duplicação da realidade, por caber em dado *horizonte de expectativa* do que um determinado membro de uma dada sociedade entende como realidade. Nesse sentido o espetáculo pode designar essa realidade, duplicando elementos do mundo vivido fora dos limites do palco. Por outro lado, o próprio evento teatral é uma realidade que acontece diante dos olhos do espectador: atores, palco, refletores, indumentária, cenografia, ou o que quer que seus realizadores lancem mão para a construção de um discurso cênico. O teórico francês Patrice Pavis faz a distinção, no *Dicionário de Teatro*, entre a *Realidade Representada* e a *Realidade Teatral*. Para ele, “o único referente possível seria a maquinaria teatral. Todos os outros objetos, desde que utilizados no quadro de uma ficção, são elementos que remetem a outra coisa que não a eles mesmos. E, conseqüentemente, têm valor de signo” (PAVIS, 2005, p. 326). Por conta desse duplo estatuto o espetáculo teatral torna-se solo fértil para a observação de alguns problemas relacionados à “linguagem”, ou aos vários tipos de mediação entre o “homem” e o “mundo”.

O professor e teórico do teatro Luís Fernando Ramos, no texto *Por uma teoria contemporânea do espetáculo: mimesis e desempenho espetacular*, observa que até os anos 50 do século passado a maior parte dos estudos sobre teatro se concentravam na primazia do texto dramático sobre quaisquer outros elementos da cena (RAMOS, 2009, p. 89). A partir da década seguinte, cada vez mais os estudos levavam em conta uma “escrita cênica”, na qual a dramaturgia é tomada como apenas um de seus focos de enunciação. A partir desta observação o autor traça um longo percurso passando por algumas das principais correntes teatrais ao longo da história para chegar ao estatuto atual dos estudos nas Artes Cênicas, tomando como base a noção de *espetáculo*.

Partindo de uma crítica ao marxismo no qual estaria ancorada a noção de *espetáculo* empreendida por Guy Debord no famoso ensaio *A Sociedade do Espetáculo*, Ramos busca “limpar” o termo do excesso de referências que não seriam esclarecedoras. “Na perspectiva da sociologia e da antropologia, pode-se, como fez Debord, associar o conceito à ideia de um sistema econômico de produção, cuja lógica de manutenção produz alienação e gera uma vida ilusória, de pura aparência”. Ou seja, a utilização da palavra “espetáculo” empreendida por Debord não se refere ao teatro, mas “empresta-lhe o *glamour* para chamar a atenção sobre um ponto em particular”, um “velho problema da filosofia”, que remonta ao Mito da Caverna, de Platão, “que é a diferenciação e hierarquização entre aparência e essência, entre o real e o ilusório” (p. 90). Nesse âmbito, o termo passa a se referir ao caráter espetacular da existência humana, ou seja, “tudo que se dá a ver no mundo, aparece, enquanto sucedâneo fatal da história [,] operando para perpetuar um certo sistema de produção”. Tal sistema é garantido pelo “encantamento dos olhos”, garantindo assim “a dominação de classe e a hegemonia burguesa, tanto no plano simbólico como no curso da vida” (p. 90). O espetáculo deixa de ser o fenômeno típico da teatralidade, “como também abdica de qualquer caráter metafórico, associado a algum sistema de representação do mundo, e se torna o próprio mundo, ou uma qualidade ontológica e incontornável deste mundo”. (p. 90). Tomar partido de tal abordagem do termo apresentaria riscos para os estudos teatrais, provocando confusões terminológicas.

Debord quer eliminar o que há de espetáculo na vida, para que esta, despida do incontornável manto representacional, se torne mais verdadeira. Mas,

na medida em que ele projeta nesta vida um caráter inexoravelmente espetacular e torna o espetáculo objeto preferencial de seu ataque, acaba por desqualificar a própria, maculada e inviabilizada por seu caráter ilusório e irreal. O que resta a fazer é prospectar uma vida sem qualquer espetáculo, encenação ideal situada em um não lugar, utópico, cuja realização é, de fato, impossível. É nessa aspiração que se confirma a sua afinidade com a visão extremada de Platão, que na *República*, ataca a representação artística, mas principalmente a espetacular, como oposta à verdadeira vida, reconhecível, apenas, nos planos ideais da racionalidade e das ideias puras. Neste sentido, a “Sociedade do espetáculo” iguala-se à *República* como exercício de imaginação no pensamento de um Estado ideal, ou de criação de um parâmetro pedagógico potente para orientar a formação dos guardiões desse Estado ideal. (RAMOS, 2009, p. 91)

Buscando resgatar o conceito de espetáculo desses meandros, Ramos remete o empréstimo de Debord a toda uma tradição de antiteatralidade que remonta a Platão e desenvolve-se fortemente a partir do século XX. O estudo da vida das sociedades, ainda que abranja aspectos da teatralidade, situam-se num espectro muito maior, ao contrário do que pretenderia a tese de Debord.

Assim, o pressuposto debordiano de que falar espetáculo é falar do real deve ser minimizado. Falar do espetacular é, também, falar sobre o real, mas é, principalmente, falar de uma operação de ampliação, duplicação, transposição do real. É, em última instância, falar sobre o mimético, o que remete a toda uma tradição analítica que localiza no conceito *mimesis* não só a pedra fundamental de qualquer teoria da representação como reconhece, na representação teatral, um de seus vértices originais.” (RAMOS, 2009, p. 92)

A partir daí, Ramos retoma a distinção crucial que aparece na Poética de Aristóteles: *opsis*, o sexto elemento da tragédia, se referindo ao espetáculo em sua materialidade, “o momento em que uma dada ação se concretiza diante dos olhos do público”, deixando-se ver e sendo vista; e *mythos*, termo que se refere ao desenvolvimento da narrativa⁷ (p. 92). O autor constata que qualquer

⁷ No Dicionário de Teatro, as definições de *opsis* e *mythos*, são as seguintes:

OPSIS: O *opsis* é aquilo que é visível, confiado ao olhar, daí as noções de *espetáculo* e de *representação*. Na *Poética* de ARISTÓTELES, o espetáculo é uma das seis partes constitutivas da tragédia, mas é desvalorizado em relação a outros componentes considerados mais fundamentais (*fábula*, *caráter*, canto, etc.). O lugar atribuído ulteriormente, há história do teatro, ao *opsis*, ao que chamaremos atualmente de *encenação*, será determinante para o modo de transmissão e para o sentido global do espetáculo.

MYTHOS: Termo da *Poética* de ARISTÓTELES. O *mythos* (traduzido na maioria da vezes por *fable* [fábula] em francês, *plot* em inglês, *Handlung* em alemão) é a reunião das ações, a seleção e ordenação dos acontecimentos narrados.

investigação contemporânea sobre o fenômeno teatral deverá levar em conta os aspectos materiais constitutivos do discurso cênico mais do que os aspectos narrativos. “É menos nas histórias e narrativas, ou nos universos psíquicos e oníricos das personagens, e mais na matéria bruta e visível oferecida aos olhos, aos ouvidos e ao tato que se configuram os discursos e que se afirma a condição histórica dos fenômenos espetaculares.” (p. 92).

O autor propõe pensar a noção de espetáculo para além das fronteiras do teatro e da teatralidade, mas para toda investigação sobre as formas engendradas pelo homem com vistas a serem vistas e apreendidas por outros homens, ou seja, estendê-lo para formas espetaculares contemporâneas tais como o vídeo, as artes visuais e o cinema, e para aquém das manifestações sociais como a política e a religião. Desse modo, circunscreve-se o conceito à esfera da arte ao mesmo tempo em que o amplia para as várias formas de arte que atravessam a cena contemporânea, que cada vez mais, se pensa em sua materialidade específica, invertendo a lógica vigente desde Aristóteles até os anos 50 do século XX.

Para além da crítica da representação o espetáculo sobrevive, expandindo para todas as formas de representação da vida, mas, ainda, podendo ser pensado como fenômeno mimético, de apresentação ou reapresentação do mundo, aspecto que se tornou manifesto desde quando, como sugeriu Tadeusz Kantor, formou-se a primeira roda de homens em volta de uma fogueira e um dos circundantes se levantou, deixando-se ver destacado, foco simultâneo de muitos olhares. (RAMOS, 2009, p. 94)

Platão, no livro três da República, formula a distinção entre os modos *diegético* e *mimético* de apresentação ficcional, sendo a primeira, “associada à pura narrativa” e a segunda, “às ficções que se apresentavam através de atores” (p. 97). Aristóteles pensa a distinção entre *mythos* e *opsis*, dando à primeira, ênfase

Na origem, o *mythos* é a fonte literária ou artística, a história mítica [...] na qual o poeta se inspira para construir suas tragédias. Os mitos são incessantemente variados e combinados; formam *motivos* e *temas* que os dramaturgos gregos reutilizam em suas tragédias. Depois, a partir do emprego de ARISTÓTELES, *mythos* designa com cada vez mais frequência a estrutura organizada da ação (a fábula nos sentidos 2 e 3). O *mythos* se caracteriza por: a ordem temporal dos acontecimentos: início, meio, fim; a organização perceptível de um todo; a *unidade* de ação. Assim, de simples imitação de uma fonte anterior, o *mythos* é elevado ao nível de *unidade* de ação, de ordenação narrativa de elementos esparsos e de forma fechada (*aristotélica*).

PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2005.

que se afirma ao longo da história, sobretudo no classicismo francês, que toma de modo normativo a consideração do grego em relação ao fenômeno ateniense do século V a. c. Denis Diderot enfatiza que o dramaturgo deve se ocupar dos aspectos visuais da encenação, apontando para a dualidade “escrita cênica” versus “escrita dramaturgic”, ainda que subordinadas à figura do autor. Segundo Ramos, é em Mallarmé que surge de modo mais claro essa distinção:

De um lado, a literatura deixa de se prestar a confundir-se com o dramático na dimensão teatral, já que, para ele, o livro é a grande arte e está em perfeita oposição ao espetacular. Ainda caberia ao literário o aspecto performativo, como o que, sonhou, se manifestaria na realização do seu projeto “Livro”, mas este rito literário, necessariamente, não implica mais em concessões ao dramático. O espetáculo, por sua vez, também se libertaria do jugo do drama, passando a ser tecido, em hipótese, só com os corpos e a música, dissociado de sentidos prévios e de qualquer vínculo anterior. (RAMOS, 2009, p. 97)

Tal distinção ainda que concomitante ao surgimento do assim chamado *drama moderno*, só teria suas consequências de fato, a partir do século XX, em empreendimentos tais como os de Gordon Craig, que, inspirado em Mallarmé, se propõe pensar o teatro como uma arte “autônoma da literatura com suas próprias leis e princípios” (p. 97). A partir daí a cena teatral passa a ser pensada predominantemente a partir de sua *opsis*, sendo o *mythos* apenas um de seus elementos. No século XX, o teatro de Antonin Artaud, Bertold Brecht, Samuel Beckett e Tadeusz Kantor são exemplos de atualização dessa autonomia do espetáculo em relação ao texto dramático.

A predominância do *opsis* sobre o *mythos* no teatro contemporâneo, que se constituiu ao longo de todo o século XX e na primeira década do século XXI, configura uma teatralidade expandida para todas as artes performativas e representa uma mudança radical de paradigma frente à reflexão aristotélica da Poética, mas não implica necessariamente que uma noção como a de *mimesis* tenha se esgotado como conceito operador. (RAMOS, 2009, 100)

Ramos sugere que o conceito seja retomado em seu sentido de apresentação ou reapresentação do mundo ao mundo, ou do homem ao homem, o autor propõe a articulação de três conceitos básicos para se pensar o teatro nesse campo expandido: *mimesis*, *poiesis* e *tekné*. O homem atualiza potenciais latentes em objetos, por uma *mimesis* aliada a uma ou várias *teknés*.

