

Considerações finais

Teria sido possível trilhar outros caminhos em diálogo com outras obras de outros autores. Poderia ter desenvolvido uma reflexão sobre o inacabado, sobre a literatura enquanto “devir”, pensando a partir de Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Maurice Blanchot e Antonin Artaud. Poderia ter me proposto pensar a superfície a partir de Gaston Bachelard, ou tecer relações com o trabalho de Tadeusz Kantor, mas, na medida em que são autores com os quais Jefferson Miranda dialoga mais abertamente, preferi propor leituras alternativas, com as quais, a princípio, não dialogasse, por acreditar que assim estaria oferecendo novas possibilidades de leitura para seu trabalho. Poderia também ter aprofundado um diálogo com autores como Alain Badiou, que, em seu livro *O Século*, propõe o desejo de real como marca do Século XX, ou com Slavoj Žižek, Jean Baudrillard ou Clement Rosset e mesmo Hal Foster, mas tampouco quis me deter em uma discussão específica sobre o conceito de Real. Poderia ainda ter me servido de Jacques Rancière, em *A Partilha do Sensível*, numa discussão sobre a experiência estética, ou de Hans Ulrich Gumbrecht, autor que teve importância crucial no primeiro ano do meu mestrado, propondo o que chama de “campo não hermenêutico”, pelo qual procurava discutir a materialidade da comunicação. Poderia até mesmo me concentrar em estudo sobre Hans Thies Lehmann, mas acredito que o termo *pós-dramático* já é tão amplamente utilizado, que procurei pensar o trabalho de Miranda a partir daquilo que me suscitava diretamente em sua especificidade, procurando limpar o campo de referências prévias o máximo possível, mobilizando apenas aquelas que julgasse dialogar com meu recorte, e creio que as ferramentas oferecidas por Vilém Flusser apontavam precisamente para a questão que me interessava, além de evitar confusões terminológicas com outros autores. Creio, contudo, que a partir do levantamento feito nesta dissertação, o tema poderá ser futuramente expandido, buscando novos diálogos com outros autores.

Ainda que tenha feito a opção por empreender minha leitura do trabalho da Companhia Teatro Autônomo com o auxílio das ferramentas oferecidas pelo

pensamento de Vilém Flusser, outros conceitos foram fundamentais para moldar meu recorte do trabalho do grupo. Nesta conclusão, partilho com o leitor, o modo como o conceito de *Ritornelo*, elaborado por Gilles Deleuze e Felix Guattari em *Mil Platôs*, ajudou a conduzir meu olhar e apontar alguns caminhos para desenvolver a questão da repetição no trabalho do grupo.

Nu de Mim Mesmo toma como motivo principal a poesia de Walt Whitman, e se articula em torno da figura de um jovem trajando negro, que entoa os versos musicados de *Canção de Mim Mesmo*, primeiro poema de *Folhas de Relva*, de autoria de Walt Whitman. As sucessivas repetições de temas tais como os que figuram na obra do poeta americano também podem ser entendidas como tentativas de “tradução”, ou seja, a transposição de uma obra articulada em uma dada “linguagem”, para outra, que apresentará seus elementos próprios. Neste sentido, o conceito de *Ritornelo* foi de importância fundamental na concepção deste trabalho. Entendo que o suporte específico oferecido por cada esfera da arte impõe ao artista uma série de liberdades e limitações pelas quais se cria um léxico próprio a partir do qual se configura uma “realidade”. A partir daí, compreendo as sucessivas tentativas de “tradução” da temática do poeta e da realidade de sua obra (página e letras) para as “realidades” cênica, cinematográfica, plástica, musical, etc. Constituindo-se na “hibridização” entre *meios* diferentes, a proposta dramática da Companhia desenvolve-se nos espaços “entre” diversos suportes e diferentes ficções. Segundo Flusser, os códigos comunicativos fornecem elementos a partir dos quais organizamos os *dados brutos* da experiência vivida em algo partilhável por uma comunidade, ou seja, “organiza o *caos* em *cosmos*”, logo, produz *realidade*. Neste sentido, ponho em paralelo as noções de *código* e *suporte* para observar o que ocorre no trabalho de Jefferson Miranda. A mesma realidade formulada em outro suporte, por outro *código*, será “transcrição” daquela, ou seja, outra realidade, ainda que se mantenha a mesma, a diferença não excluindo a semelhança. Desse modo, surge uma noção de “real” que será sempre instável, provisória. Um “Real” transitório, em constante transformação, sempre em fluxo, sempre mutável, nunca o mesmo, ainda que o pareça.

