

2

Eu Mesmo e Outros Eus

2.1

Inquietações Iniciais

Meu primeiro contato com o trabalho da Companhia Teatro Autônomo foi em 2004, com o espetáculo *Deve Haver Algum Sentido Em Mim Que Basta*, então em cartaz no CCBB¹ do Rio de Janeiro. Pude assisti-lo mais de uma vez e fiquei muito inquieto com o que vi. Jefferson Miranda, diretor do espetáculo, dizia ter partido de uma pergunta que atravessa a humanidade desde os primórdios do pensamento ocidental: qual é o sentido da vida? Acordamos, nos arrumamos, trabalhamos, comemos, recebemos amigos, encontramos pessoas... e daí? Tanto o espetáculo quanto seu ponto de partida segundo as palavras do diretor da Companhia me tocaram, uma vez que essa pergunta sempre me massacrou e me uniu ao que para mim era o diferente, o outro. Quando ao final de um desgastante processo, concluo um trabalho, imediatamente a pergunta se impõe, trazendo a reboque diversas respostas possíveis, sem que nenhuma me satisfaça. A principal delas é: porque com isso, talvez eu possa vencer parcial e momentaneamente as forças do *caos*, ainda que elas permaneçam presentes na forma final, em estado fantasmático, pelas ausências, pela incorporação de resíduos do processo, apontando para aquilo que não pode estar ali, pelo que foi e pelo que não foi possível comunicar. Porque vencendo as forças do *caos*, ainda que apenas parcialmente, talvez seja possível comunicar e que comunicando, talvez seja possível partilhar inquietações com outras pessoas que também se reconheçam na minha fala. Esse fenômeno pode produzir pontes entre as ilhas que são os indivíduos, e talvez isso nos ajude a construir um mundo um pouco menos instável para se habitar.

Nesse percurso, me deparei com a obra de Vilém Flusser, que soube reconhecer de maneira particular a fluidez da realidade e os problemas da comunicação. Tendo que fugir às pressas de seu país no momento em que iniciaria

¹ Centro Cultural Banco do Brasil.

sua vida acadêmica, com a família dizimada pelo nazismo, veio para o Brasil, país de uma cultura marcadamente distinta da que estava acostumado na sua República Tcheca. Depois, novamente um empreendimento militar o faz se deslocar daqui, tendo ido para a Itália e para a França, pulando de cidade em cidade, de cultura em cultura, de “realidade” em “realidade”. E foi a partir dessa vivência que pode propor a criação de conceitos que oferecem possibilidades de leituras para fenômenos que me interessam e que parecem se materializar de maneira provocativa nos espetáculos de Jefferson Miranda, como a eterna inadequação entre as linguagens produzidas pelo homem e o que o filósofo chama de realidade em *dados brutos*. As diferentes codificações desses *dados* proporcionariam ao homem o advento da comunicação, que era para Flusser, a luta do homem contra a solidão.

O objetivo da comunicação humana é nos fazer esquecer desse contexto insignificante em que nos encontramos – completamente sozinhos e “incomunicáveis” - , ou seja, é nos fazer esquecer desse mundo em que ocupamos uma cela solitária e em que somos condenados à morte – o mundo da “natureza”. (FLUSSER, 2007, p. 90)

Depois de *Deve Haver...*, o grupo encabeçado por Miranda monta *E Agora Nada Mais É Uma Coisa Só*, espetáculo de uma “porosidade” singular, talvez a mais radical experiência do grupo neste sentido. Sob um tratamento estético que conferia grande beleza plástica ao evento, gravitavam cacos de ficções dramáticas justapostos a objetos comuns do cotidiano, recursos cenográficos e dispositivos tecnológicos. Nem mesmo a arquitetura do local impunha ao espectador um lugar específico de onde deveria olhar a cena. Ficávamos soltos pelo espaço, podendo dirigir nosso foco para o que bem entendêssemos. Ali a forma dramática era explodida de tal modo que os cacos de cenas dramáticas operavam como instantâneos de realidade, como fotografias, sem nada revelar do desenvolvimento de uma possível trama.

Em seguida, o grupo apresenta *Nu de Mim Mesmo*, sobre o qual decidi, afinal, depois de muitas dúvidas, concentrar meus estudos. Mais uma vez a cena oferecia infinitas possibilidades de leitura. Tive que optar por algumas, já sabendo que ao fazê-lo estaria, de certo modo, “traindo” a obra, limitando suas potências,

ao mesmo tempo em que poderia escolher alguns de seus aspectos e ajudar a jogar luz sobre eles.

O que mais me inquieta nesses três últimos trabalhos da Companhia Teatro Autônomo (que são os que pude presenciar ao vivo como espectador) é, dentre outras coisas, a *repetição* em vários graus, tanto em conteúdos, quanto em procedimentos estruturantes empregados na criação. Os mesmos temas atravessam esses três trabalhos, como num processo contínuo no interior do qual o grupo abre “janelas” em forma de espetáculos, segundo as palavras do próprio diretor, que diz ter optado por montar uma companhia precisamente por querer desenvolver uma pesquisa e não buscar resultados esporádicos em espetáculos pontuais. Em *Nu de Mim Mesmo* a repetição parece se radicalizar em temas que aparecem nas muitas cenas dramáticas não subordinadas ao desenvolvimento de um drama *stricto sensu*, se espalhando por diferentes dispositivos de enunciação. Mais do que a intermedialidade, que aparece com a utilização de projetores de vídeo e gravadores de áudio, o tema que me interessa é a *repetição* que parece apontar para a impossibilidade de se dizer algo, na inadequação entre as coisas e os *códigos* dos quais dispomos para tentar concretizá-las em linguagem. Quando vejo os temas se repetindo em diversas cenas, em diferentes personagens implicados em diferentes ações, em diferentes textos dramáticos que se espalham por variados dispositivos, apropriando-se de diferentes formas de arte (videoarte, instalação, dramaturgia, narrativa, poesia, história em quadrinhos, para mencionar algumas), parece que estou ouvindo alguém dizer que é impossível conter o *caos*² senão parcialmente e realizar pequenas coisas. Como uma forma definitiva não dá conta da riqueza de um processo, o que se pode realizar são formas parciais. Sob este prisma, a estética fragmentar, tão cara à pós-modernidade, aponta justamente a impossibilidade do todo. E a opção do grupo em privilegiar processos ao invés de resultados, reafirma este problema.

Em *Nu de Mim Mesmo* a repetição é tomada tanto no aspecto fabular quanto no espetacular³ do evento teatral. Miranda não arma um conflito para então desenvolvê-lo. Nem mesmo aquela que seria a “trama” principal pode ser

² Termo empregado por V. Flusser em *Língua e Realidade*, onde opõe o *caos* dos “dados brutos” ao *cosmo* organizado de uma língua.