“Por tudo isso, quando se admite, contemporaneamente, a prevalência da superfície sobre a linha, da cor e da sonoridade bruta sobre a figura e o desenho

melódico, do *opsis* sobre o *mythos*, encaminha-se uma possibilidade de pensar o espetáculo em sua realidade bruta, material e tridimensional e capaz de ser um significante ativo na atualização das potências do mundo. Desse modo, quando se pensa em desempenho espetacular não se está abrangendo qualquer ação humana que se deixe ver, mas sim todas aquelas ações humanas que se pretendem construções previamente preparadas para afetar espectadores, ou seja, aquelas que envolvem *mimesis* de ações a partir de uma ou várias *teknés*.” (RAMOS, 2009, p. 100)

Nesse âmbito, *mimesis* é entendida não como mera imitação, mas como “apresentação de algo que anteriormente inexistia, ou que só havia em potência, e agora se materializa diante dos olhos como se fosse a própria natureza a fazê-lo” (p. 102). Partindo desta reflexão se torna possível pensar o espetáculo como possibilidade de conter parcialmente as forças do *caos*, materializando potências em objetos estéticos. Esses objetos podem proporcionar a comunhão entre pessoas, na medida em que acenam com a possibilidade de “comunicação” entre artistas e espectadores, ao mesmo tempo em que resistem à interpretação. Nesse sentido, quanto mais “aberto”, mais plural em possibilidades de significação, mais o espetáculo põe em cena o problema da comunicação, mais ele expõe a discrepância entre suas possibilidades e o que foi possível realizar com os códigos disponíveis. Nesse âmbito, creio que as repetições empreendidas por Jefferson Miranda deem a ver disjunções entre as tentativas de dizer, de diferentes formas, os mesmos enunciados, abrindo possibilidades de leituras sempre novas.

O teórico francês Patrice Pavis ao referir-se aos espetáculos apresentados no Festival de Avignon de 1998 observa a constituição de dois principais vetores nesses espetáculos: por um lado, aqueles ancorados na figuração naturalista nos quais personagens vivem tramas que se desenvolvem auxiliadas por efeitos de real e, por outro, aqueles que exploram as materialidades da cena como os processos criativos e os elementos que a constituem⁸. Atualizando tal perspectiva para situar o trabalho de Jefferson Miranda no panorama teatral carioca, o trabalho da Cia Teatro Autônomo estaria entre esses dois polos. Ao mesmo tempo em que explora as materialidades da cena, expandindo seus limites em interfaces com outras mídias, elabora seus espetáculos servindo-se de personagens, diálogos, situações que ora se aproximam mais do drama *stricto sensu*, ora apenas tangenciam a

⁸ Citado por Silvia Fernandes em *Teatralidades Contemporâneas*. In: WERNECK, Maria Helena., BRILHANTE, Maria João. Texto e Imagem: estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

forma dramática. Em espetáculos tais como *E agora nada mais é uma coisa só* as personagens dialogam sem que se construa uma trajetória para elas, o drama propriamente dito alça status de imagem, figurando junto com outros elementos que não constroem uma narrativa linear nem armam conflitos para desenvolvê-los. Em casos como *Nu de Mim Mesmo*, personagens vivendo conflitos pontuais em diálogos e monólogos conduzem o olhar do espectador, operando uma tensão mais estreita entre o *espetacular* e o *fabular*, que é relegado ao segundo plano em *E agora nada mais é uma coisa só*.

Neste sentido, Miranda não opera com radicalidade em relação a nenhuma das tendências, mas trabalha num “entre lugar” de desconforto. Entre um projeto ilusionista que se constitui de atores interpretando personagens inseridos em contextos psicológicos nos quais vivenciam seus dramas pessoais em cenários com tendência naturalista (móveis e objetos retirados da *realidade* fora da cena) e a implosão da cena teatral, desnudando a ficção e operando no limite de uma certa teatralidade. A própria cenografia opera nessa tensão. Objetos reais coexistem com dispositivos de abstração. Um casal conversa tomando café quente em pequenas xícaras ao mesmo tempo em que uma enorme mandala é projetada em um telão ao fundo do palco.

O trabalho da Companhia obtém sua especificidade, creio eu, no que mais adiante chamarei de “poética do balbucio”. O aspecto fabular ganha corpo no interior de cenas mais ou menos curtas que retomam os mesmos temas, sempre acrescentando um novo elemento. No entanto, os conteúdos das cenas dramáticas não parecem ter importância predominante na cena, ganhando status semelhante aos de quaisquer outros elementos: imagens projetadas, vídeos curtos, recursos de iluminação, canções, pessoas executando ações em silêncio, etc. Neste sentido ele opera numa radicalidade em relação à tendência em trabalhar com dispositivos que vão além do especificamente teatral, que se faz presente desde o início do século XX. Mais do que se apropriar de diversos suportes, a maioria das obras se estrutura em ecos e repetições pelas quais opera a permanente tensão entre o caráter espetacular e as várias séries de sequências dramáticas encadeadas em uma estrutura fragmentária. Os temas são retomados a cada espetáculo da Companhia, como parte de um processo contínuo. Em *Nu de Mim Mesmo*, temas se repetem em diferentes ficções dramáticas e em diferentes suportes ficcionais (filmes

projetados em vídeos, dramas encenados por atores, músicas executadas ao vivo, trabalhos de videoarte projetados nos telões, etc.) As lacunas entre uma repetição e outra fornecem ao espectador espaços “vazios” nos quais pode se projetar, construindo sentidos possíveis para as cenas. Como o próprio espetáculo não oferece um encadeamento lógico-causal das cenas apresentadas cabe ao espectador o papel parcial de “autor”, no momento em que confere sentido para os blocos apresentados, podendo encadeá-los livremente.

Partindo da reflexão empreendida por Luiz Fernando Ramos, considera-se aqui a arte como atualização das potências do mundo em objetos estéticos. Com isso, pode-se pensar que o teatro possibilita a formação de um *cosmos* a partir do *caos* de dados brutos. Nesse sentido, o artista seria aquele que tentaria elaborar um discurso servindo-se de diversos sistemas de significação. A oposição *caos* e *cosmos*, “*dado bruto*” e *língua* é proposta por Flusser no âmbito de sua filosofia da linguagem. Uma vez aqui considerado o teatro como um modo de atualização das potências do mundo por sistemas semióticos, torna-se importante observar algumas especificidades em relação ao signo teatral.

Talvez se possa dizer que o espaço cênico ofereça mais possibilidades de significação do que a página. O discurso cênico se enuncia por vários focos, ou seja, por meio da cenografia, indumentária, iluminação, palavra falada pelo ator - que também emprega modos distintos de falar, gestos, etc. Ainda que inseridos numa tradição crítica subordinada à primazia do texto dramático, os intentos semiológicos, no âmbito da teoria teatral, são extremamente importantes, na medida em que levam em conta não só a percepção do espectador, como também o fenômeno teatral em toda sua complexidade, observando os diversos focos de enunciação da cena. Neste sentido, podemos pensar em alguns comentários do historiador e semiólogo polonês, Tadeusz Kowzan, quando ele afirma que:

“O teatro serve-se tanto da palavra quanto de sistemas de significação não linguística. Utiliza-se tanto de signos auditivos como visuais. Aproveita os sistemas de signos destinados à comunicação entre homens e os sistemas criados em função da atividade artística. [...] Praticamente não há sistema de significação, não existe signo que não possa ser usado no espetáculo.” (KOWZAN, 2006, p. 98)

Kowzan parece querer afirmar, por meio desse comentário, que a riqueza e a complexidade do signo teatral, quando observadas, fazem emergir a possibilidade de enunciação de um texto cênico. O teatro seria, nesse sentido, o lugar do entrecruzamento de diferentes códigos de comunicação, desde gestos até convenções culturais, passando por textos, imagens e todos os modos que homem encontra para duplicar o real em '*dado bruto*'.

Ainda que muitos dos estudos de caráter semiótico no âmbito da teoria teatral propostos nas décadas de 1960 e 1970 considerem a cena como lugar de atualização de um texto dramático, o reconhecimento de diversos sistemas de significação, por parte desses estudos, abriu a possibilidade de se pensar e elaborar um discurso cênico que se engendraria a partir dos elementos próprios da cena. Além disso, a percepção da presença de certa pluralidade de sistemas de significação na elaboração do espetáculo teatral fez também com que se reconhecesse o teatro como lugar fundamental de entrecruzamento desses mesmos sistemas.

Autores como o tcheco Jindrich Honzl, Tadeusz Kowzan e o pesquisador russo de teatro popular, Petr Bogatyrev, parecem ter reconhecido a natureza móvel do signo teatral, onde um dado significante só realizaria seu significado na relação estabelecida com outros signos da situação cênica na qual se encontra. Kowzan observa que “os signos, no teatro, raramente se manifestam em estado puro”, sendo a soma de signo linguístico, signo da entonação, signo mímico, signos de movimento, bem como acrescidos de “todos os outros meios de expressão cênica, cenário, vestuário, maquiagem, ruídos”, que “atuam simultaneamente sobre o espectador, na qualidade de combinações de signos que se completam, se reforçam, se especificam mutuamente ou, então, se contradizem” (KOWZAN, 2006, p. 99).

Por outro lado, a linguagem teatral parece, em parte, possuir eminente caráter tautológico, ou seja, ainda que um determinado elemento cênico signifique, remeta a um *referente*, ele não deixa de se oferecer como uma realidade em si mesma. Honzl toma “uma manifestação teatral” como “um conjunto de signos”, afirmando que “todas as realidades do palco, o texto do autor, o desempenho do ator, a iluminação, são realidades que representam outras

realidades” (HONZL, 2006, p. 127). Contudo, mesmo a palavra escrita deve ser considerada em sua materialidade. Palavras impressas sobre uma página são símbolos gráficos, tinta e papel, ainda que possam remeter a folhas de relva. Nesse sentido, pode-se recorrer aqui à reflexão sobre a arte, proposta por Haroldo de Campos em seu texto *Tradução como criação e como crítica*, no qual o autor menciona o ensaísta Albercht Fabri e suas observações sobre a linguagem artística. Campos afirma que “a essência da arte é a tautologia”, uma vez que as obras de arte “não significam, mas são”, acrescentando que “na arte é impossível distinguir entre representação e representado” (FABRI, apud CAMPOS, p. 31).

Neste sentido, deve-se observar que uma das características do que Hans Thies Lehmann chama de teatro pós-dramático é precisamente ressaltada pelo aspecto tautológico de sua constituição, ainda que este não exclua a possibilidade de se considerá-lo como um fato de comunicação. O teórico alemão afirma, em relação ao que chama de “teatro pós-dramático”, que neste, “em vez de representação de conteúdos linguísticos orientada pelo texto, prevalece uma ‘disposição’ de sons, palavras, frases e ressonâncias conduzida pela composição cênica e por uma dramaturgia visual que pouco se pautam pelo ‘sentido’” (LEHMANN, 2007, p. 249). Tais observações atentam para o modo como Antonin Artaud considerava a palavra no teatro, ou seja, em sua textura sonora, como elementos vivos, mais do que portadores de sentido, ainda que o fossem.