Repetidas vezes alguns “personagens” refletem sobre temas como “tudo o que deixamos de dizer para as pessoas, achando que elas vão existir para sempre”, ou sobre “todas as pessoas que já estiveram aqui, neste mesmo espaço, antes de

nós”. Estes são alguns dos *leitmotives* principais do espetáculo e estão presentes até mesmo nos assuntos levantados pelos atores que conversam com as pessoas da plateia antes do início oficial de cada apresentação. É interessante notar que essas falas ditas pelo público em algum momento do espetáculo, aparecem na boca de alguma das personagens, como se fossem ficção. Desta maneira, o espectador se vê co-autor da obra, sem abandonar seu lugar de espectador em nenhum momento. Assim, migram-se elementos da vida “real” do espectador (ou seja, a vida cotidiana, fora do teatro) para o foco da cena, *transcodificados* em fala de uma das “personagens”. Em *Acerca do Ritornelo*, Deleuze e Guattari sustentam que “a cada vez que há transcodificação, podemos estar certos que não há uma simples soma, mas constituição de um novo plano como de uma mais valia” (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 120).

Desse modo, elementos das imagens projetadas, das pessoas da plateia e das diversas esferas ficcionais se atravessam, se contaminam em fluxo contínuo, problematizando a fixação de um significado único, já que o par significado/significante se desfaz. O sentido será sempre uma frágil construção subjetiva por parte do espectador, pois não são fornecidos elementos para que se feche um arco, sendo sempre lacunar, parcial, incompleto.

A partir de um determinado ponto do espetáculo, alguns dos telões que compõem o espaço cênico começam a exibir legendas como: “Maria 1, anos 70”, “Josué ou canção do amor impossível 2, anos 40”, “Maria 2, anos 70”, marcando as diferentes esferas ficcionais. Cada uma retoma elementos de outras, sem que seja possível determinar com precisão até que ponto a conexão é possível, já que, mesmo que alguns pontos se liguem, outros pontos ficam soltos, com várias possibilidades de conexão. Isso se deve ao fato de o teor das falas das personagens esclarecer pouco ou quase nada sobre sua função no “drama”. Justamente porque não há drama *stricto sensu*. Cada cena ou situação apresentada guarda semelhanças com diversas outras, podendo se conectar entre si fazendo *rizoma*, já que não há um encadeamento lógico causal. Vejo o espetáculo à luz das reflexões de Deleuze e Guattari, que distinguem três movimentos simultâneos na sua leitura do conceito de *Ritornelo*:

“Ora se vai do caos a um limiar de agenciamento territorial: componentes direcionais, infra-agenciamento. Ora se organiza o agenciamento: componentes

direcionais, intra-agenciamento.”Ora se sai do agenciamento territorial, em direção a outros agenciamentos, ou ainda a outro lugar: inter-agenciamento, componentes de passagem ou até de fuga. E os três juntos. Forças do caos, focas terrestres, forças cósmicas: tudo isso se afronta e concorre no ritornelo. (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 118)

