

## NOTA PRÉVIA

O primeiro contato que estabeleci com os textos dramáticos de Picasso ocorreu em 1986 enquanto me formava como atriz na Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena. Através da aula de Literatura Dramática entrei em contato com a segunda peça escrita por Picasso chamada “As Quatro Meninas”. A princípio, a peça me chamou a atenção por romper com uma lógica de construção dramática que, até então, era o padrão por mim conhecido. Sua estrutura fragmentada, formada por quadros sem um encadeamento linear entre eles, interferia na linguagem dramática, na concepção dos personagens e até mesmo na estrutura espacial da cena.

Mais tarde, com a minha entrada na universidade, ao me formar em Teoria do Teatro na UNIRIO, persistiu em mim o desejo de me aprofundar na análise de um tipo de dramaturgia que rompesse com um modelo de estrutura dramática que seguisse a ideia de progressão dramática e de estruturação dos personagens baseada numa lógica psicológico-realista. Ao longo dos estudos na graduação, entrei em contato com dramaturgos como Samuel Beckett, Bertolt Brecht, Henrik Ibsen, Peter Handke e o brasileiro Jorge Andrade que me ajudaram a pensar o conceito de ação dramática e repensar a noção de personagem teatral. Em 1989, iniciei com meu grupo de teatro - Canto do Bode e mais tarde, sob uma nova configuração, Grupo A.R.te (ação e reflexão teatral) -, diversos trabalhos de leitura de textos e experimentações cênicas que possibilitaram o contato com linguagens artísticas variadas.

Em 1989/90 encenamos o espetáculo “A Ópera dos Vivos”, cujo texto era uma criação coletiva, elaborado a partir de uma série de experiências cênicas desenvolvidas dentro do grupo. O resultado foi um trabalho de colagem das experiências cênicas criadas individualmente ou em duplas. Essa montagem rendeu para mim um prêmio de melhor atriz e um prêmio especial do júri pela pesquisa, projeto e realização no Festival Nacional de Teatro de Resende em 1990.

Em alguns de nossos estudos, nos apropriávamos de um texto dramático como, por exemplo, na montagem de 1994/95, em que tomamos como referência a peça “A Vida é Sonho” de Calderón de La Barca e interferíamos em sua estrutura dramática criando novas cenas que comentavam criticamente as cenas precedentes ou preparavam

as que estavam por vir. Rompemos com a noção tradicional de personagem, baseada no trabalho de identificação do ator com o personagem, pois nos revezávamos em vários deles e ainda criávamos as versões dos mesmos a partir de vivências pessoais e dos laboratórios estruturados pelo grupo. Criamos uma espécie de texto paralelo que jogava com o do autor.

Seguimos nossa pesquisa com diversos estudos cênicos e em 2002, adaptamos “Ascensão e queda da cidade de Mahagonny” de Berthold Brecht. Viajamos muito com esse espetáculo entrando em contato com públicos diversificados que nos ajudaram a refletir sobre a comunicabilidade de um texto teatral e quais seriam as estratégias mais eficazes para esse diálogo. Um dos recursos que criamos para acentuar essa comunicação foi promover, ao final de cada espetáculo, debates com o público, que desta forma nos ajudavam a repensar as cenas. Em 2005/06 adaptamos “A Vida de Galileu” também de Berthold Brecht. Nos dois trabalhos, procurávamos pensar a relação do ator com os elementos que compõe a cena: a palavra, a luz, a sonoplastia, o espaço, o público e a relação entre os atores. Continuamos a realizar debates ao final de cada espetáculo, mas passamos a chamar convidados para orientar o diálogo com o público.

Depois de todas essas experiências e alguns outros trabalhos, como organização de debates sobre temas que nos interessavam e leituras dramatizadas com grupos convidados, encerrei minha participação no grupo e voltei ao texto por mim estudado em 1986, entrando em contato finalmente com a primeira peça escrita por Picasso “O Desejo pego pelo rabo”. Alimentada por 15 anos de pesquisas cênicas com meu grupo de teatro, resolvi me envolver em uma reflexão mais aprofundada sobre os textos de Picasso. Entrei no mestrado com um projeto de pesquisa que tinha como objetivo central estudar a peça “O Desejo pego pelo rabo” comparando-a com outros textos dramáticos como “Guernica” de Arrabal e “Jato de sangue” de Artaud. Pretendia estabelecer comparações entre a peça de Picasso e os trabalhos desses artistas que foram seus contemporâneos e promover um estudo das representações pictóricas da obra de Picasso, buscando relações entre sua pintura e sua obra dramatúrgica.