Característica comum aos últimos espetáculos da companhia, *Nu de Mim Mesmo* sobrepõe múltiplos enunciadores de discurso somados a dispositivos tecnológicos - vídeos, objetos, textos projetados em telões, textos enunciados por atores que figuram personagens diversos em diferentes situações, recursos cenográficos, de iluminação, etc. Há um excesso de elementos que parece radicalizar algo que é próprio do discurso teatral, ou seja, a multiplicidade de enunciadores de discurso. A este fator se soma o fato de os mesmos temas se repetirem em muitos desses dispositivos, produzindo uma cena cheia de ecos, provocando no espectador a sensação de que o mesmo se repete sempre diferente. Um casal que dança em cena aparece duplicado em vídeos exibidos pelo espaço cênico. Trata-se de registro audiovisual do mesmo casal, vivido pelos mesmos atores trajando a mesma roupa e executando os mesmos passos. Um diálogo entre personagens é projetado nos telões ao mesmo tempo em que a cena ocorre. Um

poema é dito enquanto o livro de onde o poema saiu permanece em cena, uma personagem lê um poema desse livro, outra personagem fala de si usando as mesmas palavras de outro poema do mesmo livro, de onde elementos figuram nas letras das canções entoadas ao longo do espetáculo. Imagens projetadas remetem à solidão de monumentais espaços vazios, personagens solitárias dialogam em espaços abandonados na beira de uma estrada, estórias se conectam e reconectam parcialmente umas às outras. Em um dos textos de apresentação do espetáculo, a companhia anuncia:

Nos propomos criar um espetáculo, no qual "histórias caibam". O tema é, portanto, desenvolvido pela Cia Teatro Autônomo através de janelas de histórias que vão da década de 40 até os dias de hoje, mas que nunca acabam, transformando-se, ecoando umas nas outras.⁹

As estórias narradas possuem variados pontos de contato entre si. Elementos de cada uma reaparecem parcialmente em outras. Não há uma trama que permita encadear as cenas no sentido de armar um conflito para então desenvolvê-lo. Ainda que possuam independência umas em relação às outras, os mesmos elementos que figuram em cada uma das ficções são retomados em outra. Em uma delas uma, jovem foge de casa. Em outra delas, uma jovem aparece recém-fugida de casa. Em mais uma cena, aparece uma mulher cuja biografia converge com a da mãe da jovem que fugiu de casa. Desse modo é possível tecer conexões provisórias entre as várias ficções, que produzem ecos, também entre os dispositivos pelos quais figuram. As repetições produzem transformações nas estórias apresentadas.

Grande parte dos elementos utilizados em cada cena (adereços, móveis e dispositivos cenográficos) permanece no palco sem nenhuma razão justificável do ponto de vista fabular. Cada móvel ou objeto cenográfico que entra em cena, ali permanece, não havendo transição que limpe o espaço de referências para a própria cena. O cenário de cada ação é o mesmo deixando pela ação anterior, geralmente acrescido de novos elementos. Desse modo, o espetáculo deixa significantes não remissíveis a um significado justificável do ponto de vista

⁹ Site da cia: <http://www.ciateatroautonomo.com.br/>

dramático. Muitos elementos podem ser lidos de múltiplas maneiras, não sendo univocamente explicáveis.

O conceito de “cena suja” é trabalhado por Olga Rodrigues Fernandes em sua dissertação de mestrado *Questões sobre o teatro contemporâneo: Deve Haver Algum Sentido Em Mim Que Basta*, como um dos principais vetores de orientação do trabalho da Cia. Teatro Autônomo (FERNANDES, 2006). A “cena suja” a qual a autora se refere, aponta para a justaposição de ações paralelas e elementos díspares pelo espaço, conduzindo a uma dispersão do olhar do espectador, não o dirigido de maneira clara para o foco da ação, na medida em que Jefferson Miranda justapõe distintos focos concorrentes, permitindo ao espectador navegar livremente pelo evento cênico fixando seu olhar segundo seu livre arbítrio (FERNANDES, 2006, p. 90). Neste sentido, o conceito aponta para uma justaposição excessiva de materiais significantes, produzindo um excesso que parece apontar para o vazio. Como se na impossibilidade de dizer algo, se dissesse muito.

A utopia do signo talvez possa ser definida como a perfeita adequação entre os *dados brutos* e as palavras disponíveis na língua, entre as ideias e as formas de expressão possíveis. No teatro, essa utopia se realizaria numa equivalência entre as potências que circulam no imaginário dos criadores e os recursos dos quais dispõem para atualizar cenicamente essas potências. *Nu de Mim Mesmo* parece “por a nu”, precisamente, a impossibilidade dessa utopia.

4.2

Do Lugar das Diferenças

Segundo a hipótese de Vilém Flusser em *Língua e Realidade*, “o que transforma o caos em cosmos é a possibilidade de conversação, é o vem e o vai da língua” (FLUSSER, 2007, p. 47).

O intelecto, participando da conversação, se “realiza”. Torna-se real no sentido de participar do tecido da conversação que é o corte horizontal da correnteza da língua. Se considerarmos a língua (como agora já somos obrigados a fazer) com conjunto de palavras, isto é, dados brutos realizados, como o cosmos do *ser* surgido do caos do *poder ser*, e se considerarmos que estas palavras aparecem em nós, chamados *intelectos*, e em fios entre os nós, chamados

conversação, somos obrigados a dizer que um intelecto em conversação está realizado. A língua como um todo é a soma das conversações e dos intelectos em conversação através das idades. O intelecto em conversações enriquece a língua em dois sentidos. Propaga-a em direção ao futuro. E estende-a em direção horizontal, aumentando-lhe o número de palavras e de combinações de palavras. Cria palavras e cria pensamentos (frases). O intelecto em conversação conserva e aumenta o território da realidade. Realizando-se, realiza.” (FLUSSER, 2007, p. 50)

A realidade, sob este ponto de vista, é instável, fluida, formando-se e transformando-se no interior dos intelectos em conversação. A língua, construção artificial que luta contra as forças do *caos*, cria um *cosmos*, um mundo ordenado dentro do qual se pode existir, possibilitando a conversação entre os intelectos, que expande os limites desse cosmos. Nesse sentido, pode-se entender a língua como *meio*, ponte entre o mundo e o homem. “A sociedade é real como conversação, e o homem é real como intelecto participando dessa conversação. Neste sentido, podemos dizer que a sociedade é a base da realidade, e que o homem é real somente como membro da sociedade.” (p. 50). Línguas são sistemas de realidade que permitem o surgimento de sociedades edificadas pelos intelectos em conversação. O homem só existe no interior da sociedade a qual pertence.

Jefferson Miranda manifesta o interesse do grupo pelo “homem que vive hoje em dia”, por seu cotidiano e seus meios de expressão. Tal afirmação nos levaria a pensar na imensa diversidade que surge tomando-se como ponto de partida e matéria-prima, as vidas de pessoas comuns, depoimentos de membros da plateia, de amigos, de anônimos e dos próprios atores. Em *Nu de Mim Mesmo* é utilizada uma gravação feita para o projeto *Modelos para A(r)mar*, performance apresentada no festival *RioCenaContemporanea* de 2007. Nessa performance, atores encenavam depoimentos gravados de pessoas comuns entrevistadas pelas ruas do Rio de Janeiro. No entanto, esse material não produz uma obra heterogênea. Pelo contrário, a plasticidade dos últimos espetáculos da Cia Teatro Autônomo tende a “homogeneizar” as diferenças.

Nesse sentido torna-se interessante pensar no processo de homogeneização das diferenças operado pelo grupo. Por mais que se fale que o trabalho da companhia busque olhar para o cotidiano, este é sempre trabalhado plasticamente

sob os mesmos padrões. Na recente performance de Miwá Yanagisawa¹⁰, uma das atrizes da cia, pode-se observar esse processo de maneira bastante esclarecedora. Tal performance se propunha o seguinte: cada um dos quinze espectadores era convidado a levar dois objetos pertencentes a ele mesmo ou a alguém próximo, em dois momentos distintos da vida. Chegando ao teatro, esses objetos eram colocados dentro de uma caixa, sendo as quinze caixas empilhadas em um canto da sala de espetáculo. Nela, a atriz começava a falar sobre o modo como as cidades são construídas. A partir de quê? Como? Quem chega primeiro? Desse modo, ela ia colocando caixa por caixa ao longo de um suposto rio que rasgaria uma determinada planície. Ao abrir cada caixa, ela dava voz à pessoa que havia levado aqueles objetos e ia designando funções dentro dessa cidade: aonde você quer morar? – ela perguntava – com o quê você quer trabalhar? E desse modo iam surgindo padeiros, donos de armazéns, igrejas e escolas. Ao longo da performance, em diálogo com os espectadores convertidos em atores, ela ia contando trechos da estória de uma mulher. Ao final, ela abria uma grande caixa com os objetos dessa mulher e terminava de contar a estória como sendo a da sua avó. O foco da performance estava nos espectadores, pessoas comuns que foram assistir um evento do qual acabaram fazendo parte, contando as estórias relacionadas aos objetos levados por elas. Supostamente isso deveria produzir uma variedade de estórias, modos de falar, modos de narrar o vivido, texturas, climas muito diferentes, já que o material trazido pelo público não foi trabalhado previamente como objeto estético. Eram estórias pessoais que escapam ao controle de um encenador. O que se constatava, no entanto, era o oposto: uma grande semelhança entre os materiais narrados. Cada pessoa ali sabia narrar muito bem o que viveu em forma de ficção, contando estórias pessoais e familiares com reviravoltas melodramáticas. Parece que as pessoas que compunham aquela plateia eram semelhantes, partilhando de referências similares. Ao ser indagado sobre esse episódio, Jefferson Miranda me responde¹¹ que no âmbito de um festival todos se assemelham um pouco, já que são artistas que em geral acompanham as apresentações. O curioso é que a Companhia Teatro Autônomo é constituída justamente por atores que trabalham na cidade do Rio de Janeiro.

¹⁰ Performance apresentada no Sesc Copacabana e no festival ArtCena em 2010.

¹¹ Em AUGUSTO, Bruno Santos. Entrevista com Jefferson Miranda, concedida em agosto de 2010.

Portanto, de certa forma, semelhantes, porque circunscritos ao mesmo grupo dentro da mesma sociedade. As leituras, as referências estéticas, os modos de olhar acabam se assemelhando bastante. Desse modo, pode-se compreender a sensação de homogeneização desperta pelos espetáculos da Companhia. Por mais que se tente falsear vozes diversas, estas não aparecem senão como várias facetas de um mesmo *eu* que se enuncia.

Parecem haver ao menos dois níveis do que chamo de homogeneização das diferenças. O primeiro deles pode ser explicável pela noção de “ficção social”, segundo a qual, pode-se dizer que “os indivíduos transformam ficções sociais constantemente em fatos e os vivem como tais, sem que o senso comum sequer desconfie desta situação”. Heidrun Olinto expõe este tema da seguinte forma:

“Grupos sociais e sociedades inteiras organizam as suas experiências a partir de comunicações recursivamente interconectadas que, por assim dizer, formam uma ordem subjacente estável para todas as atividades sociais, na qualidade de um saber coletivo compartilhado, ou de uma moldura de referência, ou de um horizonte de expectativa. Ações e comunicações são organizadas, nesta ótica, em *schemata* e categorizações indispensáveis para reduzir complexidades e garantir, desta forma, pelo menos a probabilidade de interações bem sucedidas com outras pessoas. Estes *schemata* podem ser vistos como ficções sociais em duplo sentido. Enquanto instrumentos elaborados socialmente, eles organizam experiências em situações adequadas e, neste sentido, estas ficções sociais não são avalizadas em função da dicotomia verdadeiro/falso, mas a partir da análise do seu bom funcionamento em vista de determinadas interações.”(OLINTO, 2008, pp. 82-83)

A partir daí, pode-se acrescentar que as formas ficcionais de maior circulação fornecem modelos comportamentais e modos de estruturação de discurso que são absorvidos pelos “intelectos em conversação”, forjando assim, modos de absorção e entendimento da realidade. Narrativas melodramáticas, telenovelas e *siticom*s¹² forjam a compreensão de mundo de espectadores que, ao narrar suas próprias experiências, se apropriam, sem necessariamente tomar consciência desses modelos, produzindo efeito semelhante ao que se obtém quando em *Nu de Mim Mesmo*, Jefferson Miranda coloca a voz gravada¹³ de uma mulher contando sua vida de maneira tão romanceada que mais parece uma narrativa ficcional.