A partir desses movimentos, torna-se possível pensar nas passagens de conteúdos entre distintas esferas. No aspecto fabular essa relação se torna visível na recorrência de temas similares em diferentes situações dramáticas. Cada cena é estabelecida por elementos que vão circunscrevendo um espaço ficcional. Um ator entra em cena e começa a falar, um recorte de luz circunscreve seu espaço, outro ator entra carregando uma cadeira. Pronto: montou-se uma esfera ficcional. Os dois homens começam a conversar sobre as pessoas que observam nas ruas, e brincam de criar ficções para elas. Um deles começa a falar: “imagina uma mulher. Essa mulher recebe uma carta com uma notícia que muda sua vida”. Enquanto o ator diz isso, a luz recorta outro canto do espaço cênico, onde há um aparador de madeira, no qual chega uma mulher com uma cesta de feira cheia de vegetais. Ela carrega uma carta que abre enquanto atende o telefone. Ao ler a carta, despenca no chão aos prantos. Os dois “meios” se desenharam no espaço, criando duas esferas de ficção, que, desse modo, se interpenetram. Em outra cena, cerca de uma ou duas horas depois de espetáculo, uma mulher chega a uma casa que estava fechada e fala de suas memórias para o rapaz que lhe entrega as chaves. Ela voltou para lá depois de receber uma carta contando do falecimento da mãe. Pode-se entender que ela era a mesma que recebeu a carta no início da peça. Em outra das cenas, um pouco antes, uma mulher conhece um homem que estava de passagem pela cidade e os dois vivem uma cena romântica. Essa mulher diz que tem uma filha. Cenas antes, uma criança falava da mãe. Horas depois, uma menina discute com o padrasto acerca da morte da mãe. Os pontos se conectam porque uma esfera ficcional invade a outra. Roupas de várias épocas caracterizam cada esfera ficcional de modo diferenciado, mas o que mais há são zonas de indeterminação. Há uma possibilidade de conexão em *rizoma* dos elementos de cada *meio* com diversos outros pontos de outros *meios*. O espetáculo, então, caracteriza-se por um fluxo permanente de passagens entre *meios*, perspectivizando todas as posições: cada *meio* que se estabelece fornece elementos a outros e rouba elementos dos outros. Os atores mudam de

personagens, as personagens mudam de atores, os dados informacionais de determinada esfera aparecem em outras - a mulher que viaja, a filha que chega, o casal que conversa, os amigos que se abraçam, pai e filho, enfim, há uma série de temas, de *leitmotives* que percorrem todas as cenas, produzindo uma espécie de devir-drama, que não se “extratifica”. No aspecto estrutural do espetáculo, essa relação é dada quando elementos migram de um *código* para outro, em sucessivas retomadas. A atmosfera de solidão que paira em uma das cenas dramáticas, é também evocada por uma imagem estática projetada nos telões, depois retomada por uma cena de filme, que se reforça na música, que ecoa na instalação composta pelos materiais agenciados na composição cenográfica. Entre as laranjas descascadas em cena e figuradas na projeção de uma pintura se fazem passagens pelas quais a repetição de enunciados semelhantes produz novos enunciados.

“É que um meio existe efetivamente através de uma repetição periódica, mas esta não tem outro efeito senão produzir uma diferença pela qual ele passa para um outro meio.” (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p.120)

Ainda que, para evitar confusões terminológicas, não tenha me detido sobre a terminologia empregada por Gilles Deleuze e Felix Guattari nesta dissertação, tendo optado por concentrar minha reflexão em torno dos conceitos elaborados por Vilém Flusser, o estudo do conceito de *Ritornelo* foi fundamental para construir meu olhar sobre o espetáculo de Jefferson Miranda, de modo que não poderia sonégá-lo, ainda que só o apresente nesta tentativa de conclusão. Se o faço, é porque acredito que ele forneça ferramentas úteis para o desenvolvimento posterior deste trabalho, já que minha leitura desse conceito permite pensar sobre o modo como a repetição produz a diferença, nas sucessivas “passagens” operadas de uma ficção à outra e de um *código* a outro, uma vez que aponta para o movimento pelo qual se atravessam os “vazios” entre o que Deleuze e Guattari chamam de *meios*, palavra entendida por eles de maneira distinta daquela usada por Jefferson Miranda na entrevista citada anteriormente. É no sentido empregado por Miranda que este trabalho desenvolveu a palavra *meios*, aproximando-a da concepção de *códigos* desenvolvida por Vilém Flusser.