³ Distinção trabalhada no tópico 4.1.

afirmada dessa maneira. O que o espetáculo apresenta são séries de cenas dramáticas que possuem frágeis pontos de contato entre si. Cada uma dessas cenas retoma elementos das anteriores em constante processo de transformação. Perdas, arrependimentos, relações mal resolvidas, faltas, vazios, indagações sobre o sentido da vida são alguns dos temas que se repetem nas diferentes ficções apresentadas. Estruturalmente, o encenador organiza um discurso cênico servindo-se de diferentes dispositivos técnicos. Uma imagem de um dos filmes do diretor russo Andrei Tarkovski, com janelas que se abrem em profundidade perspectivada remetem a uma atmosfera de solidão, que é reforçada por outra imagem, de gotas caindo sobre o batente de uma janela. Uma mulher sentada em silêncio ao lado de um homem enrola flores de papel crepom. Um diálogo entrecortado por longos silêncios produz a mesma atmosfera, que é reforçada por um poema que, em outro momento, outra personagem recita, ecoando nas notas da melodia executada por um músico que permanece no espaço cênico por quase todo o tempo. Uma pintura é projetada sobre outro telão, remetendo à mesma atmosfera. Em outra sequência, uma jovem discute com seu namorado e sai em desespero. O sentimento é cadenciado pelo som de piano gravado, produzindo a sensação de vertigem, de perda de referencial. A jovem iria fugir de sua cidade na companhia do namorado, que desiste. Enquanto ela corre cadenciada pela melodia, uma narrativa em quadrinhos é projetada nos telões que ajudam a compor o espaço cênico. Nessa narrativa, o chão se parte sob os pés de uma jovem que corre depois de brigar com um rapaz. Desse modo, tanto pela cena dramática quanto pelo trabalho gráfico da narrativa em quadrinhos, pela música, pela justaposição de imagens fílmicas, pictóricas, fotográficas, ou pela recitação de um poema, os temas são retomados sequencialmente, seja nos fragmentos de drama, ou nos diversos dispositivos dos quais o encenador lança mão para enunciar o discurso cênico.

Quando Roland Barthes fala da figura do *balbucio*⁴ parece estar falando de algo que vejo claramente no modo de estruturação do espetáculo de Miranda. Se a palavra é “fatal” e insuficiente, eu “apago”, “retifico”, “anulo”, e, ao fazê-lo, acrescento, altero, transformo. O que Miranda parece fazer é precisamente repetir de maneira sempre distinta, acrescentando alguma novidade, uma fala que se revela sempre parcial, lacunar. Desse modo, o espetáculo aponta todo o tempo

⁴ Conceito trabalhado no tópico 4.4.

para a impossibilidade da fala. E sobre essa impossibilidade, ao invés de se impor o silêncio, só nos resta falar e falar mais uma vez e falar novamente, seja por imagens projetadas, melodias executadas, canções entoadas, presença física ou quantos dispositivos forem necessários para tentar dizer por acúmulos. No âmbito desta reflexão, o sentido não está nos enunciados e sim nos espaços vazios entre um enunciado e outro.

Esses espaços operam como telas brancas sobre as quais o espectador pode se projetar e construir sentidos. Ou seja, em última instância, a “autoria” do espetáculo caberia ao espectador. No âmbito da estética da recepção, segundo o modelo proposto por Wolfgang Iser em *A interação do texto com o leitor*, o sentido é construído pelo leitor em diálogo com a obra, na medida em que esta mobiliza sua imaginação para preencher seus espaços “vazios”. A cena de Miranda oferece um espaço de diálogo com o leitor/espectador semelhante ao da escrita. Se esta última possibilita ao leitor uma mobilização mais ampla de sua imaginação, uma vez que não fornece imagens, mas séries de símbolos gráficos a partir dos quais ele constrói as imagens, a cena de Miranda apresenta similar estatuto, uma vez que não fornece muitas explicações sobre o mostrado, permitindo ao espectador mobilizar livremente sua imaginação para interpretá-lo da maneira que julgar melhor. O que se diz durante um diálogo encenado parece ter muito pouca importância se comparado aos silêncios, aos pequenos códigos estabelecidos, desde um anuir com a cabeça até um simples olhar. Que quer dizer esse olhar? O que é que se esconde por detrás dele? Não sei. Pela cena de Miranda, não é possível determinar univocamente. A pergunta ecoa na cabeça do espectador. O discurso, a meu ver, se encontra precisamente nesses espaços vazios entre as repetições que se oferecem ao outro (aos vários ‘outros’ espectadores) para que neles se projetem, edificando a obra a partir daí. Nesse sentido, o discurso do espetáculo seria um discurso “pelo outro”. É o espectador quem constrói a cena. E todo ele se estrutura em torno desta questão.

Nesse ponto, há em minha leitura ecos de teorias construtivistas que conferem ao observador papel primordial na construção do conhecimento socialmente partilhado. O trabalho da Cia Teatro Autônomo, na medida em que confere importância primordial ao espectador na construção de sentido, pede uma abordagem que leve essas questões em consideração. Desse modo, optei por

trabalhar com conceitos do filósofo tcheco Vilém Flusser em sua abordagem da comunicação, concentrando-me nos livros *Língua e Realidade*, *Filosofia da Caixa Preta* e *O Mundo Codificado*.

De um espaço entre o que é potência e sua realização, entre o que é da ordem do *dever* e o que é da ordem do *ser*, entre latência e manifestação nasce minha principal inquietação. Sobretudo porque ao tentar falar sobre algo, as palavras sempre me escapam, não coincidindo precisamente com o que quero dizer. Desse modo, digo, e digo de novo, e digo mais uma vez, servindo-me de conceitos de outros autores, de observações pessoais, na tentativa de me comunicar. E, para comunicar, preciso encontrar formas fixas, fechar as potências do pensamento em texto, construir um *cosmos* do *caos* do pensamento onde as ideias brotam em estado bruto. Nasce assim uma pergunta que atravessa a totalidade deste trabalho: como comunicar o que pode ainda ser pura potência? Mesmo a palavra falada, que permite acúmulos de frases, onomatopeias e gestos corporais, não parece ser suficiente para dar conta das potências do pensamento. E é precisamente nesta lacuna, neste embate, que procuro situar minha leitura do espetáculo *Nu de Mim Mesmo*.

Parto de um ponto bastante pessoal, que me leva a escrever este primeiro capítulo em primeira pessoa. Minha profunda inquietação com o escrever, seja cenicamente ou literariamente. Minha principal experiência profissional é como ator. Trabalho com isso desde os sete anos de idade. Ao longo de um processo de ensaios, estudo, pesquisa, decoro bem o texto (seja ele dramático, cantado, partitura corporal, ou algum tipo de disponibilização para a cena), faço improvisações, penso em cada ação, nas melhores maneiras de falar, nas divisões das frases, nos gestos empregados e no contexto da personagem (caso haja uma) ou no contexto da obra. Quando estou em cena esqueço tudo isso e me coloco num ponto de disponibilidade para que tudo venha à tona, funcionando como uma espécie de canal. A cada palavra proferida é como se não pudesse antever o que farei, o que direi nem como o direi. Essa é uma busca de muitos anos. Sempre considerei bom o ator que consegue levar isso a cabo. Estar disponível para a cena. Essa disponibilidade, no momento em que o ator encarna a potência do ato, mas ainda não o executou. Um estado de alerta, de latência. Antonin Artaud diz que Van Gogh pintava em seus quadros uma espécie de cena de um crime ainda

não executado. Em vias de se executar. “Um castiçal sobre uma cadeira, uma poltrona de palha verde trançada, um livro na cadeira de braços, e eis o drama posto em foco. Quem vai entrar?” (ARTAUD, 2009, p. 50) A esta pergunta não é necessário resposta. Esta potencia é sempre infinitamente maior que o ato realizado. Com a escrita, território que domino bem menos, a coisa se processa de modo semelhante. Fico diante da página sem saber como escrever. Sei o que quero dizer, ou acho que sei, mas não sei como fazê-lo. E ao operar tal empreendimento, as palavras me traem. Não dizem aquilo que quero e com frequência me revelam que nem sei aquilo que quero. Meu domínio do material teórico se mostra frágil. Tento lutar contra as palavras e com elas. São tudo o que tenho e ao mesmo tempo me limitam. Gostaria de poder utilizar gestos, imagens, poesias, observações díspares provenientes de universos distintos. Gostaria de desenhar, de criar imagens, mas tampouco tenho habilidade para tanto. Gostaria, talvez, de elaborar um objeto estético que desse conta de encenar minhas inquietações em relação ao meu objeto de estudo. E, no entanto, para quê fazê-lo se o próprio objeto já se encontra lá? Foi acessível a quem esteve presente nas apresentações e está no repertório da Companhia, podendo ser reapresentado. Existe ainda um DVD com a versão filmada do trabalho. Sendo assim, o que me resta, é tentar construir um olhar servindo-me de alguns conceitos que me ajudam a expor meu pensamento.