¹² Situation comedy, gênero americano que se afirma cada vez mais na televisão brasileira.

¹³ Gravação também utilizada na já mencionada performance *Modelos para A (r) mar*.

Cada espectador pertence a uma determinada comunidade, partilhando com ela informações e convenções. Este fato aponta também para os modos como são engendradas as matérias-primas do trabalho do grupo (depoimentos e observações sobre pessoas comuns) e pelos modos como os atores recebem e trabalham essas informações. Neste sentido há que se pensar tanto nos depoentes quanto nos artistas envolvidos, que partilham de certas convenções. A observação sobre tal fenômeno pode apontar para a maneira como se produz certo apagamento das diferenças em alguns trabalhos do grupo.

Outra camada de observação do mesmo processo parece dizer respeito à estética do grupo, onde o cotidiano surge sempre belo e *glamourizado*. Mesmo a sandália de couro do caixeiro viajante aparece limpa e reluzente. Todos os figurinos parecem saídos de um editorial de moda. Há uma plástica que se sobrepõe a qualquer tentativa de colocar o real cotidiano em cena. A vida dos homens comuns referida por Miranda nunca aparece como tal. Se uma de suas principais motivações é colocar o banal e o comum em cena, alçando à categoria de arte elementos que pertencentes à esfera do cotidiano, os resultados são questionáveis, ainda que o encenador lance mão de diversos tipos de “efeitos de real”. Neste sentido é importante observar uma distinção entre dois tipos de procedimentos que podem ser lidos nessa categoria. Roland Barthes, em seu clássico ensaio, caracteriza dessa maneira o que chama de *efeito de Real*:

“o barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet afinal não dizem mais do que o seguinte: *somos o real*; é a categoria do “real” (e não os seus conteúdos contingentes) que é então significada; noutras palavras, a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz-se um *efeito de real*, fundamento dessa verossimilhança inconfessa que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade.” (BARTHES, 2004, p. 190)

Desse modo, o autor aponta para um lugar entre o estatuto tautológico e significante do objeto artístico. Se por um lado esse objeto “é o real”, ou seja, como diz Albercht Fabri citado por Haroldo de Campos, nele não se pode distinguir entre representação e representado, por outro lado, ele também designa algo, remete a algo, ou seja, “representa” algo. O efeito de real barthesiano se refere a partículas que não subsumem à narrativa, resistentes à interpretação. Neste sentido, ampliando o termo para a esfera do espetáculo, pode-se considerar

como esse tipo de “efeito de real”, tudo aquilo que a cena traz sem uma explicação lógica pelo seu aspecto fabular. Uma arma sobre uma parede, um estampido e a subsequente ausência dessa arma na mesma parede no momento do tiro “explica” a arma, levando o espectador a crer que ela disparou em alguém. A cena da Companhia Teatro Autônomo traz uma série de elementos que não se explicam pelo drama. Sobram, possuem caráter tautológico, não se submetem a uma explicação lógica pela ficção, apontando para si mesmos: flores artificiais são flores artificiais e não terão papel algum a desempenhar em nenhum “conflito”, não terão valor utilitário em nenhuma das histórias de nenhum personagem. Apenas estão lá. Um copo, um cinzeiro, uma xícara de café e diversos objetos não se “explicam”. Frases, personagens, elementos surgem em seu valor tautológico, nada designando além de si mesmos. No entanto, Diana Klinger, em seu livro *Escritas de si, Escritas do outro*, diferencia o *efeito de real* de Barthes do *efeito de real* que aparece em obras de caráter autoficcional da seguinte forma:

“Mas é importante distinguir esse *efeito de real* daquele que Barthes encontra no relato realista, onde um elemento, por exemplo a descrição de um detalhe insignificante, tende a aumentar a verossimilhança interna da ficção. O *efeito de real* no caso da autoficção, pelo contrário, quebra com a ficcionalidade e aponta para um além ficção.” (KLINGER, 2007, p. 45)

Tal “efeito de real” se refere ao caráter significativo do objeto estético, ao contrário de não remeter a nada além de si próprios, remetem à identidade do autor, fora do texto. O termo aqui se refere a informações que reafirmam essa identidade ou a suposta realidade à qual o texto se refere. Por exemplo, em *Nu de Mim Mesmo*, no momento em que se ouve um relato narrado por uma voz gravada que retoma informações de uma história desenvolvida em três cenas distintas do espetáculo, essa narração traz informações de lugares, nomes de ruas e datas, elementos que remetem a percepção do espectador à realidade fora do texto, permitindo-lhe reconhecer determinada história como ‘real’, uma vez que partilha daquelas informações com a voz que narra, reconhecendo os nomes das ruas e as linhas de ônibus mencionadas em seu relato, ainda que essas informações nada garantam em relação à veracidade dos fatos. São procedimentos que confundem a percepção do espectador, uma vez que reafirmam uma suposta veracidade.

Sendo assim, “efeitos de real” podem apontar para fora e para dentro da ficção, ressaltando tanto o aspecto dramático e significativo do teatro, quanto seu caráter espetacular e, muitas vezes, tautológico. A justaposição de ambos aponta para esse duplo estatuto. Por um lado, se afirma o evento teatral enquanto realidade material e concreta: diante dos olhos do espectador se apresentam elementos que, ainda que apontem para outros, fora dos limites da cena, realizam-se em si mesmos. Em *Nu de Mim Mesmo*, um copo pode ser somente um copo, uma cadeira pode estar lá sem que ninguém nela sente, uma mesa pode nunca ser utilizada, uma frase pode figurar solta, uma cena onde uma jovem oferece um pedaço de chocolate a um rapaz permanece sem ser desenvolvida em nenhum outro momento, mantendo em potencial possíveis conexões, sem que seja necessário decidir por uma delas. Tal como as estórias de Arthur, o físico que busca resgatar o diálogo em sua relação com o filho; de Josué, o rapaz que foi foco de uma paixão que o levou até o altar, muitas outras pequenas cenas funcionam como fotografias, ressaltando seu caráter tautológico uma vez que “flutuam” no espetáculo sem se submeter a um encadeamento dramático.

A direção opera por acúmulos. Muitos elementos disputam o olhar do espectador, dentre os quais os fragmentos de drama. Em outras peças da Companhia, o estatuto tautológico do texto proferido pelos atores ganha com maior radicalidade. Em *Deve Haver Algum Sentido em Mim que Basta*, a atriz Gisele Fróes passava cerca de quinze minutos tirando e colocando grampos no cabelo enquanto murmurava palavras quase incompreensíveis, como quem fala sozinha. Esse procedimento ressalta o caráter tautológico do espetáculo que o ressalta enquanto potência, uma vez que não parece haver explicação causal unívoca para tal cena: uma mulher que balbucia palavras incompreensíveis ao mesmo tempo em que coloca grampos no cabelo. Tal ação não revela muito sobre a personagem, que tampouco se constrói no interior de um drama que desenvolve um conflito. A cena em questão parece nada designar. Nesses casos o encenador opera por “colagem”. Produzindo a sensação de ter “cortado” aquela mulher de seu cotidiano e a inserido na cena teatral, ainda que seu figurino pudesse remeter ao Século XIX. Muitas vezes o encenador opera numa distensão temporal que dá conta do presente das coisas, onde cada ação não é “representada”, e sim, vivida em seu “tempo real”. Com esses procedimentos, Jefferson Miranda “apresenta” o

real ao invés de “representá-lo”. No mesmo espetáculo a atriz Miwá Yanagisawa montava, ao longo de vinte minutos, um arranjo de flores, sem que esta cena tivesse nenhuma razão logicamente dedutível para estar ali, nada explicando, nem oferecendo nenhum dado útil a uma possível interpretação pelo contexto dramático. *E agora nada mais é uma coisa só* parece ser a mais radical experiência do grupo nesse sentido: em um grande galpão montado no mezanino do Sesc Copacabana em 2005, atores circulam entre quadros, móveis, uma gigantesca mesa sobre a qual dispõem-se diversos elementos. Livros, objetos, jarras, câmeras de segurança e monitores exibindo imagens captadas em tempo real. Em tal dispersão, a cena se organiza sem que nenhum dos diálogos encenados possa remeter ao desenvolvimento de uma trama.

O aspecto dispersivo se faz presente também em *Nu de Mim Mesmo*, onde muitos objetos justapostos formando uma espécie de instalação na qual diversas ficções são encenadas, sete telões distribuídos por vários lugares do espaço cênico e elementos cenográficos espalhados por esse espaço proporcionam uma abertura de foco para o olhar do espectador. É curioso observar que na versão filmada¹⁴ do espetáculo as opções feitas pela direção ressaltam o caráter objetivo das lentes da câmera. A opção por *closes* fechados na maior parte do tempo parece querer “traduzir” em linguagem fílmica uma realidade cênica: a relação de proximidade com o espectador.

Ao mesmo tempo em que a repetição de temas produz novos modos de lidar com eles, em alguns dos procedimentos que leio aqui como “tradução”, a utilização de matérias-primas supostamente díspares, extraídas dos cotidianos de indivíduos diferentes, aponta para um apagamento das diferenças. Tanto em relação ao fato de os cotidianos utilizados como matéria-prima serem circunscritos socialmente num lugar similar, quanto no tratamento estético conferido a esses materiais no trabalho da Companhia.

¹⁴ Concepção de Jefferson Miranda e Flavio Graff; videoarte de Fernanda Ramos e Phil Canedo; montagem de Antônio Luiz, Fino Trato e Ronnie Souza.

4.3

Palavras, Imagens e Outros Códigos

Em *Filosofia da caixa preta*, livro publicado em 1985, Vilém Flusser propõe a hipótese de que “imagens são mediações entre o homem e o mundo”, ou seja, “são superfícies que pretendem representar algo”, por meio de símbolos que não possuem “significados inequívocos, como [...] as cifras: não são “denotativos” (FLUSSER, 2011, p.21). Imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos “conotativos”. Nesse contexto, a “*imaginação* é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas”. Assim considerada, “*Imaginação* é a capacidade de fazer e decifrar imagens”, a faculdade pela qual se torna possível abstrair duas das quatro dimensões espaço-temporais, mantendo somente as dimensões do plano. Em oposição a esta faculdade está a *conceituação*, pela qual se pode transcodificar superfícies planas em linhas, ou seja, produzir textos a partir de imagens. O tempo de deciframento de uma imagem é o “tempo mágico”, não linear. Seu significado pode ser captado num simples golpe de vista, no entanto, outros significados possíveis podem ser descobertos pelo “*scanning*”, olhar circular, cujo tempo é o do eterno retorno. A escrita, cujo tempo é linear, opera como “metacódigo da imagem”, e vice-versa. Desse modo surge uma oposição na qual “a função dos textos é explicar imagens, a dos conceitos é analisar cenas” e a das imagens é “traduzir eventos em situações, processos em cenas” (pp. 21-25).