O excesso e as discrepâncias entre matérias significantes exploradas em *Nu de Mim Mesmo* parecem apontar para a impossibilidade de significar o que ainda é pura potência. Os paradoxos do sentido enfatizados por Gilles Deleuze em *A lógica do sentido* permitem ler oposições não excludentes (DELEUZE, 2007). Cheio e vazio como eventos simultâneos (como o crescer e diminuir de Alice) que tangenciam o “nada”. Excesso de palavras e falta de palavras podem apontar para o mesmo problema: a inadequação dos sistemas criados pelo homem para mediar a realidade, e a própria realidade em *dados brutos*. Muitas palavras são utilizadas quando não se tem a objetividade e a clareza que possibilitariam um maior poder de síntese, ao mesmo tempo em que sintetizar pressupõe selecionar, escolher e, portanto, descartar possibilidades, determinando leituras. Diz-se que o Padre Antônio Vieira, em carta a um colega, se desculpa por ter escrito carta tão longa, uma vez que não teve tempo de escrevê-la menor. Essa anedota parece apontar para uma relação entre excesso e vazio, operando como polos opostos que tangenciam o mesmo “nada” descrito por Vilém Flusser como terreno onde se situam as bordas da língua. Para além dessas bordas, só haveria o indizível, portanto, não comunicável.

Em *A Lógica do Sentido*, Gilles Deleuze afirma: “O bom senso é a afirmação de que, em todas as coisas, há um sentido determinável; mas o paradoxo é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo” (p.1). Um estudo dos conceitos engendrados pelo filósofo francês poderia apontar maneiras de desenvolver a questão que aqui procurei apresentar, sob a figura do paradoxo, que permitiria a coexistência do excesso e do vazio. Se a cena de Jefferson Miranda se compõe por diversos dispositivos, produzindo disjunções entre eles, mesmo quando portam similares enunciados, é como se o discurso se apresentasse em um espaço “entre” as sucessivas repetições, no vazio onde os elementos se traduzem e retraduzem sucessivamente.

Retomando as principais inquietações que me levaram a investigar este tema, gostaria de voltar às perguntas iniciais. Para viver no interior de códigos comunicativos, tomando a “segunda natureza” pela “primeira natureza”, segundo a proposta de Vilém Flusser, o indivíduo precisa vencer, ao menos parcialmente, as forças do *caos*, criar um *cosmos* de elementos articuláveis e empreender tentativas de fala. Quando utiliza esses *códigos* como mero instrumento de

comunicação, o faz sempre parcialmente, mas, talvez consiga comunicar. Na esfera da Arte, é possível que se abram possibilidades mais amplas de comunicação de algo anterior às formulações de possíveis “mensagens”.

Talvez, no momento em que se vence parcialmente as forças do *caos* na concretização de objetos estéticos, surja a possibilidade de comunicar algo maior do que meras ideias formuláveis em enunciados possíveis. O que Jefferson Miranda faz com a *poética do balbucio* dá a ver os limites expressivos do teatro, cujo campo estendido acompanha outras esferas da arte, que cada vez mais transbordam os limites de suas fronteiras, se interpenetrando na expansão de seus terrenos específicos. Esse fenômeno parece ser a expressão mais clara da dificuldade em conter as forças do *caos*, e acena com a possibilidade de estabelecer algum tipo de contato com as potências do mundo anteriores às formas, instâncias anteriores às formulações de possíveis enunciados, algo próximo ao que Hans Ulrich Gumbrecht define como “substância do conteúdo” (GUMBRECHT, 2010, p. 35). Talvez ali, onde a obra não se abre facilmente a interpretações, onde o espectador pode “nada entender” daquilo que vê, seja possível “comunicar” num sentido mais amplo, algo que é potência, ainda que permaneçamos solitários em nossas poltronas, mesmo depois de sair do teatro.