Ao entrar em contato com as disciplinas oferecidas pelo PPGAC da UNIRIO, a pesquisa foi tomando novos rumos. Através de um curso ministrado pela professora Flora Sussekind, estabeleci contato com uma vasta bibliografia que me permitiu pensar a

peça de Picasso pelo viés do fragmento e da colagem. Esta nova possibilidade de abordagem fez com que eu abandonasse a ideia de trabalhar com outros textos dramáticos. O que estava me interessando era enveredar por uma dissecação do texto de Picasso através da ideia da colagem, que ajudava a criar um recorte importante de estudo, até mesmo dentro da vasta obra de Picasso.

Em outro curso ministrado pela professora Angela Materno, entrei em contato com autores que refletiam sobre a imagem. Comecei então a circunscrever o trabalho dentro dessa ideia de construção da imagem cênica na peça de Picasso, procurando criar paralelos entre sua pintura e sua escrita dramática.

O próximo passo foi começar a levantar uma bibliografia que ajudasse a compreensão da obra pictórica de Picasso para a criação de paralelos com sua escrita teatral. Comecei a ler alguns biógrafos (Jonh Richardson, Gilles Plazy, George Brassai) e críticos de arte que se debruçaram especificamente sobre suas obras (Rosalind Krauss, Meyer Schapiro, Ive-Alain Bois) e outros que analisavam de forma mais geral os movimentos artísticos (Giulio Carlo Argan, Marjorie Perloff, Mario De Micheli, Didi-Huberman).

Foi a partir das leituras dos críticos de arte, biógrafos e teóricos da imagem que passei a compreender as imagens de Picasso, em seu texto dramático, como formas livres trabalhadas em seu isolamento. Em minha análise, suas figurações surgem num jogo de transformações, a partir da fricção entre os diversos elementos que a compõe, num movimento de mutação constante. Essa instabilidade das formas me instigou a compreendê-las enquanto uma modalidade de comunicação. Compreendo as figurações em Picasso como criações abertas. Imagens que se completam em minha imaginação.

Comecei a levantar as características desse universo imagético produzido pelo texto. Eram imagens independentes de qualquer compromisso mimético, figurações construídas e desconstruídas ao sabor das novas combinações entre as imagens. Procurei compreendê-las como uma montagem de temporalidades, de materiais, de texturas e de espacialidades, enfim, como uma colagem.

Buscando recriar esse processo de materialização das imagens, procuro entendê-las como fenômeno linguístico. Uma vez compreendida a imagem como linguagem, detentora de uma materialidade, penso a ampla rede de analogias, semelhanças e

rupturas que a todo o momento se configura no processo contínuo de criação das imagens na construção dramaturgica de Picasso. Passo a seguir à descrição da estrutura do texto.

Esta dissertação possui um anexo que a complementa, e que reflete as duas vertentes de abordagem da dramaturgia de Picasso trabalhadas por mim ao longo da pesquisa no âmbito do mestrado em artes cênicas. O corpo principal da dissertação se constitui de uma análise crítica das construções imagéticas do texto dramático *O desejo pego pelo rabo* a partir de alguns pontos levantados pelos críticos de arte e biógrafos estudados com o intuito de criar uma inter-relação entre sua escrita dramática e pictórica. O anexo trata da descrição e análise crítica dos laboratórios experimentais desenvolvidos com meus alunos de interpretação da Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena, a partir do texto de Picasso.

A análise crítica das imagens do texto de Picasso foi denominada por mim “A Construção das Imagens” e se divide em cinco capítulos, nos quais procuro me deter na análise de aspectos específicos da peça como os personagens, a luz, o som, os objetos e por último, as palavras. Em todas essas etapas da investigação, procuro relacionar esses elementos do texto com obras pictóricas de Picasso e questões específicas tratadas pelos críticos de arte nos livros estudados e que serviram como entrada para a análise da peça.

O anexo denominado “Laboratórios Experimentais: A construção das Imagens em *O desejo pego pelo rabo*, de Pablo Picasso” foi estruturado na forma de um memorial crítico-descritivo. Nele, procuro relatar os dezessete encontros realizados com os alunos da Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena e analisá-los criticamente. Os Laboratórios foram divididos em dois módulos. O primeiro módulo denomina-se “Presença/Escuta/Prontidão” e o segundo módulo “Imagem e cena”. Ao término da descrição dos encontros e dos resultados alcançados, apresento uma análise crítica da experiência cênica com o texto de Picasso.

