

IMAGEM E METALINGUAGEM EM *MULHER ARTIFICIALMENTE BRANCA*

Henrique Saidel¹

RESUMO: Neste artigo, analiso o espetáculo *Mulher artificialmente branca* (2006), da companhia curitibana Barridos da Cena, procurando vislumbrar como a metalinguagem pode se manifestar na criação e na formalização da encenação contemporânea. Quais são as implicações estéticas (criativas, formais e de recepção) de um discurso cênico que assume a metalinguagem como forma de abertura e exposição do ato comunicativo, que ganha auto-consciência e se vê (e se mostra) em toda sua inteireza convencional, codificada: teatralidade, metateatralidade.

PALAVRAS-CHAVE: Metalinguagem; Teatro de Imagens; Encenação; Teatro Curitibano.

O fenômeno cênico, como toda a arte, vive dentro de um processo de comunicação (JAKOBSON, 2005), uma geração/transmissão/recepção permanente de mensagens² (verbalizáveis ou não). Um fluxo dinâmico, multipolarizado e multidirecional que se estabelece e se materializa em cena.

Se para Roman Jakobson (2005), a linguagem possui seis funções (função emotiva, função referencial, função conativa, função fática, função metalinguística, função poética),

¹ Diretor, ator, cenógrafo, performer, designer gráfico e pesquisador. Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina, com orientação do Prof. Dr. Edelcio Mostaço. Seu tema de pesquisa é a utilização da ironia e da metalinguagem na encenação contemporânea. Integrante-fundador da Companhia Silenciosa, em Curitiba, Paraná. Possui Bacharelado em Artes Cênicas com Habilitação em Direção Teatral pela Faculdade de Artes do Paraná. O presente artigo é resultado parcial da dissertação de mestrado, defendida em 2009. Contato: henriquesaidel@hotmail.com.

² Félix Guattari, por sua vez, afirma que “a gente não pode ter a pretensão de transmitir mensagens, idéias: há sempre também uma espécie de limiar a-significante, uma espécie de relação de apreensão que é da ordem do afeto, da ordem da interrogação muda. E isso também pode ter uma eficiência semiótica, eventualmente até maior que o fato de a gente catalisar ideais, tomadas de decisão do tipo ‘vamos fazer rádios livres’, ‘vamos fazer um grande encontro alternativo latino-americano’ e isso e aquilo. Tudo bem, pode até ser, mas me parece necessário sublinhar a existência dessas duas dimensões” (GUATTARI e ROLNIK, 2005, p. 356). Num outro horizonte, Susan Sontag, em ensaio sobre a busca de interpretação racional das obras de arte, diz que “numa cultura cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial, a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte” (SONTAG, 1987, p. 16); para então concluir que “em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte” (SONTAG, 1987, p. 23).

Haroldo de Campos (1977) argumenta que, ao lado da poética, a metalinguagem é a função mais presente no universo da arte. Samira Chalhub (2002) define assim a função:

Nesse sentido, portanto, linguagem da linguagem (tomando-se linguagem como um sistema de sinais organizado) é metalinguagem – uma *leitura* relacional, isto é, mantém relações de pertença porque implica sistema de signos de um mesmo conjunto onde as referências apontam para si próprias, e permite, também, estruturar explicativamente a descrição de um objeto. A extensão do conceito de metalinguagem liga-se, portanto, à idéia de leitura relacional, equação, referências recíprocas de um sistema de signos, de linguagem. (p. 08)

Sublinho a característica de *leitura relacional* da metalinguagem. A metalinguagem evidencia a estrutura intertextual da obra, contextualizando-a, historicizando-a. Exibe a conexão, em primeiro lugar, entre as diversas camadas de enunciação e significação do mesmo discurso e, em seguida, entre esse discurso e outros discursos artísticos, outras obras, sejam elas passadas ou contemporâneas. Uma obra nunca está solta no mundo, ela sempre se relaciona com o que já foi e o que está sendo produzido. O espectador, ao ler a obra, não lê apenas aquele discurso, isolado, e sim o vê em sua relação dinâmica com outras obras, congêneres ou não. Inúmeras camadas textuais são articuladas nos vários instantes do fenômeno artístico: da concepção à fruição, passando pela materialização da obra, tanto artista quanto espectador são irremediavelmente influenciados pelas suas experiências e referências culturais. Bakhtin, ao descrever a ação do falante (no caso, o artista), diz que

[...] ele não é o primeiro falante que interrompeu pela primeira vez o eterno silêncio do universo; ele não apenas pressupõe a existência do sistema da língua que utiliza como conta com a presença de certos enunciados anteriores, seus e alheios, com os quais estabelece todo tipo de relação (se apóia neles para problematizá-los ou simplesmente os supõe conhecidos de seus ouvintes). Todo enunciado é um elo na cadeia, muito complexamente organizada, de outros enunciados. (BAKHTIN *apud* MACHADO, 2005, p. 157).