Partindo de minhas inquietações entre os *códigos*, as *formas*, os materiais expressivos e as potencias, os desejos, as pulsões ainda não formalizadas, ainda não *realizadas*, encontrei com Vilém Flusser, um filósofo cuja itinerante biografia o fez compreender bem a fluidez da realidade, fornecendo riquíssimas ferramentas de leitura para fenômenos de comunicação. Será que ele pode me ajudar a construir o que eu quero dizer? A realizar na língua, as potencias do meu pensamento, ou ainda, aquilo que nem chegou a se formalizar em pensamento?

O problema que encaro e que molda meu olhar sobre o objeto é o de dar formas fixas à fluidez das ideias e da própria realidade. Noto no espetáculo de Miranda uma abordagem particular deste problema. Em entrevista concedida para a pesquisa que deu origem a esta dissertação, o encenador afirma que o ponto de partida para o trabalho do grupo é o homem e seus dispositivos de expressão.

O caminho é, o centro, o ponto de partida é: esse homem hoje, ele usa que meios para... eu não gosto muito dessa palavra, mas é só para simplificar, mas que meios, por que meios ele se expressa? Por que meios? Ah, ele se expressa pela imagem, ele se expressa pela imagem projetada, pela imagem arquivada, pela imagem no monitor, ele se expressa pela voz agravada, ele se expressa através de várias formas de arquivo. Arquivos áudio e visuais, enfim, várias formas de arquivo. E que são meios que também o expressam. [...] A gente pensa: hoje o homem se expressa através da imagem. E onde está essa imagem? Pode estar na televisão, pode estar na web, pode estar na fotografia, pode estar, enfim, na imagem que ele suscita no outro pelo discurso puramente oral, ele fala “eu sou assim, assim, assim”, ou seja, é claro que outros caminhos, que outras modulações artísticas também se apropriam dessa imagem. (AUGUSTO, 2010)

A partir dessas afirmações torna-se possível traçar um paralelo entre as motivações do grupo e as questões que mais me afligem: o homem e seus dispositivos ou códigos expressivos. Precisamente onde os trabalhos de Vilém Flusser que figuram no escopo deste trabalho se concentram. Tanto em relação à língua, à imagem, ou ao fenômeno da comunicação.

2.2

Breve Histórico da Companhia Teatro Autônomo

Em 1984 Jefferson Miranda se forma em Astronomia e inicia um mestrado na mesma área. Um ano depois, começa a perceber que não era bem ali que desejava estar. Decide interromper seus estudos e ficar um ano escrevendo. É quando uma tia sua lhe informa que próximo a sua casa, no Sesc Tijuca, haverá um curso de direção teatral com a diretora Bia Lessa. Ainda que relutantemente, Miranda acaba cedendo e se matriculando no curso. Dois anos depois, ele ainda era “agregado” do projeto *Ensaio*, que durou de 1986 à 1989. Depois, seguiram-se outras oficinas. Trabalhou com luz, cenografia, contra-regragem e diversas outras atividades dentro do teatro, menos atuação. Esse foi o início da formação teatral do hoje diretor da Companhia Teatro Autônomo.

Em 1989, o jovem aspirante a diretor convoca alguns amigos feitos nos últimos dois anos para realizar um trabalho a partir do ensaio filosófico de Albert Camus sobre o mito de *Sísifo*. Já naquela época o diretor sabia que não estava tão interessado nos resultados quanto nos processos. Sabia que para o que desejava desenvolver seria necessário um tempo mais longo no qual as apresentações do

espetáculo seriam como “janelas” em um processo contínuo, ainda que turbulento. Nascia assim a posteriormente chamada Companhia Teatro Autônomo.

Eu chamei algumas pessoas. E aí, no meio daquele caminho eu vi que pra gente poder desenvolver aquele trabalho com maior alcance, pra que aquilo não fosse simplesmente um exercício frustrado, pra que aquelas ideias chegassem a algum lugar, eu percebi que era preciso um tempo maior. Que não era simplesmente a realização de um espetáculo, de um trabalho. Era a realização de um projeto. De um projeto que ia se desenvolver no tempo e que as eventuais apresentações que a gente viesse a fazer seriam só cortes nesse processo, seriam janelas desse processo e não estaríamos reunidos unicamente para fazer aquele trabalho, aquela apresentação, entende, ou aquele espetáculo, vamos dizer (AUGUSTO, 2010).

A notória ênfase no processo pelo qual se entra em contato com diversas potências significantes, ao invés de privilegiar os resultados obtidos na realização do espetáculo, já era expressa nesse primeiro trabalho. Com relação à *Sísifo*, o encenador afirma: “Eu queria que as pessoas, de alguma maneira, intuíssem o que poderia ser aquilo... Mas se você se perguntasse o que era aquilo, tudo se esfacelava na sua mão⁵”. Desse modo, opta pela obra como espaço aberto, plural, pela qual se entrevê os caminhos que a originaram.

Optando por um trabalho de grupo logo no início de sua carreira, Jefferson Miranda empreende uma longa pesquisa, que não seria possível no curto espaço de tempo que geralmente se dá quando um elenco se reúne para montar uma determinada obra. Menos pela obra e mais a favor do processo de desenvolvimento de um projeto estético que pode resultar em muitas obras possíveis, Miranda e o grupo que muda de tempos em tempos, apresentam um novo espetáculo. A pesquisa é contínua, ainda que mude seu eixo ao longo do tempo: “para nós, cada trabalho é um trabalho, em cada um tentamos visitar outro lugar. É claro que não vamos para ‘outro lugar’ sem nada na bagagem”, diz Miranda. O mito de *Sísifo* aponta para o eterno trabalho a que se propõe o grupo: o longo processo de se carregar uma pedra até o topo de uma colina, para, em seguida, uma vez estando “pronta” sua obra, alcançados seus objetivos, a pedra rolar para baixo outra vez, obrigando-o a recomeçar tudo de novo. Depois dessa

⁵ GARIB, Adriano. 2004. A partir daqui, todas as citações que constam neste tópico foram extraídas do Texto a partir de entrevista de Adriano Garib com Jefferson Miranda, diretor da Cia Teatro Autônomo, publicado no livro em comemoração aos quinze anos da Companhia. Sem ficha catalográfica nem numeração de páginas.

estreia, o seguinte espetáculo foi a vez de Thomas Mann servir de mote. *Mann na praia* partiu de trechos da obra do autor de *A Montanha Mágica* e *Morte em Veneza*.

Em *Mann na Praia* nosso caminho de expressão foi basicamente plástico; então o espetáculo exigia do espectador um desprendimento em relação às chamadas convenções teatrais. De alguma maneira, o trabalho resultou em algo que não é teatro, muito embora usássemos todos os elementos constitutivos da linguagem cênica. A palavra, por exemplo, estava ali, mas não empregada exclusivamente em seu sentido semântico ou dialógico convencional. [...] Ainda que *Mann na Praia* não tenha resultado num espetáculo contundente, se tratava, certamente, de uma experiência muito singular para o espectador. Creio que, para nós, o trabalho era, acima de tudo, um material de pesquisa muito fértil. Gosto de pensar nos trabalhos como um material, e não como um resultado acabado. Tratava-se, na época, antes de tudo, de criar materiais pertinentes para forjar nossa arte.