Encerro o corpo principal da dissertação com uma avaliação final de toda a investigação teórica-prática do processo de construção das imagens na peça de Picasso.



## INTRODUÇÃO

“O desejo pego pelo rabo” foi escrita em 1941, durante o período em que Picasso viveu em Paris, em plena ocupação nazista. Nesta fase, foi proibido de expor seus trabalhos pelas autoridades alemãs e dedicou-se, entre outras experiências, a escrever o texto em questão. Ainda durante a guerra, a peça obteve uma leitura, ocorrida em 1944, na casa de seu amigo Michel Leris, diante de um público de amigos em que estava presente Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Dora Maar, Albert Camus, Lacan, Georges Braque, Sabartés entre outros.

A peça é dividida em seis atos, com um número de cenas variado em cada um. O primeiro e o segundo atos são compostos por duas cenas cada um deles, o terceiro ato é composto por três cenas e o quarto, quinto e sexto atos são compostos por apenas uma cena longa em cada um deles. Embora os personagens se mantenham durante toda a peça, as cenas são independentes umas das outras. A peça não possui uma narrativa linear. Como não há um sentido explícito entre o todo e as partes no texto, o espectador é convidado a encontrar os princípios constitutivos da obra. As constantes rupturas apresentadas no texto, que aparecem desde a sua estrutura até seus materiais narrativos, sugerem o choque e acentuam o caráter inorgânico da obra<sup>1</sup>.

O recuo na utilização de uma escrita dramática linear parece tornar preponderante o lugar do leitor/espectador. Somos convidados permanentemente a reconstruir os diversos sistemas de enunciação propostos. Eles se constroem na peça através das sugestões de luz, das sonoridades, das músicas, dos objetos, das rubricas e dos jogos de palavras. Estes jogos revelam um mergulho na densidade da escrita e podem ser verificados amplamente no exercício dramatúrgico de Picasso.

Há uma clara vinculação entre o texto escrito por Picasso e um texto cênico proposto pelo autor que se estabelece no exercício de combinação dos diversos

---

<sup>1</sup> Este conceito é aqui trabalhado a partir das noções de obra orgânica e inorgânica trabalhada por Peter Burger no livro *A teoria da vanguarda*. Procurando distingui-las o autor define: “Num sentido geral, a obra de arte estabelece-se como unidade de generalidades e particularidades. Esta unidade, sem a qual é impossível conceber uma obra de arte, realiza-se, no entanto, de modos muito diferentes nas diversas épocas da evolução da arte. Nas obras de arte orgânicas (simbólicas) a unidade do geral e do particular verifica-se sem mediações; nas obras inorgânicas (alegóricas), pelo contrário, entre as quais se encontram as de vanguarda, existe mediação (...) A obra de vanguarda não nega a unidade em geral (se bem que os dadaístas o tenham tentado), mas um determinado tipo de unidade, a relação entre a parte e o todo característica das obras de arte orgânicas (Burger:1993,101-102)

enunciados. Percebo em sua peça, a estruturação de uma gigantesca partitura que combina o espaço, o texto verbal, as sonoridades, a luz e a performance do ator. As rubricas de Picasso são particularmente reveladoras. Em muitas delas é possível observar o autor dirigindo uma cena sem palavras e de teor plástico. Uma experiência de teatralidade<sup>2</sup> vivenciada através de estímulos visuais e auditivos que convida o leitor a participar, completando as fissuras inerentes a uma obra de caráter inorgânico.

A tradução dessas fissuras na estrutura dramática do texto pode ser verificada em diversos aspectos da experiência artística, seja na aparente estaticidade da peça que parece não avançar em termos dramáticos e que pode ser percebida pelas repetições de falas e cenas, ou então na relação cada vez menos determinada entre a situação e a ação, exigindo uma reconstrução constante por parte do receptor. Esta cocriação do leitor/espectador é precipitada pela fragmentação da percepção que se dá em todos os níveis da estrutura narrativa, na linguagem, no uso da luz, da música ou mesmo na configuração dos personagens.