É precisamente o aspecto de leitura relacional, de intertextualidade, de polifonia deflagrada e incentivada pela auto-referencialização, que mais interessa aqui. A metalinguagem como forma de abertura e exposição do ato comunicativo, que ganha auto-consciência e se vê em toda sua inteireza convencional, codificada. E essa auto-consciência é a chave, a ignição para uma posterior desestruturação e eventual reestruturação da própria linguagem.

A partir desse conceito, um evento cênico é metalingüístico quando toma como tema (explícita ou implicitamente) a própria linguagem artística, com suas especificidades poéticas,

discursivas, e também sua realidade cotidiana, profissional ou não, de produção, e sua relação com outras atividades sociais. Dentre inúmeros artistas e grupos, brasileiros ou não, que se utilizam da metalinguagem em suas pesquisas e criações, a companhia *Barridos da Cena*, de Curitiba, é um ótimo exemplo, não só pela potência e profundidade com que o discurso metalingüístico se apresenta em suas obras, mas também por demandar uma análise que vai além dos elementos verbais, valendo-se de características e procedimentos da performance e das artes visuais.

Revelação dos procedimentos cênicos, agigantamento da teatralidade, denúncia do falso. Esses são alguns dos expedientes metalingüísticos empregados pela companhia *Barridos da Cena*. Batizada em 2004, seus integrantes (Clovis Cunha, Cláudio Fontan, Luciane Figueiredo, Giovana de Salles) já trabalhavam juntos desde 1996. Desde o surgimento oficial, o grupo apresentou os espetáculos *Rubricas de Rinoceronte* (2005), *Telmah!* (2005), *Telmah! Teatro B* (2006), *Mulher artificialmente branca* (2006), *Prótese e corpo ficcional – captado e modificado* (2008), *Monocromo biográfico* (2008), *Duplo-cego* (2009) – todos marcados pelo consciente e constante uso da metalinguagem. E é a cena *Mulher artificialmente branca*³, apresentada na 2ª Mostra Cena Breve Curitiba, no Teatro da Caixa, em novembro de 2006, que servirá como exemplo para a observação aqui pretendida.

O texto original de *Mulher artificialmente branca*, escrito por Clovis Cunha em 2000, a partir do quadro *Guernica*, de Pablo Picasso, estrutura-se como uma peça épica com conteúdo cubista (onde a dramaturgia se planifica e é observada por diversos ângulos). Como num labirinto, as cenas se repetem, mas sempre com alterações: ora começam ora terminam da mesma forma. A figura do Minotauro (surgida da idéia do labirinto, e fazendo referência ao touro de *Guernica*), juntando-se à imagem da mulher que segura uma criança morta nos braços (a mulher branca), confere, através da relação dos corpos, uma carga sexual ao trabalho. No entanto, toda essa estrutura textual serviu apenas como ponto de partida para o espetáculo. Como o regulamento da Mostra previa peças de, no máximo, 15 minutos, o grupo optou por utilizar apenas alguns trechos e características do texto original, investindo no diálogo com a tela *Guernica*.

O resultado é uma cena em que a visualidade é o principal elemento de composição, o principal fator poético. Palco italiano. Abrem-se as cortinas. O ciclorama é branco. Uma voz masculina em *off* é acompanhada por um singela sonoridade de caixinha de música: “Tudo é

³ Texto de Clovis Cunha. Direção e figurino de Cláudio Fontan, Clovis Cunha e Luciane Figueiredo. No elenco, Cláudio Fontan, Clovis Cunha, Luciane Figueiredo e Uyara Torrente. Iluminação de Fábria Regina. Sonoplastia de Vinícius Giusti.