Segundo o filósofo, o homem esquece que as imagens surgem com o intuito de orientá-lo no mundo e passa a viver em função delas; desse modo “*imaginação*” se torna “*alucinação*” quando “o homem se torna incapaz de decifrar imagens “restituindo as dimensões abstraídas”. Com o advento da escrita o homem passa a desfiar as superfícies das imagens e alinhar os elementos *imaginísticos*”, transcodificando o “texto circular” em linear. (p. 24) Possibilitada pela linearidade da escrita ocidental, surge a consciência histórica, “dirigida contra as imagens”, na medida em que opera por “conceituação”, movimento contrário à “*imaginação*”, como sugerido pelo filósofo.

Flusser opõe, no entanto, as imagens pré-históricas às imagens pós-históricas ou imagens técnicas: as imagens pré-históricas “imaginam o mundo”; as pós-históricas ou técnicas, “imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo” (p. 30). O filósofo afirma que “as imagens técnicas, longe de serem janelas, são *imagens*, superfícies que transcodificam processos em cenas. Como toda imagem, é também mágica e seu observador tende a projetar essa magia sobre o mundo” (p. 32). A partir daí pode-se pensar que tudo aquilo que media, também “tapa” o objeto de mediação, na medida em que o substitui na percepção do observador. Textos mediam homens e imagens, mas, ao fazê-lo, também se interpõem entre um e outro. Linguagens não são transparentes, elas apontam para o real em “dado bruto” ao mesmo tempo em que o embotam (p. 26).

Em *O mundo codificado*, acerca da teoria da comunicação Vilém Flusser reafirma tais ideias, observando que “a comunicação humana é um processo artificial” baseado em “símbolos organizados em códigos”. “Os códigos (e os símbolos que os constituem) tornam-se uma espécie de segunda natureza, e o mundo codificado e cheio de significados em que vivemos (o mundo dos fenômenos significativos[...]) nos faz esquecer o mundo da ‘primeira natureza’” (FLUSSER, 2010; p. 90). No âmbito da teoria da comunicação o filósofo permite uma expansão das considerações feitas em *Língua e Realidade*, livro no qual se propunha uma filosofia da língua, sugerindo que o intelecto só é capaz de processar palavras. Em *Filosofia da caixa preta*, Flusser parece abrir sua concepção para outras formas de mediação entre o homem e a “realidade”. Em *O que é a comunicação*, texto publicado em *O Mundo Codificado*, Flusser reconhece “no mundo dos fenômenos significativos”, os diferentes códigos existentes, desde o anuir com a cabeça querendo expressar concordância até as cores utilizadas na sinalização de trânsito.

Dessas reflexões se pode depreender que a comunicação humana, com seus instrumentos artificialmente construídos pelo homem, ao longo da História cria uma segunda realidade, ou “segunda natureza” segundo as palavras de Flusser, uma camada que embota a “natureza primeira”, ao mesmo tempo em que a torna acessível, pois fora da língua, ou melhor, fora dos códigos comunicativos o que existe é inacessível, inarticulável, impossível de ser absorvido pelos intelectos em conversação. Nesse sentido, essa realidade primeira funciona como

uma espécie de região límbica na qual o homem não é capaz de penetrar senão por meio de alguma linguagem.

Assim se pode afirmar que o mundo só é acessível ao homem por intermediações. Palavras e imagem ganham similar status nesse sentido. No mundo pós-histórico o predomínio da escrita cai com a ascensão das imagens técnicas. A imagem comunica de maneira mais rápida e não linear, denota algo, representa algo que é imediatamente percebido em sua superfície. No entanto, pode-se percorrer tal superfície com o olhar e nela descobrir mais informações que não puderam ser percebidas no primeiro lance de olhos. Tal movimentação é chamada de *scannig*, e não é linear, seu tempo é o do eterno retorno, que possibilita maior interação entre receptor e produtor da imagem.

Roland Barthes, em seu estudo sobre a fotografia intitulado *A câmara clara*, apresenta a noção de *punctum* em relação às fotografias (BARTHES, 2005). O *punctum* apontaria para algum elemento que capta e centraliza o olhar de um observador para uma determinada fotografia, uma espécie de ponto de fuga. Ampliando esta noção, pode-se pensar que mesmo em espetáculos teatrais, nos quais vários elementos concorrem à atenção do espectador, há pontos de fuga. Um ator que executa uma ação ao centro de um palco, italiano ou arena, para o centro do qual convergem os olhares de toda a plateia é um exemplo disso. Usualmente o espetáculo dirige o olhar do espectador. Pelo contrário, na “cena suja” de Miranda, há uma simultaneidade de pontos de fuga diversos que fragmenta o olhar do espectador, pedindo o olhar circular sugerido por Flusser em relação à fotografia. O *scanning* permite ao espectador deslocar circularmente seu olhar pelos elementos dispersos da cena.

A escrita ocidental agrupa a realidade da esquerda para a direita em sucessivas frases. Há um sentido, lê-se uma palavra depois da outra em uma ordem imposta pelas regras que formam a língua escrita. No caso das imagens é o próprio olhar que constrói de maneira circular o sentido que o conduzirá. Contudo, imagens tal como palavras operam como mediação entre os *dados brutos* e o sujeito. Ambas, nesse âmbito, são constitutivas de sistemas de *realidade*.

A imagem técnica confunde mais o olhar do observador, fazendo parecer que funciona como janela através da qual se vê o que foi registrado. O caráter tautológico que guarda faz com que seja percebida como a própria “coisa” que representa, como um meio de observar o que está lá e não como algo que precisa também ser lido. “Aparentemente, pois, imagem e mundo se encontram no mesmo nível do real: são unidos por cadeia ininterrupta de causa e efeito, de maneira que a imagem parece não ser símbolo e não precisar de deciframento.” (FLUSSER, 2011, p. 30). Sendo assim, a imagem tende a se confundir com seu significado. Neste sentido a imagem técnica provoca maior confusão do que a imagem não técnica por sua suposta objetividade em relação ao que foi retratado¹⁵. É mais fácil reconhecer na pintura, por exemplo, o trabalho do artesão que escolheu determinados símbolos, formas e cores para retratar tal e tal evento. O aparelho fotográfico possui uma lente chamada objetiva, que supostamente retrata o que se coloca diante dela, imprimindo em película a luz refletida pelo objeto. A imagem fotográfica é impressão de luz. Essa objetividade camufla o processo de representação, possibilitando que se tome o representado pelo que é.

Desse modo, da filosofia da linguagem à teoria dos meios, Flusser oferece ferramentas úteis para pensar nas mediações entre o homem e o mundo, sendo precisamente o objeto de pesquisa da Companhia Teatro Autônomo, como observado por Jefferson Miranda, que diz interessar-se pelos “meios” dos quais o homem contemporâneo se utiliza para se expressar.

A partir daí, podemos pensar nos tipos de textos e nos tipos de imagem utilizadas nas mediações entre homem e mundo. As novas tecnologias permitem cada vez mais que esses meios se cruzem e que palavras sejam projetadas em superfícies planas como imagem ou que sejam gravadas em diferentes dispositivos tais como gravadores que permitem a sobreposição de temporalidades num mesmo presente. Por exemplo, em *A última gravação de Krapp*, peça de Samuel Becket, a personagem título coleciona gravações anuais há algumas décadas, permitindo sobrepor temporalidades num mesmo presente. Somam-se a esses tipos de mediação técnica, o próprio homem como mediador, na figura do

¹⁵ Em *Filosofia da caixa preta* Flusser apresenta um glossário onde define *Imagem* como “superfície significativa na qual as ideias se relacionam magicamente”; e *Imagem técnica* como “imagem produzida por aparelho” (2011, p. 18).

artista, sua experiência do mundo como tal e o processo artesanal de construção de uma obra. No caso da Cia Teatro Autônomo, há vários artistas envolvidos na produção dos espetáculos. Tal qualidade de “mediação” é inerente ao fenômeno teatral, que é uma construção humana. O espectador não tem necessariamente o acesso à realidade fora do espaço da cena. Sempre estará diante de uma experiência única e irreprodutível, por mais que todas as noites o mesmo espetáculo seja encenado. Ainda que seja significativo, o evento teatral é ele próprio um acontecimento que se oferece ao espectador. Por mais que *signifique*, sempre há que se levar em conta sua materialidade, sobretudo no teatro contemporâneo, tomando-lhe como um fenômeno que ocorre ao vivo e a cores diante dos olhos do espectador. Neste sentido, mesmo mediados pela linguagem, há uma relação sensorial no espetáculo que pode se processar no intelecto, prescindindo de palavras. Um gesto ou um olhar de cumplicidade do ator em direção a um membro da plateia são também códigos comunicativos.

Ainda que o fenômeno teatral possua caráter conotativo, aponte para outros fenômenos fora da cena, “represente” em algum grau elementos que existem fora do espaço teatral, pode-se falar em duas realidades paralelas: o teatro como evento e o teatro como significação: uma teia constituída por signos que apontam para referentes, noções que trazem de volta a clássica oposição *opsis x mythos, dramático x espetacular*. Esse duplo estatuto do fenômeno teatral deve ser levado em conta por qualquer empreendimento crítico.

4.4

Das Traduções e do *Balucio*

No transcurso da pesquisa empreendida pela Cia. Teatro Autônomo, *Nu de Mim Mesmo* é construído pelos códigos comunicativos dos quais se serve o homem na contemporaneidade. Miranda afirma que o trabalho do grupo busca se voltar para o homem que vive nos dias atuais e os “meios” pelos quais se expressa: fotografias, cartas, imagem gravada, imagem virtual, impressa, etc. Imagens, ainda que denotem, também podem ser lidas como signos. Segundos as hipóteses de Flusser, o homem cria códigos para intermediar sua relação com a “natureza primeira”, ainda que esqueça que esses códigos são convenções que

criam uma “segunda natureza”, e passe a vivê-la como sendo a primeira. Fora dos limites desses códigos, o real em *dado bruto* seria inacessível ao homem. Tudo aquilo que não pode ser partilhado pelos intelectos em conversação, formando um saber coletivo, estaria relegado a um espaço límbico, onde impera o nada. Seria possível dizer que, nesse sentido, o que não é partilhável, de certa forma, não existe, já que seria inacessível ao sujeito humano, uma vez que todo saber coletivo foi partilhado por meio de algum código, formando-se pelos intelectos em conversação?

Miranda elabora uma poética servindo-se desses códigos, em sucessivas repetições dos mesmos temas, que operam como *leitmotives* sucessivamente retomados por cada código. A cena teatral em sua especificidade é já o lugar de múltiplos enunciadores. Para além das palavras impressas em papel e outras superfícies, para além das imagens impressas, exibidas em monitores ou em telões, a cena é o lugar onde se cruzam de maneira mais evidente, ao menos duas realidades: a ficcional, tomando-se o aspecto *dramático* ou *fabular*, e a realidade do palco: atores, luz, cenografia, indumentária, etc., considerando-se o puro *espetacular*. Para além dessa já evidente multiplicidade, o avanço tecnológico oferece à cena contemporânea novas possibilidades de entrecruzamento de diversas mídias, ampliando um pouco o foco da discussão. Em espetáculos como o recente *A dona do fusca laranja*, performance autoficcional da atriz Camila Rhodi, com texto de Jô Bilac e direção de Fabio Ferreira, estreada em 2011 no Espaço Oi Futuro do Flamengo, parte dos espectadores era convidada a passear de carro pelas ruas do Rio de Janeiro enquanto a outra parte deles permanecia no centro cultural assistindo o percurso que a atriz faz em seu carro gravada por câmeras que transmitem suas ações em tempo real. No recente espetáculo da diretora Cristiane Jatahy, *Corte Seco*, estreado no Teatro Sergio Porto em 2009, o espectador podia acompanhar em monitores dispostos pelo palco, as ações dos atores que estavam fora do espaço cênico. Em *E Agora Nada Mais É Uma Coisa Só*, da Companhia Teatro Autônomo, a explosão do espaço cênico em uma grande instalação com subdivisões aparentemente arbitrarias que permitiam ao espectador caminhar livremente pelos ambientes criados por Flavio Graff era acrescida de um dispositivo tecnológico que permitia aos espectadores estarem presentes em mais de um espaço simultaneamente, na medida em que monitores exibiam em cada

ambiente as imagens captadas pelas câmeras de segurança dispostas nos outros espaços da instalação em tempo real.