Os personagens são intrigantes e inconclusos. Seus nomes já são indícios desse fato: O Pé Grande, A Angústia Gorda e A Angústia Magra, A Ponta Redonda, Os Dois Totós, As Cortinas, A Cebola, A Torta, O Silêncio, Sua Prima. Os próprios nomes dos personagens indicam seu caráter fragmentário. Eles são pedaços de corpos, sentimentos deslocados ou desdobrados, pedaços de objetos, legumes, frutas e animais destacados de seus ambientes. O duplo, o desmembramento de um personagem em dois, como é o caso de A Angústia Magra e A Angústia Gorda, por exemplo, acentua ainda mais a falta de singularidade dos objetos e pessoas retratadas.

Os corpos em pedaços como, por exemplo, O Pé Grande e A Ponta Redonda, e momentos de pura escatologia determinam uma presença corporal muito forte e violenta em meio à perda clara da ideia de sujeito e de subjetividade. O corpo, em várias passagens do texto, também se afigura como o lugar da dor. É um corpo partido, com tensões, que vivencia situações extremas como fome, frio, sede, calor e desejo.

---

<sup>2</sup> O termo é aqui compreendido a partir de algumas definições de Patrice Pavis em seu livro *Dicionário de Teatro*, que o define como: “Conceito formado provavelmente com base na mesma oposição que literatura/literalidade. A teatralidade será aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico)” ou ainda em outro trecho do verbete “A teatralidade pode opor-se ao texto dramático lido ou concebido sem a representação mental de uma encenação. Em vez de achar o texto dramático por uma leitura, a espacialização, isto é, a visualização dos enunciadores, permite fazer ressaltar a potencialidade visual e auditiva do texto, apreender sua teatralidade” (Pavis:2007,372).

Há no texto, um claro caminho de substituição de uma visão mais concludente por uma percepção mais aberta e fragmentária. As estruturas produzidas através de todos os elementos propostos na peça são antes parciais que totais, enfatizando um inacabamento constitutivo. Como na forma de figurar seus personagens, através dos quais os seres e objetos se apresentam aos pedaços, fraturados, por meio de figurações que são apenas um pé, uma angústia dividida entre gorda e magra, um membro da família isolado, a prima, ou apenas a extremidade de alguma coisa, a ponta redonda.

No capítulo VII de seu livro *De Immundo*, Jean Clair fala exatamente da experiência das vanguardas artísticas do início do século XX com relação à passagem da imagem simbólica para o trabalho com um corpo fragmentado, rompendo com a larga tradição mimética através da fricção entre materiais de fontes heterogêneas:

*“O gesto do artista de vanguarda, em troca, procederá não deste simbolismo antigo da tradição mimética, mas sim de um diabolismo do corpo fragmentado, que divide o real e o imaginário, o modelo e sua representação, os opõe, os faz estourar, e finalmente os aniquila.”*

(Clair: 2004,74, tradução nossa).

Segundo Jean Clair, a obra desejava ser um corpo pleno, inteiro, onde as partes seriam subordinadas a um todo e tornaram-se, a partir, principalmente da experiência moderna, um receptáculo de fragmentos orgânicos inanimados, arrancados de seu conjunto:

*“A obra já não é o que havia sido outrora – uma representação concentrada da ideia que fazemos do mundo, de seus habitantes e seus deuses – mas sim a justaposição mais ou menos aleatória de seus desejos, impondo o reino tirânico do objeto que o invade todo.”*

(Clair: 2004,80, tradução nossa).

A sensação de fragmentação parece corresponder às intromissões de planos notados nas obras cubistas e que se tornaram praticamente uma linguagem na modernidade. Essa nova forma de figuração determinou a multiplicação de experiências que atravessam e interrompem a narrativa, instauram uma superposição de tempos e espaços e alteram a noção de temporalidade. Na peça verificamos esses indícios através de vários aspectos, seja na composição dos personagens, nas mudanças de luz ou no uso da música. Há uma coexistência de tempos e espaços superpondo planos distintos, muitas vezes dentro de uma única cena.



A linguagem observa a mesma noção de fragmentação, incompletude e jogo encontrados em todos os outros elementos do texto. A narrativa é breve, as cenas não se estendem muito. Os diálogos em sua maioria são compostos por frases curtas e muitas vezes com repetição de termos e palavras. A essas frases curtas intercalam outras extremamente longas com um fluxo verbal que parece sublinhar sua busca de sentido e comunicabilidade. Quase não há interlocução, o discurso não se constrói plenamente, apontando para uma estrutura inconclusa, em que o jogo de associações, acumulações e oposições se torna o aspecto dominante de toda a narrativa.