silêncio e trevas. Uma fraca luz lateral ilumina o campo central onde a mulher atravessa lentamente. Pára. Mugidos. Violento estrondo. Trevas. Luz, sobre um buraco. Dele, levanta-se a mulher que dança. Sua pele é artificialmente branca. E seu peito, nu. Ela traz pelos pés uma criança morta. Grita. Sua expressão lembra uma máscara grega. Ela dança, desarticulada, estranha. Tenta amamentar. Deixa cair a criança, e envolve-se freneticamente com seus movimentos, no desespero em busca... Grita. Sem som. Dança. A mulher que dança. Corre para o buraco, e dança. Trevas. Caminha artificialmente pelo buraco. A mulher tenta desesperadamente voltar, mas é detida pela trevas.” Durante a gravação, vê-se um ator e uma atriz no fundo do palco, iluminados por fracas luzes laterais. Ele usa uma calcinha infantil branca com rendas. Ela, uma saia longa azul. Colocadas por cima da calcinha do homem, nádegas de borracha. Seios de borracha escondem os seios verdadeiros da mulher. Nas mãos de ambos, dedos de plástico alteram a forma e o comprimento dos dedos originais. Mexem uma das mãos diante do rosto. Eles estão lado a lado, seus movimentos são espelhados. Então, vindo da coxa esquerda, também usando calcinha infantil branca com rendas, surge outro ator, caminhando sobre sapatos-plataforma. Seu corpo (cabeça, quadril, tronco, mãos, pés) está preso com elásticos grossos cuja outra extremidade está fixada na coxa esquerda, fora da visão do público. Ele anda paralelo ao proscênio: seu deslocamento estica os elásticos, criando linhas e áreas geométricas no espaço. Em seu peito, seios de borracha; a parte superior do seu rosto é deformada por uma máscara de borracha. Ao mesmo tempo, um pequeno alçapão se abre no centro do palco: de dentro dele, aparece uma mulher, cabelos pretos presos em coques, nua (apenas uma calcinha transparente a veste). Ela estica os braços e as mãos para o alto, como que suplicando – repete a ação algumas vezes, entrando e saindo do buraco, até sair completamente. Seus dedos são prolongados por dedos de plástico, quase garras. Sua boca é coberta por uma máscara de borracha. A movimentação dos corpos é lenta, contínua, desliza, sendo quebrada, por vezes, por gestos bruscos. A iluminação é tênue, criando áreas de sombra nos corpos e no espaço. O palco é dividido em três planos simultâneos (que aos poucos se misturam): ao fundo, o casal espelhado; ao centro, o homem preso por elásticos; no proscênio, a mulher que sai do buraco – divisão que estrutura o uso do espaço ao longo da obra.

Durante os quinze minutos do espetáculo, uma seqüência, ou melhor, uma simultaneidade de imagens (que se constroem, se cruzam, se modificam, se esfacelam) é vista no palco. A dramaturgia, enquanto arquitetura e encadeamento de ações e não-ações, organiza-se visualmente: não há quase nenhum indício literário do texto épico original.

Espectáculos como *Mulher artificialmente branca*, dada a importância que conferem à imagem⁴ em sua configuração, em detrimento da representação de um texto dramático tradicional, são muitas vezes catalogados como *teatro de imagens*. Passível de inúmeras inconsistências – mas que pode auxiliar na compreensão de um tipo diverso de criação cênica, como o da Barridos da Cena –, o termo *teatro de imagens* (ou *teatro visual*, como em alguns autores), foi cunhado pela crítica norte-americana Bonnie Marranca para nomear os trabalhos heterodoxos de Richard Foreman e Robert Wilson⁵, no início da década de 1970. Desde então, a expressão guarda em si uma contradição que se coloca de pronto: existe, então, um teatro não-visual? É possível um teatro sem imagens? Se toda – ou, pelo menos, a esmagadora maioria – obra teatral possui imagens, qual é a diferença entre as imagens de um espetáculo do teatro de imagens e as imagens de um espetáculo que não é considerado teatro de imagens? Uma possível resposta seria: a diferença reside no grau de importância que a imagem tem dentro da arquitetura do espetáculo e no raciocínio empregado para a criação/formalização da cena. Uma outra questão: o teatro de imagens trabalha apenas com imagens? Neste caso, a resposta é tão simples e rasteira quanto a pergunta: não, o teatro de imagens não trabalha apenas com imagens, da mesma forma que o “teatro da palavra” não trabalha apenas com palavras. A definição de Hadas Ophrat lança algumas luzes sobre o conceito:

Como linguagem, o teatro visual gera imagens visuais e acústicas, e uma sintaxe integradora que compreende formas, materiais, cores, iluminação e projeções, voz e som. O teatro visual pode representar uma emoção ou uma idéia por meio de movimento, de voz ou de instalação – escultura no espaço – e não necessariamente pelo uso de palavras (OPHRAT, 2007, p. 93).