Como propõe Vilém Flusser em *O que é a Comunicação?* (FLUSSER, 2010), o homem passa a viver no interior de sistemas criados com o intuito de servir como mediação entre ele e o mundo. Neste sentido pode-se dizer que passam a viver as mediações como o próprio mundo, tomando ficções como fatos, palavras e imagens como a própria realidade. Tudo aquilo que seria “mapa” do mundo passa a desempenhar papel de “biombo”. Servindo-se de tantos dispositivos com o intuito de trabalhar a partir do homem e seus “meios” de expressão, o grupo cria uma poética própria a partir de diversos códigos comunicativos, produzindo confusões entre presença virtual, mediada por dispositivos tecnológicos e presença material e concreta mediada por um discurso humano. Na medida em que o teatro é linguagem elaborada pelo homem, a cena teatral é diferente da fotográfica, captada por um ‘aparelho’, ainda que manipulado pelo fotógrafo.

Segundo as hipóteses de Flusser em *Filosofia da Caixa Preta*, “o aparelho fotográfico pode servir de modelo para todos os aparelhos característicos da atualidade e do futuro imediato” (2011, p. 37). Seu raciocínio leva a crer que o aparelho fotográfico contém em si todas as possibilidades virtuais de imagens que poderia produzir. O gesto do fotógrafo só é livre dentro das possibilidades virtuais do aparelho, ou seja, “todas as fotografias fotografáveis pelo aparelho”. Ao realizar uma fotografia, o fotógrafo “diminui o número de potencialidades, aumentando o número de realizações”, “inscritas previamente” no aparelho, pelo fabricante (p. 42).

O fotógrafo crê que está escolhendo livremente. Na realidade, porém, o fotógrafo somente pode fotografar o fotografável, isto é, o que está inscrito no aparelho. E para que algo seja fotografável, deve ser transcodificado em cena. O fotógrafo não pode fotografar processos. De maneira que o aparelho programa o fotógrafo para transcodificar tudo em cena, para *magicizar* tudo. (FLUSSER, 2011, p. 52)

Na cena teatral o artista dispõe de meios artesanais e técnicos. Pode compor um ambiente servindo-se de dispositivos cenográficos, recursos de iluminação, pode criar uma cena dispondo de atores que executam ações

combinadas previamente. Não cabe aqui afirmar até que ponto há também na cena teatral virtualidades inscritas. Nos meios tecnológicos dos quais o encenador lança mão, segundo Flusser, há. Miranda empreende uma poética em constantes passagens de uma esfera à outra, situando enunciados entre diversos tipos e camadas de mediação, provocando constantemente a percepção do espectador contemporâneo, tão acostumado a viver a realidade de seus suportes. Jefferson Miranda afirma que “nunca neg[ou] a superfície”, e que para ele, esta “contém a profundidade” (AUGUSTO, 2010). As superfícies que duplicam o real, também o são, na medida em que o homem frequentemente toma uma pela outra, vivendo no interior de códigos comunicativos.

O advento tecnológico proporciona uma radicalização dessa vivência no interior de códigos, na medida em que “aparelhos” escamoteiam a mediação que as mãos humanas evidenciam. Segundo um exemplo de Flusser é mais fácil observar a mediação realizada por um pintor que escolhe as cores, os pincéis, os símbolos dos quais irá se servir para compor uma cena, do que percebê-la no gesto do fotógrafo, que aparentemente só apertou um botão diante de uma cena captada pela lente “objetiva”. Neste sentido o próprio nome da lente já induz ao engano, na medida em que sugere uma suposta objetividade no gesto de fotografar. O fazer teatral nesse contexto estaria mais próximo ao trabalho do pintor, já que o encenador tem liberdade para escolher os sistemas significantes dos quais se servirá para compor um enunciado.

No entanto, Jefferson Miranda elabora o espetáculo em processo colaborativo. Ao longo de alguns meses o grupo se encontra e realiza improvisações a partir de determinados temas e situações. Durante esse processo elementos vão se formalizando em cenas cuja autoria não pode ser dirigida a uma pessoa especificamente. Flavio Graff é *dramaturg* da Companhia, uma espécie de “conselheiro” externo, que vê a cena de fora e tece um diálogo com o grupo. Em *Nu de Mim Mesmo* ele entra em cena no “papel-título”, como a materializar esse olhar de fora, esse eu que procura abarcar todos os outros. Os temas sobre os quais o grupo trabalha se repetem formalizando-se das mais diferentes maneiras. Nesse espetáculo a poesia de Walt Whitman serve de fio condutor, traduzindo-se por meio de uma poética cênica. O que a montagem realiza pode ser pensado como processo permanente de tradução de um universo a outro. Elementos do

cotidiano figuram na obra poética de Walt Whitman, sendo retomados pelo espetáculo de Miranda em diferentes cenas dramáticas, diferentes suportes, produzindo inúmeras variações dos “mesmos” enunciados. A palavra “mesmo” aqui é empregada como provocação, uma vez que o mesmo, uma vez “traduzido”, será “outro” enunciado. Assim como a língua portuguesa forja uma realidade, permite a edificação de uma cultura e uma realidade específicas, inerentes às possibilidades dessa língua, considera-se aqui cada suporte como produtor de um determinado modo de ver. Uma peça teatral traduzida para o cinema será outra, uma vez que a linguagem cinematográfica emprega outros códigos diferentes dos empregados na cena teatral. O termo *tradução* aqui empregado busca contemplar as perspectivas de Vilém Flusser em *Língua e Realidade* e de Haroldo de Campos, que empreende a noção de “tradutor criador” em *Da Tradução como Criação e como Crítica* (CAMPOS, 2010).

Campos retoma a distinção proposta por Max Bense entre “informação semântica”, traduzível, e “informação estética”, que não se descola da forma pela qual foi concebida. (p. 33) A pergunta que se impõe, portanto é: como é possível traduzir informações estéticas? Esta situação será amplamente complexificada quando se trata de meios tão distintos quanto o são a escrita, o espetáculo teatral, a música, o cinema e os diversos *códigos* empregados em *Nu de Mi Mesmo*. Trata-se aqui da transposição de algumas informações para um terreno absolutamente distinto, onde se cruzam atores falando palavras, palavras projetadas em telas por meio de imagens técnicas, imagens em movimento, desenhos feitos à mão, quadrinhos, música, dramaturgia, objetos transpostos da realidade fora da cena operando como cenografia, sem que, no entanto possuam teor representativo, operando muitas vezes como *ready-mades*, pelo emprego do procedimento vanguardista reconhecido como *colagem*, pelo qual artistas como Braque e Picasso transportavam para a tela pedaços de materiais do cotidiano (pedaços de tecido, jornais, objetos, etc.). Ainda que submetidos ao discurso do encenador, muitos elementos figurados na cena permanecem sem explicação no interior de uma narrativa ficcional. Sobram, como o “barômetro de Flaubert” ou a “pequena porta de Michelet”, detalhes que, segundo Roland Barthes, “não dizem mais do que o seguinte: *somos o real*” (BARTHES, 2004, p. 190).

Flusser propõe que a língua é um sistema completo, mas não fechado. Os *cosmos* se ligam entre si devido à possibilidade da tradução. Nesse processo, tangencia-se o “nada”, o que não existiria fora dos limites da língua, no momento em que se passa de um sistema de realidade a outro, já que “durante a tradução, durante esse instante ontologicamente inconcebível da suspensão do pensamento, paira sobre o abismo do nada. ‘Sou’ durante essa transição somente no sentido de ‘poder ser’” (FLUSSER, 2007, p. 58).

Sob o prisma da tradução o “cogito sum” cartesiano adquire um significado existencial imediato. Até agora os pensadores existenciais parecem não ter percebido que o nada, esse horizonte do ser, se manifesta “nadificante” durante o processo de toda tradução. Toda tradução é um aniquilamento. O fato existencialmente importante nesse processo é a circunstância de esse aniquilamento poder ser *ueberholt*, ultrapassado e superado pela tradução realizada. Não se trata, porventura, de uma miniatura de morte e ressurreição? [...] O salto de língua à língua, atravessando o abismo do nada, cria no intelecto aquela sensação de irrealidade, tão apresentada à angústia existencial. [...] *Vou* está situado dentro de uma realidade, *I go*, dentro de outra, e entre ambas o abismo do nada, do aniquilamento do pensamento. Traduzindo, o intelecto ultrapassa o horizonte da língua, aniquilando-se nesse processo. Sem recurso a qualquer visão mística ou religiosa, o intelecto “vive” (*erlebt*) a dissolução da realidade e do *Eu*. (FLUSSER, 2007, pp. 58-59)

No entanto, traduzir de um sistema a outro pressupõe uma contaminação mútua, uma vez que “línguas são sistemas abertos que se cruzam com grande facilidade e promiscuidade” (p. 56). Tal entrecruzamento parece se originar na sempre malfadada luta das línguas com a realidade em *dados brutos*, exprimindo uma espécie de desejo inerente a toda forma de mediação, já que, nas palavras do filósofo, “ávida, toda língua absorve elementos de qualquer outra, assimila e digere aqueles que pode, e deixa, como corpos estranhos, porém integrados, aqueles elementos que é incapaz de assimilar” (p. 60). Daí se pode depreender que devido a sua perene incompletude, as línguas buscam umas nas outras, a expansão de seus territórios. Tal fenômeno também se pode observar em relação aos códigos comunicativos em geral, que se contaminam mutuamente. Florencia Garramuño em palestra proferida na Puc-Rio em 2009, falava da “literatura no campo estendido”, ou seja, onde ela se “imiscui em outros meios”. Luiz Fernando Ramos utiliza termo similar para se referir ao teatro e sua expansão para outras formas de arte, ou seja, o frequente processo de entrecruzamento de códigos é notório em todas as artes. A utilização de vídeos por encenadores, as artes

performáticas, os *happenings*, os eventos que transformam os espaços dos museus, etc., parecem expandir territórios, na impossibilidade de um determinado meio dar conta da atualização das potências do mundo em objetos estéticos, forçando os limites expressivos para além da especificidade de de cada campo.

Um sistema absorve elementos de outro, a cena teatral, por sua pluralidade significativa se torna palco desse entrecruzamento, palco de um “nada” anterior a toda linguagem, tangenciado pelas sucessivas traduções. No entrecruzamento dos diferentes códigos que o encenador mobiliza, funda-se um lugar que ultrapassa a dualidade cheio e vazio. O excesso de materiais significantes e a ausência total deles surgem como polos similares da impossibilidade de adequação entre a realidade e os códigos que a tornam acessível ao homem. A cena é esse lugar onde se depositam os resquícios das sucessivas enunciações. Esses resquícios, formando uma espécie de “sujeira” cênica, possuem também caráter tautológico de “informação estética”. Ela é ao mesmo tempo em que *significa*. Essa significação parece apontar mais uma vez para os limites da língua. O excesso caracteriza a impossibilidade de síntese, de correspondência total entre códigos e dados brutos.