Estreado em São Paulo em 1994, *Minh'Alma é Imortal* é a terceira montagem do grupo. Nela já se encontravam os temas que atravessam de certa forma todos os trabalhos do grupo: “o problema da morte”, “as coisas que são e que, subitamente, deixam de ser”, bem como o tema da repetição. “Por que, afinal, nos repetimos tanto?”, se pergunta o encenador. O dispositivo cênico do espetáculo era composto por duas arquibancadas, uma de cada lado, com uma divisão no meio. Quem estava de um lado não enxergava o outro. O espetáculo se dava simultaneamente dos dois lados, sendo algumas cenas repetidas de um dos lados e outras visíveis de ambos. Esse tema surge de modo um pouco distinto em *Deve Haver Algum Sentido Em Mim Que Basta*, de 2004, cujo espaço cênico era irregular, escondendo alguns ‘becos’ onde aconteciam cenas que só podiam ser vistas por quem estivesse sentado próximo delas. Tendo a oportunidade de assistir ao espetáculo mais de uma vez, pude constatar o quão diferente foi minha apreensão em cada uma das vezes.

No espetáculo seguinte, *7x2=y – uma parábola que passa pela origem*, em 1995, o grupo buscava focar “o homem como artífice de cada sentido, que o sentido das coisas não existe independente de nós ou de nossos valores, e que, portanto, somos apenas colecionadores de sentidos”. O espetáculo partia da estória de uma jovem que aparecia numa casa que pensava ser um paraíso, mas não passava de uma casa em ruínas. O que ela achava que era mármore, era ardósia vagabunda, o que pensava serem véus de seda, eram teias de aranha.

Desse modo, a questão central gravitava em torno das aparências das coisas, tema que surge com força total em *Nu de Mim Mesmo*, de 2007. Em *7x2=y – uma parábola que passa pela origem*, o grupo passa a incorporar “a dinâmica da improvisação à estrutura narrativa”.

No espetáculo seguinte, *A noite de todas as ceias*, de 1996, o grupo partia de referências como a Santa Ceia e o *Anjo exterminador* de Luiz Buñel. Uma grande mesa posta para treze pessoas e apenas doze convidados. A superstição de que se o décimo terceiro chegasse alguém teria que morrer fazia com que todos quisessem sair dali, não conseguindo. Sempre que tentavam, voltavam para o mesmo lugar. “Dramaturgicamente falando, o espetáculo era muito interessante porque apresentava uma polifonia de desejos conflitantes e insolúveis, gerando diálogos muito ricos e férteis.”

Em 1997 o grupo apresenta seu repertório no Centro Cultural São Paulo, estreando o infantil *Cadê Bilu?*, sob a direção de Ricardo Santos. Após um hiato no qual o diretor diz ter precisado “esquecer como se faz teatro para reaprender a fazer”, o grupo volta a se reunir em 2002 para o processo *uma coisa que não tem nome e que se perdeu*, “não um espetáculo, mas um estudo de possibilidades para a cena”. Ao longo do processo, abriam sessões para espectadores e permaneciam fazendo improvisações. Ali se manifestava o amor pelos caminhos que conduziam à obra, os processos nos quais um enorme número de possibilidades surgia, sem a necessidade de sedimentar uma forma final. Cada sessão era diferente, sempre em movimento, sempre em transformação. Ao longo do processo, Miranda dizia aos atores: “Você é muito mais rico e interessante na vida, do que esse recorte estreito que você traz para a cena.” Miranda afirma que naquele momento percebeu que, mais do que “ser” em cena, o importante era “estar” em cena.

Essa distinção básica na nossa língua, que se mistura no verbo *to be* do inglês, se mostra fértil para compreender a proposta estética do grupo. Mais importante do que os temas escolhidos, são as relações estabelecidas entre atores e espectadores. A “atuação porosa” a que se refere Olga Fernandes na dissertação de mestrado *Questões sobre o teatro contemporâneo – Deve Haver Algum Sentido Em Mim Que Basta*, se refere a certo modo do ator “estar” em cena. Uma disponibilização para o contato com o outro (ator ou espectador). Tal

disponibilidade antecede qualquer informação biográfica de um suposto personagem, é um modo de estar presente que possibilita um contato real do ator com aquilo que está em cena. Ao contrário de se fechar no universo psíquico de uma personagem, esse ator se abre para receber o outro, se coloca em estado de atenção para o presente da cena, relacionando-se com o inesperado. “O objetivo de tudo isso era resultar numa atuação em que não houvesse mais ator ou personagem, tudo se confundindo com um ‘ser em vida’ em cena.”

Em *uma coisa que não tem nome e que se perdeu* o grupo passa a explorar o espectador como criador, ao menos de sua versão do fato cênico. Ainda em 2002, estreia *Um Bando Chamado Desejo*. “Queríamos, de alguma forma, pensar até onde pode nos levar o desejo. [...] Queríamos trabalhar também com as raízes primitivas do drama urbano, ou seja, mostrar o quanto o mundo urbano, com suas altas tecnologias, convive com os desejos negros.”

Em 2004, com *Deve Haver Algum Sentido Em Mim Que Basta*, o grupo se propõe pensar o teatro como não teatral. “Queremos criar um material infinitamente poroso, de maneira que possibilite um cem número de leituras variadas’. Segundo o diretor, ‘trata-se de um trabalho de sutileza’, que parte “desse ‘nada cheio de coisas’ que é a nossa vida”.

Queremos inscrever na interioridade desse fenômeno cênico a crise absoluta e aterradora do sentido da vida. As pessoas acordam, recebem visitas, almoçam, trabalham, se decepcionam, se divertem, acontecem várias coisas, e o dia rende, e o dia acaba... e daí?

O espetáculo seguinte, *E Agora Nada Mais É Uma Coisa Só*, era uma grande instalação montada no mezanino do Sesc Copacabana, em 2005. Nela o espectador era livre para percorrer todos os espaços, nos quais câmeras de segurança exibiam imagens dos diferentes “cômodos” da instalação em tempo real. Por ali circulavam personagens em diálogos que poderiam ter sido arrancados de qualquer cotidiano. Enquanto um casal discutia, uma mulher comia seu bife contando uma cena que presenciou num ônibus, o espectador podia se fixar em objetos, livros quadros ou nos outros espectadores, que circulavam quase com o mesmo status que o elenco. Nenhum dos diálogos desenvolvia uma trama. Duas espectadoras conversando num canto produziam o mesmo interesse que os

atores, pois o teor dos diálogos era quase o mesmo. O importante era o fato de estarem ali falando, não o que falavam. Desse modo, o drama alça estatuto de imagem. Como uma simples fotografia de um casal, ou uma cena flagrada na rua. O foco era o desimportante. Não raramente emerge no trabalho da Companhia o caráter tautológico da cena, onde muitos dos elementos não pretendem comunicar uma mensagem. Ainda que sejam passíveis de leituras decodificantes, procuram afetar, sobretudo sensorialmente o espectador.

Nu de Mim Mesmo, estreado em 2007 no Teatro do Jockey Club do Rio de Janeiro, retoma algumas das principais questões do grupo. A porosidade do espetáculo abre espaços de projeção para o espectador, que se vê colocado em cena de maneira direta e sutil. Enquanto os atores conversam com a plateia nos momentos que antecedem o espetáculo, colhem elementos que incluem nas ficções apresentadas, ganhando corpo em cena na voz das personagens. É sobre esse espetáculo que a presente dissertação se detém, buscando desenvolver uma reflexão sobre alguns de seus aspectos.

2.3

O Lugar do *Eu*

Em 1938 o filósofo tcheco Vilém Flusser ingressou no curso de Filosofia, na Faculdade de Direito da Universidade de Carolíngia, tendo que abandonar precocemente sua graduação por conta da Segunda Guerra que obrigou o então estudante judeu a fugir do país com a família de sua namorada, Edith Barth. A estudiosa de sua obra, Eva Batlickova observa que “os estudos de filosofia nas universidades tchecas antes da segunda Guerra Mundial exigiam dos estudantes integrar duas tendências aparentemente contraditórias – a fenomenologia com o existencialismo de um lado e a linguística com o neo-positivismo de outro, tudo sobre um fundo marxista” (BATLICKOVA, 2010, p. 16). A formação interrompida parece ter deixado no futuro filósofo um desejo que se expressa na “busca da conciliação da fenomenologia com a filosofia da linguagem num tom engajado” (p. 16). Em seu primeiro livro, publicado no Brasil, *Língua e Realidade*, Flusser procura elaborar uma filosofia da língua no âmbito de uma

abordagem fenomenológica, parecendo finalmente “realizar” algo que teria ficado latente, instigado pela formação que não chegou a ter naquele momento.