O teatro *visual* é também marcadamente *sonoro*. A imagem evocada aqui diz respeito, portanto, tanto à imagem visual (gráfica, ótica) – elementos cênicos como os atores, o figurino, o cenário, as luzes, o espaço da encenação –, quanto à imagem no sentido de materialização/representação (no tempo e no espaço) de sensações não-visuais (auditivas, em especial) – sons, vozes, textos. A sonoplastia de *Mulher artificialmente branca* é misteriosa, enigmática, sugerindo um ambiente de suspense, de expectativa. Assim como a luz, a sonoridade do espetáculo constitui uma linha dramática independente, paralela, somando-

⁴ O dicionário Aurélio assim define: “**Imagem** *sf.* 1. Representação gráfica, plástica ou fotográfica de pessoa ou de objeto. 2. Representação plástica da Divindade, dum santo, etc. 3. Estampa que representa assunto ou motivo religioso. 4. Reprodução invertida, da pessoa ou de objeto, numa superfície refletora. 5. Representação mental dum objeto, impressão, etc.; lembrança, recordação. 6. Metáfora.” (FERREIRA, 1993, p. 293).

⁵ As obras de Foreman e de Wilson também são utilizadas como exemplos paradigmáticos de outras denominações correlatas, como *teatro pós-moderno* (MOSTAÇO, 2005), *teatro pós-dramático* (LEHMANN, 2007a) e *work in progress* (COHEN, 1997).

se (complementando) aos outros planos da encenação. O teatro de imagens, ao encadear sincronicamente estímulos visuais e sonoros, dá vazão ao universo das imagens mentais, que encontram na cena um tempo-espaço privilegiado de manifestação. Diluem-se as (falsas) fronteiras entre imagens como representação visual e imagens como representação mental⁶.

Uma das principais características do teatro de imagens, percebida vivamente em *Mulher artificialmente branca*, é a des-hierarquização dos elementos constituintes da obra. Cenários, iluminação, sonoplastia (música e sons em geral), figurinos, atores, texto, maquiagem – todos têm a mesma importância dentro do roteiro, equiparando-se qualitativamente uns aos outros no movimento dinâmico e arbitrário que a cena estabelece: procede-se uma neutralização (GALIZIA, 1986, p. 41), um nivelamento (FERNANDES, 1996, p. 205), um apagamento referencial (SOBRINHO, 2005, p. 91) dos signos. Com o destronamento do texto⁷ como fator gerador e unificante, as imagens (conectando aspectos visuais e acústicos) surgem como materialidade estruturadora e significante, livres para estabelecer em cena um ambiente e uma lógica muitas vezes pré ou não-lingüísticos.

A integração global dos elementos da cena faz referência direta ao projeto artístico de Richard Wagner, a obra-de-arte-total, *Gesamtkunstwerk*. O compositor alemão utilizava-se das noções de *unidade*, *transição* e *harmonia* para construir suas óperas, a partir da articulação unificada de diferentes expressões artísticas. Luiz Roberto Galizia (1986) aponta as características da obra de arte total e suas implicações posteriores:

De fato, ao invés do resultado constituir-se de uma só linguagem artística, com todas as modalidades convergindo para moldar um único significado, o que transpira, nas peças de Wilson, é uma multiplicidade de linguagens, frequentemente divergentes em significados. Por outro lado, Wagner e Wilson representam dois pólos do mesmo ideal de *Gesamtkunstwerk*, na medida em que se utilizam de uma variedade de formas artísticas em prol de uma única experiência artística, Wagner através de um processo de “transição” e Wilson através de um processo de “justaposição” – palavras que, no entender de Robert Shattuck, representam os impulsos essenciais que definem a diferença entre os esforços artísticos dos séculos XIX e XX. (GALIZIA, 1986, p. XXXIV e XXXV).

A efetivação do projeto de *Gesamtkunstwerk*, seja pela via wagneriana de unidade e harmonia, seja pela via oposta de ruptura e justaposição – anti-*Gesamtkunstwerk* –, é um dos

⁶ “Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais.” (SANTAELLA e NÖTH, 2001, p. 15).

⁷ Principalmente em seu aspecto dramático – conforme descrito por Lehmann (2007a) –, centralizador e regulador. É importante frisar, contudo, que o texto e a palavra não são necessariamente expulsos da cena, apenas são rearranjados dentro do liquidificador sógnico da obra, ocupando outros lugares que podem ser considerados, inadvertidamente, como periféricos.

paradigmas do teatro de imagens, na sua prática de fusão (amistosa ou cheia de arestas) artística⁸. Nas duas frentes de ataque, no entanto, os elementos da sintaxe visual⁹, aliados a um raciocínio que aproxima teatro e artes visuais, tornam-se extremamente importantes para a estruturação do discurso cênico. A *composição* da cena é a principal matéria-prima para a construção de (múltiplos) sentidos:

Trabalhando-se gestaltes superpostas, fechamento pela imagem, superposição de cenas-efeito, figura-fundo e figura-frente, com introdução de cognições subliminares, a montagem minimalista cria uma cena plural, e também “esquizóide”, que aproxima-se daquilo que se nomeou “contemporary consciousness”. (COHEN, 1997, p. 29).