“A língua é o conjunto de todas as palavras percebidas e perceptíveis, quando ligadas entre si de acordo com regras preestabelecidas. Palavras soltas, ou palavras amontoadas sem regra, o balbuciar e a “salada de palavras”, formam a borda, a margem da língua. São os extremos caóticos do cosmo da língua.” (FLUSSER, 2007, p. 41)

Flusser caracteriza o *balbucio* como a região próxima ao “silêncio inautêntico”, borda da língua, onde esta se aproxima do nada, do *caos* do *vir-a-ser*. Palavras que se amontoam ainda sem regra parecem apontar para a impossibilidade de significação. Na região do *balbucio* situa-se a margem entre *caos* e *cosmos*.

“Há, entretanto, uma zona da língua, que chamei de *balbuciar*, na qual reina o inarticulado e o impensado em forma de língua *in statu nascendi* ou *in statu moriendi*. É a zona da idiota. [...] A zona do balbuciar é a zona dos símbolos que nada simbolizam, a zona das palavras sem significado, tal qual a zona da oração. Contudo o vazio desses símbolos é diferente, porque a intensão é diferente. O símbolo, como tal, intenta algo. O símbolo vazio da matemática, por exemplo, intenta nada, aponta para o nada. O símbolo do idiota, a palavra balbuciada, intenta *algo*, a saber, torna-se língua, mas é nada. O símbolo vazio da matemática é real, por ser língua, e intenta a realidade. O símbolo balbuciado não

é real, é um pseudo-símbolo, não é ainda, ou já não é mais, realidade. Não há intelecto nem frases (pensamentos) nesta região, há um amorfo *vir-a-ser*, um amálgama da inautenticidade realizada.” (FLUSSER, 2007, p. 163)

Por seu lado, Roland Barthes considera o balbucio de modo um pouco distinto, mas sua concepção e a do tcheco se aproximam no que tange ao *indizível*: inarticulável para Flusser, articulado sempre e mais uma vez para Barthes, precisamente pela impossibilidade de síntese objetiva entre *caos* e *cosmos*.

“A palavra falada é irreversível, tal a sua fatalidade. Não se pode retomar o que foi dito, *a não ser que se aumente*: corrigir é, nesse caso, estranhamente, acrescentar. Ao falar, não posso usar borracha, apagar, anular; tudo o que posso fazer é dizer “anulo, apago, retifico”, ou seja, falar mais. Essa singularíssima anulação por acréscimo, eu chamarei de ‘balbucio’ (BARTHES, 2004, p. 93)”.

Levando-se em conta que tal definição de “balbucio” é empreendida no âmbito de uma reflexão sobre a palavra falada, que se desfaz no ar como um sopro, procura-se aqui estender o termo para pensar na estruturação de um discurso. Ao mesmo tempo em que não se fixa em um dispositivo que resista ao tempo (escrita em livro ou gravada em áudio), a palavra falada uma vez proferida é irreversível, podendo ecoar na memória por toda uma vida. Uma vez considerando a memória como lugar de mera representação, ela opera como registro do vivido, podendo fixar a palavra falada e conferir-lhe resistência ao tempo, em alguns casos. Desse modo, o que aqui se pretende é estender o termo para iluminar dois aspectos nos quais o *balbucio* aparece como procedimento estruturante do teatro de Jefferson Miranda. O modo como os atores trabalham a palavra falada e o modo como o encenador estrutura o discurso cênico.

O termo “anulação”, empregado por Barthes na citação acima pode parecer tão utópico quanto aquilo que ele chama de “rumor da língua”, ou seja, um som sem som, manifestando o bom funcionamento da “máquina”. Esse som seria utópico porque, próximo ao silêncio, situa-se num paradoxo: “o rumor denota um barulho limite, um barulho impossível, o barulho daquilo que, funcionando com perfeição, não tem barulho” (p. 94). Já o *balbucio*, expressa as imperfeições da “máquina”, ou seja, da língua, manifestando as limitações de seu caráter substitutivo: uma palavra serve de signo a um objeto, substitui o objeto no interior do discurso, duplicando-o. Desse modo fica evidente o caráter

fantasmático de toda linguagem: ela duplica as coisas, as fazendo presentes onde não estariam. Essa substituição nunca é perfeita. O termo “anulação” parece utópico porque a palavra é, segundo o próprio Barthes, “fatal”. Nunca se anula. Ainda que acrescida de outras, aquela subsiste no interior do mesmo discurso. A palavra uma vez proferida nunca se apaga. Os sucessivos acréscimos modificam seu significado em função dos novos elementos introduzidos naquela fala, mas não a apagam. O *balbucio* produz ecos, duplicações, retificações que buscam adequar as palavras às coisas que querem exprimir. Desse modo, torna-se possível pensar na substituição da palavra “anulação” pela palavra “transformação”: chamaria de *balbucio* uma transformação por acréscimo. Aquele que fala procura sempre adequar às palavras disponíveis aquilo que deseja exprimir. E a cada acréscimo, procura adequar melhor o que deseja dizer às construções gramaticais escolhidas. Neste sentido, quanto mais se fala, mais se evidencia a impossibilidade da atualização das potências do mundo no interior dos *códigos* disponíveis, a insuficiência da palavra, que é um desses *códigos*. Aqui se pretende estender o termo de Roland Barthes para compreender a estruturação de qualquer enunciado no atual “mundo codificado”. Entre diferentes suportes, traduzindo-se em diferentes *códigos*, o discurso em *Nu de Mim Mesmo* se funda nas entrelinhas, nos vazios entre um *código* e outro, numa espécie de *balbucio*, que busca articular o inarticulável, dizer o indizível, articulando um discurso abortado, constituído por sua própria impossibilidade.

Em obras nas quais a língua não é tomada necessariamente como tema, sendo utilizada somente como instrumento de comunicação, uma vez redigidas previamente com o auxílio de borrachas, tesoura, cola, rascunhos e *word processors*; em livros, textos informativos ou jornalísticos pode-se tentar organizar as frases da maneira mais econômica possível, buscando uma adequação da experiência em *dados brutos* e ideias às palavras articuladas no interior das “línguas”. Em discursos previamente estruturados, é possível tentar operar uma síntese, sempre parcial e insuficiente, entre potências e os *códigos*. Jefferson Miranda encena a impossibilidade de tal síntese, estruturando um discurso cênico em sucessivas repetições, criando ecos entre diferentes *códigos*. Desse modo parece encenar a impossibilidade da fala, aproximando-se ao terreno do indizível.

Na fala cotidiana, agrupam-se e reagrupam-se palavras em frases que muitas vezes se repetem buscando dar conta de uma determinada ideia da melhor maneira possível. Ou seja, ao falar um texto teatral previamente escrito, o ator deve trabalhar especificamente com vistas a atingir a maior proximidade quanto for possível entre a palavra escrita previamente e decorada por ele e o modo como elas são enunciadas no contexto de uma conversa cotidiana. Tal modo de enunciação do texto teatral abriu uma tendência em certa vertente do teatro contemporâneo carioca que procura criar ecos no interior de uma mesma fala, reproduzindo o modo de enunciação da fala humana espontânea e improvisada. O falar balbuciante dos atores de Miranda é elemento significante, ainda que aponte para um problema de significação.

A enunciação balbuciada do texto teatral é usada como procedimento que aproxima a representação teatral de cenas vividas cotidianamente na atualidade, já que em conversas informais a fala é quase sempre improvisada. Ainda que um apaixonado ensaie uma declaração de amor para sua amada, diversos fatores externos vão interferir nessa fala, que terá que ser reinventada em função de tais fatores. Quando um ator enuncia um texto clássico escrito em verso, com uma elaborada construção de linguagem onde cada palavra tem seu valor preciso, pensado metricamente, deve levar em conta o contexto histórico onde a obra foi produzida e os modos de enunciação que vigoravam em tal época. Os modos de enunciação do texto no teatro contemporâneo não costumam ser recitados, passando por outros canais de comunicação. Quanto mais próximo da experiência do real vivida pela plateia, mais o artista “toca” seu espectador, criando ilusão de real, ainda que as pessoas saibam que aquilo tudo é construído. Ainda que o teatro contemporâneo force os limites determinados pelas convenções tradicionais para além das rupturas com o pacto teatral no qual aquele que diz “eu” seria sempre um “outro”, subsiste ainda a noção de que o espaço da cena é um espaço extra-vida no qual imperam certas convenções. Exemplo: a *stand up comedy* parte de alguns pressupostos, dentre os quais a coincidência entre aquele que fala em cima do palco se dirigindo à plateia, o nome impresso no programa da apresentação e o da pessoa pública que ostenta esse nome. Ainda assim, sei que todos os fatos (inventados ou vividos, mas narrados como vividos) enunciados pelo performer estão, no âmbito daquela apresentação, submetidos às regras de uma ficção, uma

construção que privilegia menos a “verdade dos fatos”, termo que seria difícil de usar em tal discussão, do que o bom funcionamento do espetáculo, que, no caso em apreço visa, em última instância, provocar risos na plateia. O espectador de comédias assim não se importa com verdades, mas com boas gargalhadas. Sempre sabe que um episódio real narrado pelo performer pode ser adulterado com a finalidade de provocar risos.

A fala improvisada, ainda que previamente roteirizada, produz no espectador a sensação de que aquela situação é inédita, não duplicada. Se a fala é proferida de modo “balbuciado”, o observador comum a lê como não preparada anteriormente, como fruto da espontaneidade daquele momento. Neste sentido, cabe retomar a dupla acepção do termo “efeito de real”. No contexto referido esse efeito se difere daquele cunhado por Barthes no texto homônimo, aproximando-se mais daquele empregado por Diana Klinger referindo-se a textos autoficcionais. Enquanto Barthes trata de pormenores mínimos no interior de um texto, irredutíveis à interpretação, que não se explicam, permanecendo como pedaços do “real” que emergem no texto, o *efeito de real* aqui observado remete à realidade fora da obra. Os dois procedimentos são amplamente utilizados pela Companhia Teatro Autônomo. Seus trabalhos mais recentes são repletos desses elementos cuja presença não se submeteria a uma explicação lógico-causal imposta pelo desenvolvimento dramático, atuando como pura presença, não denotando nada senão a si próprios. Uma bolsa florida, uma imagem projetada no fundo do palco, um quadro, um copo, um objeto. Esses signos não parecem remeter a nada senão a sua própria presença,, atuando como elementos do mundo real inseridos na cena, possibilitando uma analogia com o procedimento utilizado nas colagens de Braque e Picasso. Nesse sentido, o *efeito de real* opera paralelamente ao *balbucio*, no sentido de conferir à cena teatral proximidade com o mundo fora do palco. Se as falas dos atores expressam essa incompatibilidade de uma língua com o mundo real ou mundo em “dados brutos” para empregar a terminologia de Flusser, a própria estruturação do espetáculo opera por excessos, repetições, duplicações e espelhamentos.

O espetáculo agrupa uma série de ficções que se assemelham entre si, possuindo ligações tênues umas com as outras e podendo também operar solitariamente. Cada cena possui lacunas que permitem que seja atravessada por

diversas outras. Uma moça que foge de casa, uma que sonha com a mãe, uma outra que briga com o namorado e outra que abandona sua cidade podem ser faces da mesma estória. Uma mulher que vai embora, uma mulher que volta pra casa depois de anos longe da família, um homem que abandona o carro na beira de uma estrada e segue vagando a esmo por paisagens rurais e urbanas são repetições de temas semelhantes que introduzem sempre algo que não estava na cena anterior. Funcionam como repetições que, em novo contexto, acrescidas de novas informações ou estruturadas em novo *código* ou suporte, produzem algo novo. Um enunciado (seja uma cena teatral ou uma imagem projetada num telão, um poema ou a versão musicada do mesmo poema) nunca se repete de maneira idêntica, uma vez que se reconfigura, produzindo novos enunciados. A repetição produz um discurso fragmentado, problematizando a noção de todo. A totalidade é sempre questionada, uma vez parcelada, estilhaçada, esburacada, evidenciando sua impossibilidade.