Essas acumulações e rupturas provocam deslocamentos de sentido, criando tensões através do evidente rompimento com a linearidade do discurso. O fluxo narrativo cede lugar a uma experiência compósita.

O jogo de associações, repetições e contrastes estendem-se também à cena. Planos se interpenetram, objetos, referências a animais e pessoas se confundem num jogo de transformações permanente. Um espaço de sensações é criado pela introdução de experiências táteis, olfativas, comestíveis e visuais. Todos os sentidos parecem conversar, e nesse contato, cria-se uma zona de atrito que também ajuda a romper com a noção de causalidade no interior das experiências cênicas ou mesmo entre as cenas, que assim ganham em independência. A ideia de colagem é constante e se estabelece através da rede de analogias e rupturas estruturadas pela linguagem e na tensão entre os diversos materiais, espacialidades e tempos diferentes que confluem nas cenas.

A noção de colagem tornou-se central à pesquisa e o caminho de entrada para a análise da peça. Ao trabalhar com a ideia de colagem as categorias de tempo e espaço tornam-se fundamentais para reflexão. Compreendida como malha de fragmentos deslocados, como composição de indícios contraditórios, a colagem altera a noção de totalidade, que passa a ser compreendida como materiais recortados em novas associações.

Marjorie Perloff, no capítulo intitulado “A Invenção da Colagem” de seu livro *O Momento Futurista*, define o procedimento como “contraste de materiais diretamente empregados como coisas em justaposição aos elementos líricos” (Perloff:1993,102). Para a autora, um “jogo de diferenças” se estabelece, entre outros aspectos, através da separação do objeto de seu campo de origem e sua reativação em outro ponto. A colagem é compreendida como uma transplantação, uma readerência, uma citação,

questionando a autoridade da assinatura. Segundo Perloff, a noção de colagem é entendida como perda de uma ordenação central, quebra das relações lógicas, a favor de relações de similaridade e equivalência:

*Cada elemento citado quebra a continuidade ou linearidade do discurso e conduz necessariamente a uma dupla leitura: a do fragmento percebido em relação ao seu texto de origem, e a do mesmo fragmento como incorporado em um novo conjunto, uma totalidade diferente. O estratagema da colagem consiste também em nunca suprimir inteiramente a alteridade desses elementos reunidos em uma composição temporária (Perloff:1993,103).*

Uma imagem, portanto, relacionada à ideia de tempo, a elementos conflitantes em processo de operação. A imagem como uma montagem de tempos heterogêneos em obra.

Perloff analisa que na colagem cubista os fragmentos introjetados (selo postal, folha de jornal, corda de violão) mantêm a sua alteridade ainda que ela esteja subordinada a uma nova totalidade. A autora analisa que nas colagens de Picasso a peça-colagem assume uma função oscilante formando, ao entrar em contato com os outros elementos, uma nova síntese, uma composição. Perloff, em seu ensaio, cita uma declaração de Picasso que revela o intuito do artista ao trabalhar com materiais deslocados de seu contexto:

*A folha de jornal nunca foi usada a fim de se fazer um jornal. Foi usada para se tornar uma garrafa ou qualquer coisa desse tipo. Nunca foi usada literalmente, mas sempre como um elemento deslocado de seu significado habitual para outro significado (Picasso, apud Perloff:1993,133).*

A questão apontada por Perloff da separação do objeto de seu campo de origem e sua reativação em outro lugar me interessa verificar, pois compreendo os elementos que compõem a cena no texto de Picasso, estruturados de forma a criarem sínteses constantes que imediatamente são desfeitas ao entrarem em contato com outros elementos. Esses elementos parecem ter sido deslocados de sua função habitual e reativados em outros contextos a partir do choque entre materiais heterogêneos.