A transposição do pensamento pictórico para o pensamento cênico é muitas vezes facilitada pelo fato da maioria dos artistas que criam “espetáculos de imagens” optarem pelo palco italiano, com relação frontal, aproximando-se da bidimensionalidade das expressões plásticas como desenho, pintura, gravura, colagem, etc. Embora a cena “estática” do palco frontal italiano seja mais propícia à analogia pictórica entre teatro e artes visuais – a cena vista como uma “pintura em movimento”, um “quadro vivo” –, o raciocínio visual se manifesta também com desenvoltura no espaço tridimensional, ambiental (via escultura, instalação, etc.), permitindo que a cena avance e tome espaços díspares, de dimensões volumétricas alargadas, estabelecendo outras condições que a visão unicamente frontal não compreende. No caso de *Mulher artificialmente branca*, a referência pictórica da tela *Guernica* conduz a cena ao palco italiano bidimensional, utilizado como suporte para a releitura de seus elementos: os elásticos esticados pelo homem de plataforma traçam linhas, criam figuras geométricas flexíveis carregadas de energia, cortando o espaço do quadro, brincando com a moldura do Teatro da Caixa – reprodução e reinvenção das áreas/faces que modulam a pintura original. No entanto, tal qual a obra de Picasso, o espaço bidimensional da encenação possui profundidade, rebatido e multiplicado em múltiplos planos. A perspectiva renascentista é

⁸ Na linha wagneriana, além dos expoentes modernistas Adolphe Appia e Gordon Craig, é possível citar artistas contemporâneos como Robert Lepage e Felipe Hirsch. Adotando a postura anti-wagneriana (que tem início nas vanguardas históricas do início do século XX, como Futurismo, Dadá e Surrealismo) a lista é longa, com nomes que vão de Robert Wilson e Richard Foreman, passando por Tadeusz Kantor, Leszek Madzik, Pina Bausch, Gerald Thomas, Renato Cohen, Companhia Silenciosa e Clovis Cunha.

⁹ São eles: a) *equilíbrio*, a relação de uma figura qualquer com um sistema de eixos vertical/horizontal imaginário; b) *tensão*, a relação dinâmica entre equilíbrio e desequilíbrio, gerando (a sensação de) movimento; c) *nivelamento* e *aguçamento*, opostos que proporcionam o destaque individual ou a diluição no todo de uma determinada figura, a partir das sensações de previsibilidade e ambigüidade; d) *preferência pelo ângulo inferior esquerdo*, decorrente, presumivelmente, do sentido de leitura adotado no Ocidente; e) *atração* e *agrupamento*, lei da Gestalt que afirma que a visão tende a agrupar automática e virtualmente pontos relativamente próximos um do outro; f) *positivo* e *negativo*, geradores de sensações complementares de atividade e passividade. (DONDIS, 1991).

desafiada pela análise cubista, que planifica os volumes e observa, simultaneamente, todas as suas faces. A superfície rasa e arbitrária do palco italiano é subvertida pela sobreposição visual – metalinguagem geográfica.

Da rotina das artes visuais, o teatro de imagens também herdou o cuidado e o aproveitamento da *matéria* como significante poderoso. A materialidade mesma dos objetos, as características físico-químicas dos corpos animados ou não (humanos ou não, vivos ou não, orgânicos ou não), texturas, densidades, pesos, volumes, velocidades, cores, resistências, temperaturas, integridades/esfacelamentos, luminosidades, brilhos, acabamentos, fluidez, cheiros, transparências, opacidades. Tomados em si e na relação (construtiva/destrutiva) com os outros corpos, palpáveis ou não, os materiais são fonte inesgotável de significação. O artista do teatro de imagens sabe-se mergulhado em um ambiente concreto, onde cada detalhe é preponderante e nenhum é mais importante que o outro¹⁰. Assim, as rendas, os tecidos, os elásticos, as borrachas, os plásticos, as maquiagens, as transparências, as cores, a nudez, a translucidez de *Mulher artificialmente branca* são milimetricamente pensados, dispostos e articulados na cena.