Desse modo, todo o espetáculo se estrutura em repetições que transbordam os limites do teatro para o vídeo, para a pintura, para a instalação, para a literatura, para a música, constituindo um objeto híbrido que se apropria de diversos suportes para “repetir” de diferentes maneiras elementos semelhantes que se transformam por frequentes acréscimos, e nunca se “anulam”. É nesse sentido que aqui procura se afirmar que Jefferson Miranda empreende uma poética do *balbucio*, evidenciando o quão insuficientes são os códigos significantes dos quais dispomos em relação à realidade em “dados brutos”.

Traduzir um elemento de uma realidade a outra é transpor o abismo do nada. Recriar um poema em cena pressupõe a utilização de elementos próprios da linguagem teatral, o que já traz um problema: quais seriam esses elementos? Para uma vertente do teatro contemporâneo que se serve de novas tecnologias, o terreno das Artes Cênicas será amplamente estendido, podendo lançar mão de uma série de elementos diversos. Jefferson Miranda o faz de um modo específico. A intermedialidade aparece como tema do trabalho da Companhia sob o signo da repetição. O encenador toma como ponto de partida o homem contemporâneo e os diferentes meios de aproximação e construção do real, empregados por esse homem. Esses meios são ferramentas com as quais constrói mundos onde pode habitar, tornando o *caos* do *vir-a-ser*, no *cosmos* onde poderá “ser”.

O modo como articula esses elementos cria uma poética, que se faz presente em diversos trabalhos da companhia, na operação por sucessivas traduções, duplicações e acúmulos. O excesso de focos de enunciação, de objetos, imagens projetadas, vozes gravadas, textos, recursos de luz, figurinos, artes gráficas parecendo articular-se em *balbucio* se faz presente em diferentes espetáculos, em menor ou maior grau, se reconfigurando permanentemente. *Nu de Mim mesmo* parece sintetizar muitos desses elementos. Não opera com a radicalidade de *E agora nada mais e uma coisa só*, no sentido de deixar o espectador livre para caminhar por uma instalação onde, além de objetos e cenografia, circulam fragmentos de drama com o mesmo status de um objeto ou fotografia. Partindo do aspecto fabular, a estruturação é marcadamente distinta. O espetáculo é elaborado em torno de histórias que se interconectam permitindo ao espectador desempenhar um papel primordial na construção de sentido. Em *Deve haver algum sentido em mim que basta* já haviam a distensão temporal de modo muito mais radical e o aspecto inacabado, pelo qual cenas paralelas e parcialmente visíveis possibilitavam distintas interpretações do mesmo evento. No entanto, temas como as frustrações humanas, memórias esquecidas e inventadas são temas comuns aos três espetáculos.

Alguns desses temas se repetem em pequenas ficções que possuem certa autonomia em relação ao espetáculo, expressando seu caráter fragmentário. Cada ficção retoma elementos das anteriores. Uma imagem projetada num telão pode acrescentar outra dimensão à cena dramática, como um novo modo de enunciação de algo similar. Um poema de Walt Whitman dito em voz alta por um ator é figurado também pela presença, em cena, de um exemplar de *Folhas de Relva*, livro do qual o poema foi extraído; o tema reaparece na história de um homem que fala sobre si mesmo com tal propriedade que quase faz esquecer que a maioria daquelas ideias estava presente num dos poemas do mesmo livro. As músicas cantadas em cena recuperam trechos de *Folhas de Relva*. O que se vê são sucessivas tentativas de traduções, ou melhor, de prolongamentos de um léxico que surge na cena. Em distintos suportes o encenador agencia imagens, fórmulas matemáticas, palavras proferidas e projetadas em dispositivos técnicos e atores circulando entre elementos os mais variados do cotidiano: mesas, cadeiras, copos, cinzeiros, caixa de chicletes, canetas, etc. O procedimento que funda o que aqui se

chama de *poética do balbucio* evidencia o abismo intransponível entre o que se quer dizer e o que é dizível. Esse abismo é fundamental e parece todo tempo tematizado pela estruturação do espetáculo.

Muitas vezes projetam-se imagens que parecem cenários móveis: paisagens que parecem quadros, uma vez que se movimentam pouco e lentamente, confundindo o olhar que não sabe se vê uma fotografia ou um filme. A centralidade do olhar é abalada por esse tipo de imagem, que não permite ao intelecto decodificar instantaneamente se aquilo que vê está parado ou em movimento, nas vezes em que a tela serve de cenário para a cena. As imagens projetadas muitas vezes abrem em profundidade o espaço cênico. Sua monumentalidade é referência direta ao diretor de cinema Andrei Tarkoski, muitas dessas imagens e procedimentos dialogam também com o trabalho da diretora de teatro Celina Sodré, também influenciada pelo cineasta. No espetáculo teatral *O Sacrifício de Andrei*, dirigido por Sodré, a *rotunda* e as *pernas* do espaço cênico italiano eram brancas, mesma cor de todos os figurinos. Sobre os atores era projetado o filme *O sacrifício* do cineasta Russo. Ora a cena era estática, servindo como suporte para a projeção do filme, ora o filme parava, servindo de cenário ao desenvolvimento do espetáculo teatral, cujo texto era uma adaptação do roteiro do filme. Tanto o cineasta quanto a encenadora são influencias com as quais Miranda dialoga na elaboração de seus espetáculos.

Tal procedimento é semelhante quando o encenador projeta a imagem de uma banda em alguns dos telões. Os músicos pouco se movimentam até que empunham seus instrumentos e executam uma melodia. Há outros músicos em cena que tocam também uma canção. A cena projetada é muda; a sonoridade da música ao vivo justaposta à cena projetada confunde os sentidos do espectador: “O que eu vejo é o que eu ouço?” – podem se perguntar. Músicas em gravações também são justapostas, ampliando o desconforto e a confusão dos sentidos.

Há uma cena na qual é projetada a cúpula do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, prédio antigo, onde personagens descem por suas escadarias se procurando mutuamente, para, em seguida, surgirem na mesma ação em cena, produzindo sensação de contiguidade entre imagem virtual projetada e presença material dos atores. Ao final do espetáculo, um casal em traje de gala

executa passos de dança em coreografia ensaiada, ao mesmo tempo em que são projetadas em diferentes telões, imagens do mesmo casal executando simultaneamente os mesmos passos, sob diferentes ângulos. O real aparece duplicado em diferentes sistemas: filme que duplica a cena que duplica o filme.

Ao longo de uma cena na qual dois personagens se reencontram depois de muito tempo sem se ver, nos telões que envolvem o espaço cênico são projetadas imagens de uma enorme máquina de escrever, em cujas folhas se depositam letras que vão formando as frases do diálogo encenado pelos atores. Ora as palavras projetadas antecedem o diálogo, ora o diálogo as antecede, ora as frases são exatamente as mesmas, ora um pouco diferentes. Essas disjunções dão a ver as descontinuidades entre os distintos “sistemas” de realidade, parecendo indicar que, na impossibilidade de síntese, resta operar por acúmulos. Quando a personagem Arthur encontra seu pai, este descasca laranjas ao mesmo tempo em que uma enorme natureza morta figurando laranjas em tamanho monumental é projetada nos telões, retomando elementos de uma esfera para outra, produzindo ecos no interior do discurso cênico. Em outra sequência, a personagem da atriz Miwá Yanagisawa diz à personagem de Adriano Garib que não falará com ele senão por intermédio de outras pessoas. Ele aperta *play* em um pequeno gravador de fita cassete que amplifica sua voz no espaço, pedindo em seguida para que alguém da plateia repita para ela o que ele acaba de dizer. Ela faz o mesmo, fazendo explodir a cena para a própria plateia, incluindo na ficção vivida pelas personagens, a realidade da cena na qual se inserem. Assumindo-se desse modo, a ficção se desnuda.

Há uma sequência na qual se discutem as discrepâncias entre as representações e os objetos que pretendem representar. Enquanto os atores prendem em tudo aquilo que veem, etiquetas com seus nomes: “copo”, “livro”, “Julia”, “Adriano”, os atores discutem a distinção entre “mapa” e “território”. O espaço da memória seria o espaço da representação, “onde as coisas ocorreriam pela segunda vez”, como nas palavras da atriz Julia Lund. A memória como espaço da representação seria uma faculdade do intelecto, que, segundo Flusser, só é capaz de processar palavras, ou seja, precisamente, representações. Ainda que, a partir de trabalhos posteriores, se possam considerar diferentes *códigos* além dos linguísticos.

Há a realidade indiscutível da cena: atores, edifício teatral, telões, projetores, objetos, roupas, móveis. Esses elementos são indiscutivelmente *reais*. A mesma configuração cênica para um espectador de outra cultura teria outra significação. Desse modo, a realidade da cena só ganhará sentido no interior de uma série de convenções: neste caso, a realidade carioca de classe média. Cada extrato social, mudadas as convenções daquele grupo, lhe acrescentará novos significados de acordo com novas convenções. A realidade fabular possui alguma relação de similitude com o mundo fora da obra. Ao produzir tensões entre os diferentes códigos de atualização das histórias apresentadas, o espetáculo tematiza a própria comunicação humana e sua impossibilidade. Todo o espetáculo, uma vez se detendo sobre os meios dos quais o homem contemporâneo dispõe para construir mundos e habitá-los, propõe uma discussão sobre a ineficácia desses meios para dar conta da realidade “bruta”, que continua inacessível.

A “tradução” do espetáculo para o cinema antagoniza com a grande dispersão do olhar imposta pela cena de Miranda. Na referida “cena suja” da Companhia, muitos elementos e cenas simultâneas disputam o olhar do espectador. A grande dispersão convive com a proximidade entre espectadores e atores, a ponto de estes sussurrarem aos ouvidos daqueles, palavras para que repitam ou roubarem informações obtidas ao longo de uma conversa antes do espetáculo, as depositando nas falas de suas personagens. Como em toda tradução, a cena é estruturada por contaminações mútuas. Elementos do espectador invadem a cena, migram do vídeo para tela, da tela para a música e novamente para a canção. Poemas e dados estatísticos são projetados nos telões justapostos; corpos projetados se materializam em cena; imagens abstratas, gotas de chuva ampliadas monumentalmente, cenas de filmes, objetos banais se entrecruzam como a afirmar que nenhum meio dará conta das potências do mundo, restando apenas, a possibilidade de atualização balbuciada dessas potências, em formas sempre parciais, sempre incompletas, que se repetem em séries.

No filme feito a partir da peça, pelo contrário, tal dispersão é substituída pelo recurso a *closes* fechados nos rostos dos atores e pela edição que permite a montagem de diferentes planos da mesma cena, gravada em pelo menos duas ocasiões distintas: uma com a plateia lotada, outra com a plateia vazia. Na edição, cheio e vazio se entrecruzam todo o tempo. Na mesma cena, a cada corte se vê um

plano vazio e um plano cheio. Desse modo, o editor do filme “traduz” uma relação com o espectador que só seria possível na peça teatral, mas, ao fazê-lo, se trai, porque o “mesmo” espetáculo em uma versão filmada não poderá ser o mesmo, já que o suporte nesse caso ajuda a produzir a diferença.