O livro foi publicado pela primeira vez em 1963. Em sua apresentação, o filósofo expõe suas ideias da seguinte forma:

Uma das ânsias fundamentais do espírito humano em sua tentativa de apreender, governar e modificar o mundo é descobrir uma ordem. Um mundo caótico seria incompreensível, portanto careceria de significado e seria ocioso querer governá-lo e modificá-lo. A própria existência humana não passaria de um dos elementos dos quais o caos se compõe, seria fútil. Um mundo caótico, embora concebível, é, portanto, insuportável. O espírito, em sua ‘vontade de poder’, recusa-se a aceitá-lo. Procura, no fundo das aparências caóticas, uma estrutura graças à qual as aparências, caoticamente ‘complicadas’, possam ser ‘explicadas’. Essa estrutura deve funcionar de duas maneiras: deve permitir a fixação de cada aparência dentro do esquema geral, deve servir, portanto, de sistema de referência; deve permitir a coordenação entre as aparências, deve servir de sistema de regras. A estrutura deve ser estática e dinâmica ao mesmo tempo. Fixando o lugar da aparência, isto é, utilizando-nos da estrutura estática, tornamos a aparência apreensível. Ligando a aparência com outra, de maneira que ela seja consequência de outra, isto é, utilizando-nos da estrutura dinâmica, tornamos a aparência compreensível. O primeiro esforço, o da fixação, equivale a uma catalogação do mundo. O segundo esforço, o da coordenação, equivale a uma hierarquização do mundo. Se coroados de êxito, o primeiro esforço resultará em catálogo de todas as aparências bem definidas uma diante da outra, e o segundo esforço resultará em hierarquia de classes de aparências perfeitamente deduzíveis uma da outra. O mundo terá sido transformado de caos em cosmos. (FLUSSER, 2007, p. 31)

Em consonância com a tradição grega, segundo a qual se pode “vislumbrar nas aparências (fenômenos) aquilo que nelas transparece (*tàonta*)” (p. 31), tal estrutura organizada, mencionada por Flusser no trecho acima, permitiria ao espírito avançar da “aparência” para a “realidade”. A filosofia, a religião, a ciência e a arte funcionando, nesse sentido, como “métodos segundo os quais o espírito tenta penetrar através das aparências até a realidade e descobrir a verdade” (p. 32). No entanto, tal esforço estaria sujeito a uma série de objeções que o filósofo resume *grosso-modo* em três principais tipos, sendo elas, “as que negam a capacidade do espírito de penetrar nas aparências (ceticismo), as que negam a ‘realidade’ (o niilismo) e as que afirmam a impossibilidade de articular e comunicar a penetração (o misticismo)”, podendo ser caracterizados respectivamente como objeções dos tipos epistemológicas, ontológicas e religiosas (p. 32). O empreendimento de Flusser esbarra nestas objeções, que o filósofo procura contornar, propondo que se tome consciência da busca pela

estrutura e de sua parcialidade, abrindo mão de tomar tais conceitos com pretensões universais. *Conhecimento, realidade e verdade*, conceitos-chave de seu trabalho, não serão os mesmos termos que essas objeções pretendem negar. *Conhecimento absoluto, realidade fundamental e verdade imediata* serão considerados conceitos “ocos” e “desnecessários para a construção de um cosmos” (p. 33). Assim, Flusser propõe um conhecimento “menos absoluto”, uma realidade “menos fundamental” e uma verdade “menos imediata”, e “neste sentido um tanto restrito de cosmos, continuará válido o [...] esforço de compreendê-lo, governá-lo e modificá-lo” (P. 33). Tomando esses conceitos como relativos, Flusser os compreende como aspectos da língua. Nesse âmbito, “ciência e filosofia são pesquisas da língua”, e “religião e arte são disciplinas criadoras de língua” (p. 34).

A abordagem de Flusser pode ser inscrita num panorama epistemológico no qual despontam teorias construtivistas a partir das quais se pode pensar a própria realidade como constructo, a aquisição de conhecimento como atividade, o sentido construído na recepção. No âmbito dessas teorias, conceitos como *verdade, conhecimento e realidade* se apresentam problemáticos, podendo ser repensados a partir da constatação de que “os signos de língua materializam experiências de uma sociedade semioticamente comunicadas e, portanto, não remetem diretamente a objetos na ‘realidade’ independentes da linguagem, mas ao nosso saber socialmente compartilhado” (OLINTO, 2010, p. 31). Nesse contexto tornam-se úteis no âmbito deste trabalho os empreendimentos flusserianos na filosofia da língua, da fotografia e na teoria da comunicação.

No âmbito da filosofia da língua, Flusser reconhece a coincidência da estrutura do *cosmos* com a língua, procurando com a noção língua abranger e ultrapassar “tanto a matemática pura como a poesia” (FLUSSER, 2007, p. 34). Para tanto, ainda que questione as ciências da língua que costumam tomá-la como um dos aspectos daquilo que chamam realidade, o filósofo não deixa de levar em conta, em seu estudo, “os aspectos iluminados por essas ciências” (p. 35). Ao mesmo tempo, procura incluir também o aspecto mágico da língua tomado de modos diferentes pelos antigos, que lhe atribuíam um “poder mágico”.

As antigas sabedorias dos nossos antepassados a afirmam. *Logos*, a palavra, é o fundamento do mundo dos gregos pré-filosóficos. *Nama-rupa*, a

palavra-forma, é o fundamento do mundo dos hindus pré-vedistas. *Hachem hacadoch*, o nome santo, é o Deus dos judeus. E o evangelho começa com a frase: No começo era o verbo. A despeito desses testemunhos, e a despeito da identificação do Cristo com o Verbo, a afirmação da identidade entre estrutura do cosmos e língua continua a chocar o ouvido moderno. (FLUSSER, 2007, p. 34)

Assim, Flusser procura agenciar em seu estudo tanto aspectos iluminados pelas ciências da língua, quanto o aspecto mágico que lhe atribuíam os antigos, acrescentando a estes, a percepção da “língua tal como se desenrola dentro da nossa mente, formando e governando nossos pensamentos” (p. 35). No equilíbrio entre esses três aspectos, funda-se uma concepção bastante ampla da língua. Com sua abordagem fenomenológica, Flusser procura “reconquistar uma ingenuidade em face da língua”, no intento de sugerir “algumas das inúmeras possibilidades do estabelecimento de uma” filosofia da língua (p. 36).

A partir dessas considerações, o filósofo propõe uma distinção entre o que chama de realidade em “dados brutos” e as várias línguas. Os dados brutos seriam apreendidos pelos cinco sentidos do corpo humano e automaticamente transcodificados em palavras. Assim, o conceito de realidade surge em duplo estatuto. A língua, que seria um conjunto de palavras agrupadas segundo determinadas regras, duplicaria a realidade, oferecendo-a ao intelecto, enquanto os “dados brutos” constituiriam uma realidade intangível, inalcançável e inapreensível por esse intelecto. Tal noção de *realidade* pode ser entendida como sistema linguístico. Sendo as várias línguas diferentes entre si, o conceito de *realidade* assim entendido não tem validade universal, e sim relativa. Neste sentido, Flusser propõe a coexistência de múltiplas realidades de acordo com a variedade das línguas. Do *caos* dos dados brutos emergem os vários *cosmos* das diferentes línguas.