Teotônio Sobrinho (2005) indica alguns procedimentos base para a construção deste tipo de cena: a) a *collage*; b) o uso de *leitmotiv*; c) a organização pelo *environment*. Embora se dedique à demonstração e análise dos expedientes de obras cênicas em processo – os *work in progress* –, e não necessariamente ao teatro de imagens, Renato Cohen (1997) define bem o conceito de *leitmotiv*:

O termo *leitmotiv* é originário da música e literatura: uma primeira tradução possível seria vetor, dando conta dos diversos impulsos e tracejamentos que compõem a narrativa. Adotaremos a tradução “linha de força”, que acrescenta à idéia vetorial um sentido de fisicalidade, próprio da teatralidade, em que a ação dos *performers* em laboratórios/cenas interfere na construção do *storyboard*. A utilização de *leitmotiv*, como estruturação, permite operar com redes, simultaneidades e o *puzzle* em que está se tecendo o roteiro/*storyboard*: os *leitmotiv* encadeiam confluências de significados, tanto manifestas quanto subliminares, compondo, através de seu desenho, a partitura do espetáculo. Muitas vezes, na recepção, os *leitmotiv* operam tensões conflitantes que criam uma dialética dos sentidos. (COHEN, 1997, p. 25 e 26)

Ao invés de um texto ou enredo de partida, é a complexa e insistente rede dos *leitmotiv* que estrutura o roteiro da obra (onipresente, intermitente, ativando e deslizando

¹⁰ O *teatro de formas animadas* é paradigmático no uso poético das particularidades físicas e simbólicas dos objetos (incluindo aí o corpo/mente do ator), ligando-se de forma irrevogável àquilo que se convencionou chamar de teatro de imagens, a ponto de quase se tornarem sinônimos. A revista *Móin-Móin*, publicada em parceria pela SCAR (Jaraguá do Sul-SC) e pela UDESC, é um indispensável veículo de reflexão e divulgação da pesquisa e da produção artística do teatro de formas animadas, no Brasil e no mundo.

significações), que se materializa em forma de *storyboard* – seqüência de quadros, rabiscos, desenhos, esquemas, imagens. O texto, se houver, insere-se nesta conformação outra que se conecta muito mais a um pensamento visual/simbólico que lingüístico. Substitui-se a narrativa linear, diacrônica, progressiva e causal, pela estruturação visual, ou melhor, espacial. É a construção pelo *environment*:

Uma segunda âncora para o procedimento *work in progress* é a organização pelo *environment*/espacialização: a organização espacial por territórios literais e imaginários substitui a organização tradicional – de narrativas temporais e causalidades. Opera-se, dessa forma, o paradigma contemporâneo de substituir o tempo pelo espaço como dimensão encadeadora. (COHEN, 1997, p. 26)¹¹

A criação de *Mulher artificialmente branca* também se desenvolveu de forma a absorver, em seu processo, elementos formais propostos para a cena. Forma e conteúdo não se dissociam (a maneira de criar é também parte do “conteúdo”), exigindo posicionamentos e soluções diversas:

Já que a gente trabalharia com a idéia de labirinto, e com a idéia de perspectivas diferentes, eu propus que a gente trabalhasse separado. Foram três meses de construção. A gente ficou um mês trabalhando separadamente. E a gente tinha algumas regras pra desenvolver: a gente poderia trabalhar, cada um, com um único elemento cênico. A gente teria que escolher esses elementos e desenvolver uma seqüência que durasse quinze minutos. Fosse uma seqüência de ausências, ou fosse intercalado, mas toda a ação deveria ser contínua até quinze minutos. Mesmo que essa continuidade fosse um espaço vazio. [...] Para essa sessão de ensaio [um mês depois], a gente tinha combinado que não fosse um apresentar para o outro aquilo que tinha feito. A gente já iria executar as três ações simultaneamente, durante quinze minutos. E perceber, durante a execução, se aquilo fazia sentido na sobreposição, ou se precisava de algum corte, ou algum ajuste. A gente fez alguns ensaios só de sobreposição. Acabou que não foi necessário fazer ajuste: a gente aceitou as sobreposições como elas aconteciam. Independente da narrativa. O que aconteceu, de ajuste – o que também foi bastante intuitivo – as pessoas ocupando o espaço sem se trombar, sem interferir na ação do outro. (CUNHA, 2009).

Tanto o processo de criação quanto a formalização final de *Mulher artificialmente branca* remetem a outro recurso oriundo das artes visuais (cubistas, futuristas e surrealistas, justamente) apontado por Sobrinho (2005): a *collage* – termo mantido em seu original francês

¹¹ Além de rechaçar a narrativa clássica, dramática (LEHMANN, 2007a), apresentando novas possibilidades expressivas, a organização pelo *environment*/espacialização possibilita também o salto da pictorialidade bidimensional para uma experiência simbólica e sensorial tridimensional. Se a constituição e o tensionamento da imagem é o corolário desse teatro, a espacialização é a chave-mestra, a ignição para a ocupação e irradiação poética desse lugar de onde se atinge muito mais do que o olho do espectador. Estes dois procedimentos do *work in progress* – o uso de *leitmotive* e a organização pelo *environment* – são estratégias perfeitamente aplicáveis (e, de fato, aplicadas) ao teatro de imagens, pois surgem a partir das pesquisas de artistas que aceitam as duas nomenclaturas (exógenas, com certeza).

por significar muito mais do que a tradução direta por *colagem*, de conotação meramente técnica. *Collage* é a ação de aproximação, justaposição, de maneira sincrônica ou seqüencial, de elementos ou materiais heterogêneos, seguindo uma lógica paratática. Semelhante à *citação*, a *collage* descontextualiza formas, objetos, textos, fragmentos vários, e insere-os em um contexto novo e arbitrário, onde convivem espécimes de diversas origens¹². Diferentemente da *montagem* (como as experiências cinematográficas de Eisenstein), a *collage* não visa um encadeamento e uma organização global das partes, gerando um sentido único e fechado.

Os espetáculos de Gerald Thomas são quase inteiramente baseados nesse procedimento; e é ao analisar a sua obra que Silvia Fernandes (1996) esclarece questões relativas à *collage*:

Ao trabalhar diretamente com os materiais a *collage* tematiza o próprio ato poético de construção da arte, através de aproximações e analogias que desestabilizam a composição harmônica de elementos unidos a partir de uma idéia mestra, que funciona como eixo de orientação para um conjunto. A *collage*, ao contrário, constrói seu jogo artístico especialmente através da analogia de significantes, ou seja, da própria materialidade do signo, como se viu pela análise dos *leitmotive*. A justaposição de materiais sem qualquer relação aparente, o encontro arbitrário de elementos preexistentes e o jogo com o inesperado – o “teatro do susto”, que é como Thomas se refere à encenação de Kantor –, funcionam como mecanismo de descoberta de relações inusuais, geralmente alheias a uma relação de causa e efeito. Entrando em simbiose, os elementos desconectados geram uma nova interpretação das coisas, um “mundo demente”, construído pelo encontro fortuito das realidades estrangeiras. (FERNANDES, 1996, p. 193 e 194).

Por se tratar de um expediente de forte carga intertextual, na *collage* a metalinguagem se manifesta de maneira bastante evidente. Metalinguagem que se auto-denuncia poeticamente, num ciclo infundável e irônico. No teatro de imagens, tanto a metalinguagem quanto a ironia se configuram a partir de pressupostos formais em parte análogos ao processo linguístico, mas que conservam certas particularidades relativas à realidade e materialidade intrínsecas da criação imagética (visual, mental)¹³.

Em *Mulher artificialmente branca*, a metalinguagem está presente em todas as etapas do processo de criação, estruturação e formalização da encenação: na revelação

¹² A *collage* pode assumir, facilmente, uma postura paródica. Ambos os procedimentos baseiam-se na referencialidade, na intertextualidade. No entanto, embora sejam próximos, não devem ser confundidos.

¹³ Tais características do teatro de imagens podem ser relacionadas às categorias estipuladas por Alfonso de Toro (1990), filiando-o, simultaneamente, ao teatro plurimedial ou interespetacular (de acordo com sua vocação de obra-de-arte-total, wagneriana e anti-wagneriana), ao teatro gestual ou kinestésico (ao apoiar-se na gestualidade e na concretude das atuações), e ao teatro de desconstrução (empreendido através das técnicas intertextuais e transgressoras da *collage*, dos *leitmotive* e da espacialização)

problematizada dos diferentes modos possíveis de representação de um objeto específico, de uma imagem específica. A cena toda se estrutura a partir da tentativa de mostrar, simultaneamente (via *collage* e espacialização), como um mesmo objeto pode ser representado sob diversos pontos de vista, como um mesmo objeto pode ser sempre transformado (recriado) dentro da linguagem cênica. Na metalinguagem de *Mulher artificialmente branca*, a linguagem não é, portanto, mero veículo, mas sim material significante (a partir da sua discussão) e criticamente poético.

Outro elemento metalingüístico, recorrente nos espetáculos da Barridos da Cena, são as máscaras (compradas em casas de festas ou em outras lojas de truques diversos). Funcionando como próteses, as máscaras não só cobrem e escondem o corpo, como também o destacam e o revelam, mostrando-o em toda a sua artificialidade teatral. Látex: nádegas, seios, frentes, narizes, bochechas. Plástico: dedos, unhas, rostos, absorventes. Elásticos. Maquiagens.