Segundo o filósofo, os sentidos desempenhariam um papel fundamental na apreensão do real em “dado bruto” pelo intelecto. Mencionando Locke, segundo o qual “nada chega ao intelecto sem antes ter passado pelos sentidos”, Flusser privilegia a audição e a visão, por serem capazes de captar também palavras, prescindindo a etapa da transcodificação (LOCKE, apud FLUSSER, 2007, p. 39).

Se definirmos realidade como “conjunto dos dados”, poderemos dizer que vivemos em realidade dupla: na realidade das palavras e na realidade dos dados “brutos” ou “imediatos”. Como os dados “brutos” alcançam o intelecto

propriamente dito em forma de palavras, podemos ainda dizer que a realidade consiste de palavras e de palavras in *statu nascendi*. Com esta afirmativa teremos assumido uma posição ontológica. (FLUSSER, 2007, p. 40)

Contudo, Gustavo Bernardo, no prefácio a terceira edição da obra no Brasil, ressalta a crítica feita por Anatol Rosenfeld às hipóteses de Flusser, ao considerá-las questionáveis do ponto de vista ontológico, por borrar “os limites entre os vários tipos de ser” (p. 13). Em resposta à crítica de Rosenfeld, o filósofo tcheco observa que, a “rigidez dos sistemas ontológicos fornecidos pela tradição filosófica” não contempla “a fluidez da realidade” (p. 14). Segundo seu pensamento, a realidade é tomada como aspecto linguístico, de modo que o conhecimento será tomado também como saber social compartilhado. Sistemas ontológicos que pleiteiam validade universal não dariam conta das múltiplas realidades engendradas por cada língua, em cada sistema cultural, no contexto de cada realidade. Gustavo Bernardo resume a argumentação da seguinte forma:

Sistemas ontológicos que dividem as coisas em imaginárias, reais e ideais não servem, porque não refletem, de modo algum, a fluidez da realidade. É preciso permitir ao centauro condição de idealidade, em determinado nível de conversação, como é preciso permitir à árvore o *status* imaginário e ao triângulo a chance de realizar-se. Rosenfeld não estaria a perceber o conceito de “realização”, que aparece melhor na língua inglesa: “*o you realize it?*”, isto é, “você compreende?” Logo, algo se “realiza”, algo se torna real dentro do processo linguístico, quando esse algo é compreendido pelos intelectos em conversação autêntica. (BERNARDO, 2007, p. 15)

Nesse contexto, a realidade é circunscrita pela cultura, que se configura a partir da língua, engendrando um sistema de pensamento. O mesmo enunciado verbal traduzido para outra língua, em outra cultura e outro contexto seria simultaneamente “igual” e “diferente”, o “mesmo” e “outro” enunciado. A língua pode ser compreendida como fundadora do sistema de significação de uma realidade. Cada elemento dentro de um sistema teria sua validade somente em sua circunscrição, o que equivale a dizer que migrar um elemento de um sistema para outro tornaria inevitável, a alteração de seus possíveis significados. Nesse sentido, talvez possamos dizer que o ato de “realizar algo” seria equivalente ao de “torná-lo real” para aqueles que compartilham de um determinado sistema.

Acentuando o caráter substitutivo da linguagem, Flusser afirma que “as palavras são percebidas como símbolos, ou seja, possuem significado”

(FLUSSER, 2007, p. 41). As palavras apontam para algo, designam algo, não *são* algo. E os “símbolos são resultado de acordos entre vários contratantes”, sendo seu significado “compreensível somente dentro do conjunto do sistema inteiro” (p. 43).

De acordo com sua proposta de classificação, as línguas existentes podem ser divididas em três categorias: *flexionantes*, *aglutinantes* e *isolantes*, proporcionando a existência de “três tipos de mundo”. O tibetano e o chinês são exemplos de línguas isolantes, cujo mundo “consiste de uns poucos elementos (sílabas) sem significado determinado, que são usadas como pedras de um mosaico para0 formar conjuntos de significados (pensamentos)” (p. 63). “Do conjunto formado pelas sílabas, daquilo, portanto, que corresponde vagamente às nossas frases, emana uma aura de significado, decerto unívoca para o cantonês, mas equívoca a nossos olhos” (p. 64). O turco, o húngaro, tártaro, coreano e japonês são exemplos de línguas aglutinantes. Seu mundo “consiste de superpalavras (pensamentos)” que “representam um conglomerado de palavras e meias palavras [...], que correspondem, vagamente, às nossas frases” (p. 62).

A civilização ocidental e toda sua filosofia se fundam sobre as línguas *flexionantes*. Seu mundo “consiste de elementos (palavras) agrupadas em situações (frases=pensamentos)”. “Dentro da situação, o elemento conserva sua identidade e entra em relação com outros elementos”, segundo regras que modificam de acordo com cada língua, sendo seu caráter básico o mesmo, ou seja, “elementos entram em relação entre si, modificando-se, mas, conservando sua identidade” (p. 62). A hipótese do filósofo não deixa de contemplar que as línguas não são sistemas fechados, cruzando-se entre si, modificando-se ao incorporar elementos umas das outras.

Abandonando “o conceito clássico de verdade como correspondência entre frases e realidade”, Flusser propõe uma nova análise da frase, segundo a qual “a frase é uma organização de palavras” que obedece certas regras da língua, a qual as palavras pertencem. “Quando essa organização se processa dentro do meu intelecto, chama-se *pensamento*. *Frase* é o nome do aspecto objetivo, e *pensamento* é o nome do aspecto subjetivo dessa organização de palavras.” (pp. 44-45) Nesse contexto, uma frase é “verdadeira” quando está de acordo com as

regras da língua na qual se insere e “errada” quando está em desacordo com essas regras. “A ‘verdade relativa’ é, portanto, uma qualidade puramente formal e linguística das frases, resultado das regras da língua”. Já a “verdade absoluta”, ou “verdade clássica,” dada pela suposta correspondência entre as frases e os “dados brutos” aos quais elas se referem, “se existe, não é articulável, portanto, não é compreensível” (p. 45).

A partir dessas hipóteses surge a concepção do *Eu* como lugar privilegiado de transcodificação e articulação entre dados apreendidos pelos sentidos e palavras que permitem formar pensamentos a serem expressos em frases. Segundo as palavras do filósofo, o *Eu* seria formado pelos sentidos, o intelecto e o espírito:

“O intelecto, com sua infraestrutura, os sentidos, e sua espessura, o espírito (ou qualquer palavra), formam o *Eu*. O *Eu* é, portanto, uma árvore cujas raízes, os sentidos, estão ancoradas no chão da realidade, cujo tronco, o intelecto, transporta a seiva colhida pelas raízes, transformada até a copa, o espírito, para produzir, folhas, flores e frutos. Tal qual a árvore consiste inteiramente de seiva modificada, não passando, do ponto de vista da seiva, de um canal através do qual a seiva evapora do chão em direção à nuvem, também o *Eu* é inteiramente feito da realidade colhida pelos sentidos, não passando de um canal através do qual a realidade se derrama em direção ao futuro. Todavia sabemos que a árvore é mais que seiva. A realidade, dentro da qual as raízes do *Eu*, os sentidos, chupam avidamente, transforma-se, ao chegar ao tronco, ao intelecto, em palavras. Nesta transformação, neste salto abrupto e primordial, neste *Ursprung*, reside o milagre e o segredo do *Eu*. Há um abismo intransponível ao intelecto entre o dado bruto e a palavra.” (FLUSSER, 2007, pp.46-47)

Tal concepção do *Eu* parece evidenciar um vazio primordial entre as palavras e aquilo que podem designar, entre os *dados brutos* e as línguas, um lugar do indizível, ou seja, um espaço onde impera o “nada”. Deve-se levar em conta que a palavra realidade, nesta citação, se refere ao conjunto de *dados brutos* a serem apreendidos pelo intelecto por meio dos sentidos. O *Eu* surge como lugar de uma ponte sobre o abismo intransponível entre os dados e as palavras, entre as potências do mundo e os enunciados possíveis. Desse modo, o empreendimento filosófico de Vilém Flusser fornece ferramentas fundamentais para a compreensão do trabalho de Jefferson Miranda no espetáculo *Nu de Mim Mesmo*.

Esta dissertação enfoca, no trabalho do grupo, as divergências entre as potências do pensamento e o que é possível pensar, entre os pensamentos e os enunciados verbais, entre os processos e os produtos, entre as possibilidades e os

resultados, entre o latente e o manifesto. Tais oposições são evidenciadas pelas sucessivas repetições características do trabalho do grupo e estruturantes de *Nu De Mim Mesmo*. Nesse sentido, as oposições *caos e cosmos*, *dado bruto e língua* operam como conceitos-chave para a compreensão do espetáculo que aqui se busca empreender. Desse modo, tornou-se necessário deter-me sobre os escritos de Flusser.

Um importante ponto de encontro entre o filósofo e o trabalho da Companhia Teatral parece se dar no modo como tanto Flusser, como Miranda, compreendem a noção do *Eu*. Pois se no espetáculo essa noção também aparece, por um lado, como um lugar privilegiado de transcodificação e articulação entre dados apreendidos pelos sentidos e palavras, ela não deixa de evidenciar um vazio primordial entre as palavras e aquilo que elas designam.

Ao longo do espetáculo, caminhando entre várias personagens com nome e biografia, surge um homem de rosto notoriamente inexpressivo, trajando negro. Seu figurino tampouco acrescenta muita informação: calça e camisa pretas de corte simples. Nada nele “salta aos olhos”, ao contrário, sua figura tende todo o tempo para uma espécie de apagamento. Essa figura opera como sombra, lugar de uma dúvida: é a única que circula sem uma identidade definida por elementos da cena ou do drama e só interage com outros personagens de maneira indireta: cantando, ele olha para um ator ou um membro da plateia, mas nunca toma parte da ficção. Ostenta uma placa onde se pode ler “Eu Mesmo”, enquanto muitas das personagens a partir de um determinado ponto do espetáculo ostentam placas com nomes próprios: “Pedro”, “Maria”, “Joana”, “Joaquim”, etc. *Eu Mesmo* surge como uma sombra, como lugar de articulação das várias ficções apresentadas. Esse lugar aponta para um apagamento desse *Eu* que se põe a nu querendo se afirmar e só consegue fazê-lo subsumindo nas outras personagens que figuram nas várias cenas apresentadas. Todas as outras personagens da montagem aparecem circunscritas, como pertencentes a realidades que as determinam: situam-se em uma década específica, possuem nome e contam suas histórias de vida. Desse modo, *Eu Mesmo* se afirma pela via negativa, como não-personagem.

Se, por um lado, o título do espetáculo parece querer afirmar uma espécie de centralidade e unicidade de um “Eu”, supostamente colocado a nu, essa

afirmação não se dá, no entanto, sem problemas, já que nos conduz, inevitavelmente a questões como: Quem é o *Eu* que se afirma? Quem é aquele que se coloca a “nu”? Ao fazê-lo, se revela ou se embota?

Notória paródia do poema de Walt Whitman, *Canção de Mim Mesmo*, o título do espetáculo parece apresentar um nódulo de articulação possível entre o dizível e o indizível, *dado bruto* e palavras, sujeito humano e sua expressão, operando ao mesmo tempo como lugar privilegiado de uma tensão fundamental entre um *Eu* que se afirma e as múltiplas singularidades que emergem nos quatro cantos do palco-arena nas diversas ficções apresentadas. *Eu Mesmo* entoa versos compostos a partir dos poemas de *Folhas de Relva*, reafirmando um *Eu* fluido que se transforma naquilo que olha, se oferecendo ao outro e para ele se abrindo de tal maneira que nele se torna. Lugar fértil coabitado por infinitas possibilidades. Figura que se apaga e se afirma simultaneamente, vazio e cheio, nódulo onde se cruzam diversas subjetividades. Um *Eu* que não coincide sequer consigo mesmo e se revela ao máximo e, ao colocar-se a “nu”, revela um vazio primordial, um oco que só se manifesta nas várias singularidades que emergem atravessadas por ele. E que parece, em parte, se configurar de modo semelhante ao “sujeito-leitor”, tal como definido por Roland Barthes, ou seja, como um sujeito “despojado de toda unidade, perdido no duplo desconhecimento de seu inconsciente e da sua ideologia, e só se sustentando por uma sucessão de linguagens” (BARTHES, 2004, p. 41). Despojamento que equivaleria, de certo modo, à capacidade de se “captar a multiplicidade simultânea dos sentidos, dos pontos de vista, das estruturas”. Poderíamos talvez dizer que, em parte, é este “sujeito-leitor” que se encontra duplicado na figura central do espetáculo teatral *Nu de Mim Mesmo*, cuja estruturação apresenta no cerne uma problematização do *Eu*.

Uma das primeiras pergunta que se impôs a mim quando comecei a trabalhar sobre o espetáculo de Miranda foi: Quem é o *Eu* que anuncia seu “desnudamento” no título? Essa pergunta persiste ainda, pois parece ser o nódulo a partir do qual se articula todo o espetáculo. Entre as diversas personagens apresentadas, circula a figura quase apagada de um rapaz⁶ que entoa uma canção composta a partir dos versos de *Canção de Mim Mesmo*, do já mencionado livro

⁶ Flavio Graff, *dramaturg* do grupo.

de Walt Whitman: “Eu celebro a mim mesmo/ e tudo o que eu assumo você vai assumir. Pois cada átomo que há em mim também pertence a você”. Esses versos somados ao modo como surge a figura do rapaz, parecem apontar para um *eu* que se oferece como espaço de projeção para o “outro”. Enquanto as personagens possuem nomes próprios, esse rapaz ostenta no peito uma placa na qual está escrito *Eu Mesmo*, e, na medida em que os outros personagens se encontram envolvidos em ações dramáticas, esse *eu* apenas circula entre as cenas do espetáculo, sem fornecer nenhuma informação sobre sua possível biografia, nem interagir em diálogos verbais com outros personagens. Desse modo, opera como espaço vazio, oco, como tela na qual se pode projetar o filme de qualquer espectador. Nas diferentes ficções, as personagens são distintas (um físico, um escritor, um camponês, uma moça do interior, etc.), e, no entanto, possuem traços em comum, uma vez que as ficções apresentadas de modo independente umas em relação às outras, possuem elementos que as interconectam. Os temas abordados nessas ficções tendem a uma suposta universalidade, ainda que a consideremos no âmbito de um saber social compartilhado, circunscrito pela cultura. Abandonos, arrependimentos e frustrações podem afetar diferentes pessoas em diferentes sociedades de diversas maneiras. Tais temas produzem pontos de fuga para o espectador, abrindo espaços pelos quais ele pode se projetar na obra. Desse modo, a figura central do espetáculo, *Eu Mesmo*, parece apontar para uma concepção de sujeito não essencialista, sempre incompleto, que só se constitui, em contingência, nas relações que estabelece com o “outro”, ou com os vários “outros” com os quais se relaciona.