As próteses estão no território do “entre”: estão no meio de, no intervalo de, mas também estão dentro de. Trabalham com desterritorialização e reterritorialização. E, deste modo, o corpo se desdobra para fora de seus limites. Em *Dança das varetas*, Schlemmer coloca doze varas de madeira nas articulações do corpo do bailarino para prolongá-las e projetá-las no espaço, ao que chama de “sublime canção das articulações”. Temos, assim, um metacorpo. Um novo corpo se forma, feito de próteses, acentuando as impossibilidades do corpo humano, ao mesmo tempo, transpondo-o para outros códigos. (SILVA, 2003, p. 60).

Próteses que definem um corpo artificialmente branco. O corpo artificialmente branco é um corpo parodiado, parodiador, que imita e se apropria criticamente de outros corpos, fragmentos de corpos, corpos ficcionais, corpos-fantasia. Assim como a linguagem se reveste de linguagem, o corpo se veste de corpo: metacorpo. Um metacorpo é, ao mesmo tempo, o corpo e o que se fala do corpo, o que se vê do corpo – objeto cubista, planificado e multiplicado para um olhar simultâneo.

A gente queria trabalhar com o corpo, mas não queria trabalhar exatamente com nudez. A gente queria que o corpo fosse todo mascarado. No caso do *Mulher* ele é. A gente tá com o corpo todo pintado. As mãos, elas têm uma prótese, são os dedos, possuem essa máscara, elas se completam também com a maquiagem. Os corpos, todos eles têm uma prótese. E é um corpo bem macabro. Mas ele tem a delicadeza de uma roupa de bebê. Todo mundo usava calcinha de renda. Calcinha de criança. A da Lufi era a mais transparente. Mas é que a gente queria trabalhar também o absorvente como uma prótese. A idéia era a construção de corpos. [...] A máscara, no *Mulher*, aparece como necessidade de alteração do corpo. De deixar o corpo grotesco. A gente queria deixar o corpo grotesco no sentido de prolongar ele, esfácelar, e tentar se aproximar mais das imagens cubistas. (CUNHA, 2009).

Ao marcar, remarcar e confundir os limites entre o corpo dos atores e o corpo-máscara, a encenação de *Mulher artificialmente branca* constrói, de fato, corpos grotescos, no sentido que Bakhtin (1993) e Maffesoli (2005a) dão ao termo. Corpos que se conectam entre si, que se fundem com os demais elementos de cena, que se fundem dinamicamente com o universo material da cena e para além dela. O efeito não poderia ser mais teatral, ou melhor, metateatral: um corpo vestido de corpo denuncia sua própria condição de corpo cênico, de corpo que necessita se investir e se revestir constantemente de alteridade (FÉRAL, 2003), de teatralidade. As características físicas das próteses são ostentadas em cena, demonstrando possibilidades que o corpo do ator, enquanto suporte privilegiado da linguagem cênica, não possui. Através do comentário e da problematização do corpo (visto em toda sua teatralidade exacerbada), a cena comenta e problematiza a si mesma.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da UnB, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2002.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- CUNHA, Clovis Marcio. *Entrevista concedida a Henrique Saidel*. Curitiba, 17 de agosto de 2009. Não Publicada.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FÉRAL, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.
- FERNANDES, Silvia. *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 1996.
- GALIZIA, Luiz Roberto. *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 7ª ed. rev. Petrópolis: Vozes, 2005.

IMAGEM. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Minidicionário da língua portuguesa*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

JAKOBSON, Roman. *Ligüística e poética*. In: *Lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2005. Páginas 118 a 162.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MACHADO, Irene. *Gêneros discursivos*. In: BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dioníso: contribuição a uma sociologia da orgia*. Tradução de Rogério de Almeida. 2ª ed. Porto Alegre: Zouk, 2005.

MOSTAÇO, Edelcio. *O teatro pós-moderno*. In: GUINSBURG, J. e BARBOSA, Ana Mae (org.). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. Páginas 559 a 576.

OPHRAT, Hadas. *O boneco e o teatro visual*. In: Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Ano 3, v. 4. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2007. Páginas 91 a 102.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SILVA, Amábilis de Jesus da. *Figurino invólucro*. Anais do 3º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Florianópolis: ABRACE, 2003, p. 60-61.

SOBRINHO, Teotônio. *Reflexões sobre o ator no teatro de imagens*. In: Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Ano 1, v. 1. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2005. Páginas 79 a 104.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

TORO, Alfonso de. *Hacia un modelo para el teatro postmoderno*. In: TORO, Fernando de (ed.). *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna, 1990.