No âmbito da estética da recepção, Wolfgang Iser, em diálogo com a abordagem psicanalítica da comunicação, empreende uma análise das interações do texto com o leitor. Mencionando as teorias de R. D. Laing, busca compreender como os textos oferecem espaços para que o leitor construa sentidos em diálogo com a matéria textual. Laing formula o problema da percepção interpessoal da seguinte forma:

Meu campo de experiência, contudo, não é preenchido apenas por minha visão direta de mim (ego) e pela do outro (alter), mas pelo que chamarei *metaperspectivas – minha visão da visão... do outro sobre mim*. De fato, não sou capaz de me ver como os outros me veem, mas constantemente suponho que eles estão me vendo de modo particularizado e ajo constantemente à luz das atitudes,

opiniões, necessidades, etc., reais ou supostas dos outros quanto a mim. (LAING, apud ISER, 1979, p. 85)

“*tua experiência de mim é invisível a mim e minha experiência de ti é invisível a ti. Não posso experimentar tua experiência. Não podes experimentar minha experiência. Nós dois somos invisíveis. Cada homem é invisível para o outro. A experiência é a invisibilidade do homem para o homem.*” O que reciprocamente não nos é dado, forma contudo a base constitutiva das relações interpessoais, que Laing descreve apenas “No thing”. “Aquilo que realmente está ‘entre’ não pode ser nomeado por coisa alguma que aí aparece. O entre é em si mesmo nonada (no thing)”, (p. 86)

O espetáculo parece apontar com a figura de *Mim Mesmo* para um eu esfacelado que se realiza somente no território da imaginação. Pois só por ela posso interpretar os indícios emitidos pelo outro, construindo o que eu penso que os outros pensam de mim. Desse modo, *Eu Mesmo* aparece sempre esfacelado entre projeções possíveis. Quando anuncia seu desnudamento, o que aparece são outras personagens em alternância, como projeções possíveis refratadas por um mesmo eu. A esta perspectiva, soma-se a figura do espectador. Quando assisto ao espetáculo, vejo uma série de personagens surgirem atravessados por um rapaz quase neutro, dizendo celebrar a si mesmo. Esse eu parece múltiplo, construído em *meta-perspectivas*, deixando espaços de ressonâncias possíveis também para o espectador. Desse modo, posso me projetar nessa figura e vivenciar a obra como protagonista, projetando-me nos espaços de indeterminação que ela oferece, instigado pelos temas comuns que aborda.

O protagonista, em última instância, pode ser o próprio espectador, que pode se projetar na figura neutra de *Eu Mesmo*, que se oferece como esse espaço ‘entre’, de articulação entre *eus* possíveis. Assim, Jefferson Miranda radicaliza nesse espetáculo o processo pelo qual sempre inclui o espectador na obra.

A partir daí, o capítulo dois da presente dissertação parte da necessidade de partilhar com o leitor, minha visão do espetáculo e do desejo de “traduzir” para a página, a experiência estética que tive no contato com meu objeto de pesquisa. Palavras são tudo o que tenho disponível para esta tarefa. Assim surgiu uma nova pergunta: como migrar para a superfície plana de uma página, um evento repleto de espaços vazios que mobilizam minha imaginação enquanto espectador? Minha opção por “traduzir” o espetáculo em palavras não poderia se realizar completamente como mera descrição. Necessitava de uma estrutura que pudesse

dar conta de conceitos que a meu ver são fundamentais para o objeto em questão. Mais do que narrar uma experiência vivida, procurei ‘encenar’ a experiência de fruição da obra. Tomando o pressuposto construtivista segundo o qual fenômenos são construídos por sujeitos em processos de observação, optei por construir um texto que não buscasse apenas descrever objetivamente o evento teatral e assumir que este depende daquele que o observa.

Ainda que todas as “personagens” criadas para meu empreendimento narrativo se insiram em semelhantes “horizontes de expectativas”, partilhando das mesmas referências culturais, não obstante, são encenações de olhares díspares, procurando ressaltar a descontinuidade da obra, privilegiando sua abertura ao espectador. Acreditando que o objeto estético se completa na recepção, tentei fragmentar meu olhar nesses distintos ‘eus’ que narram sua experiência do espetáculo, incluindo nesta, a experiência alheia, a daqueles que também observam o espetáculo. Com isso, busquei compor um mosaico de olhares, no qual o objeto (evento vivo dos quais participam pessoas) olha o espectador que é olhado por outro espectador, que também é olhado pelo objeto.

Trata-se também de uma tentativa de corresponder à poética que Jefferson Miranda empreende em *Nu de Mim Mesmo*, reconstituindo a experiência em palavras, sem dar-lhe um sentido unívoco, já que os olhares sobre ela nem sempre coincidem. No entanto, não se trata de uma experiência radical. Os olhares fragmentados possuem uma relação de contiguidade, já que, seguindo aquela que creio ser uma tensão central na obra, todas as vozes são, em última análise, variações do mesmo *eu* múltiplo.

Cada uma dessas perspectivas encarna traços de algumas personagens inventadas a partir de informações tomadas de minha própria experiência de vida, inserindo-as nas narrações simuladas como vozes de possíveis espectadores, servindo-me, com isso, de procedimentos característicos ao “gênero” atualmente reconhecido como *Autoficção*.

Minha opção se deu também em função do caráter fragmentário da obra. Com isso, busquei incorporar parcialmente em minha narração, um dos conceitos estruturantes do trabalho da Companhia Teatro Autônomo, na medida em que procurei deslocar o foco do objeto para o ato de observação do espectador,

narrando experiências de observação, objeto que observa e é observado, espectador que assiste e é assistido. Desse modo, procurei, ainda que parcialmente, problematizar as dicotomias sujeito/objeto, substituindo uma descrição de um, pelo confronto de ambos na experiência de espectadores que narram sob seus pontos de vista, o mesmo evento.

Encenando distintas perspectivas do evento teatral, procurei deslocar o foco do objeto estético propriamente dito, para contemplar também sua recepção, na medida em que cada um dos observadores observa o ato de observação do outro, incluindo os focos da observação, haja ver, os atores e personagens do espetáculo. Assim sendo, cada olhar observa um outro olhar que também o observa, ao mesmo tempo em que todos observam o fenômeno que ocorre no presente da narração.

Como orientação metodológica, servi-me de duas ferramentas sugeridas pelo teórico francês do espetáculo, Patrice Pavis, a *análise reportagem* e a *análise reconstrução* (PAVIS, 2004). Pela primeira, narro tudo aquilo que vejo a partir do presente enquanto espectador da cena. Pela segunda, entende-se a reconstrução do evento por materiais de divulgação, fotografias, vídeos, matérias jornalísticas, releases do espetáculo, enfim todos os dispositivos de arquivamento do espetáculo. Desse modo, rascunhei as primeiras versões do texto ainda durante as apresentações que pude presenciar. Depois, a partir dos vídeos, procurei refazer detalhadamente a experiência como espectador, servindo-me também de depoimentos de outros espectadores e impressões minhas coletadas durante o ato de expectativa. A partir daí, criei figuras ficcionais, a partir de elementos concretos dessa experiência, colocando em cena o próprio ato de observação.

Partindo de uma pergunta, quem é o eu que narra? Esse eu é múltiplo, é homem, é mulher, é jovem, é espectador, é o próprio foco da observação, observa enquanto é observado. Essas foram algumas das inquietações que me fizeram optar por uma descrição não linear, ainda que os acontecimentos se desdobrem em séries encadeadas segundo a ordem do próprio espetáculo.

Desse modo, procurei encenar no capítulo dois o processo comunicativo que ocorre entre pessoas que participam do evento teatral. Atores e pessoas da plateia constituem diferentes pontos de vista que deslizam a cada novo parágrafo.

Assim, procurei incorporar parcialmente o conceito estruturante da obra em minha narração, deslocando o foco do objeto para o ato de observação, trazendo à tona o modo como ele é construído pelos espectadores. Por isso procurei narra experiências de observação, descrevendo o objeto por várias vozes, trazendo à tona o modo como aquele que observa é também observado, nas figuras das primeiras pessoas que assistem e são assistidas.