Outro aspecto importante para a abordagem e compreensão da peça como uma grande colagem de elementos em fricção surgiu a partir da leitura de Argan no capítulo denominado “O Cubismo” de seu livro *A Arte Moderna na Europa de Hogarth a Picasso*. Segundo o autor, o cubismo proporcionou uma experiência que compreendeu a

arte como um ato autônomo da consciência. Ela não se limita mais em imitar o real, mas em construir a realidade a partir do fazer artístico. A forma deixa de expressar um conteúdo. Sem a separação entre o momento ideativo do executivo “a obra de arte deixa de ser reprodução de objetos, e se torna ela mesma objeto” (Argan:2010,529). O interesse está concentrado no ato criativo. Este passa a ser compreendido a partir de suas relações com o mundo, numa experiência temporal e espacial:

*Agora o período da operação artística passa a ser uma fase ativa da existência, durante a qual as relações com o mundo não apenas não se interrompem, mas também se intensificam, porque o fazer artístico, como todo o fazer, é estabelecer novas relações com o mundo, ou seja, estender-se no tempo e no espaço (Argan:2010,531).*

A obra como objeto da realidade possui o seu efetivo existir, é compreendida como operativa e não mais como uma experiência transmitida. O objeto artístico se decompõe no espaço e se recria a partir das novas relações experienciadas no espaço e no tempo. É exatamente esta construção artística que percebo na peça de Picasso. As fraturas do texto que surgem a partir das justaposições de imagens, sonoridades, jogos de luz, da constituição fragmentada do texto, permitem que eu observe a obra como uma construção que se dá a partir do choque entre os diversos elementos que a compõe no presente da experiência artística. Uma obra que é ato criativo e não mais representação mimética da realidade. Compreendo a peça como objeto em si, fruto de suas relações no espaço e no tempo.

Ainda segundo Argan, em outro capítulo intitulado “A Escultura de Picasso”, a experiência cubista e a surrealista na obra do artista seriam ao mesmo tempo complementares e contraditórias. Respectivamente uma inaugura “a crise do sujeito” e a outra “a crise do objeto”<sup>3</sup>. São essas duas experiências tão fundamentais em boa parte da produção artística de Picasso que investigo nas construções imagéticas de seu texto.

A peça “O Desejo pego pelo rabo” é classificada por biógrafos como George Brassai e Gilles Plazy e tradutores da peça como Marina Appenzeller no Brasil e Vitor Silva Tavares em Portugal como um texto surrealista. Argan analisa que o surrealismo

---

<sup>3</sup> Segundo Argan: “O cubismo inaugura a crise do sujeito, porque postula uma subjetividade absoluta, consequentemente, exige a eliminação de toda reação emotiva ou sentimental, de toda a ilusão. O surrealismo inaugura a crise do objeto, porque postula uma subjetividade tão plena e profunda, que escapa até ao controle da consciência; e exige a eliminação de toda a certeza ou consciência do mundo objetivo” (Argan:2010,550).

especialmente para Picasso foi o “desenvolvimento ideológico do cubismo” (Argan:2010, 576).

O antinaturalismo, a condição de absoluto presente vivenciada a partir da experiência da arte como ato criativo da consciência e a destruição das categorias de espaço e de tempo são heranças cubistas que foram experimentadas por Picasso de diversas formas em toda a sua larga produção artística através dos vários meios de expressão que escolheu. Se compreendermos o surrealismo de Picasso como uma decorrência do cubismo, perceberemos que a liberdade adquirida pela representação cubista, livre da amarra do espaço e do tempo, determinou o fim da certeza da forma. Desvinculada da noção de duração no tempo e sem a perspectiva tradicional que criava e organizava o espaço, onde buscar a forma se não nos objetos do mundo? Segundo Argan, o que Picasso experimentou em sua pintura, escultura, desenhos e textos foi o sentido profundo de instabilidade e permutabilidade das coisas e de seu significado. É essa realidade sem espaço e sem tempo, em que a forma é designada nos objetos em seu jogo constante de associações e rupturas que analiso em seu texto teatral. São estas imagens instáveis, fragmentadas, fruto de combinações e contrastes surpreendentes que me ajudam a compreender o texto como uma peça surrealista.

Os aspectos que nortearam toda a abordagem conceitual das imagens no texto de Picasso foram buscados nas leituras dos críticos de arte Meyer Schapiro (*A Unidade da arte de Picasso*), Rosalind Krauss (*Os Papéis de Picasso*), Ive-Alain Bois (*Matisse e Picasso*) e Giulio Carlo Argan (*A Arte moderna na Europa de Hogarth a Picasso*) que se detiveram, nos livros aqui apontados, na análise de aspectos específicos do trabalho artístico de Picasso. Para pensar a noção de fragmento e colagem, me aproprio de conceitos importantes levantados por Marjorie Perloff (*O Momento Futurista*).

Passo ao levantamento dos pontos que serão investigados por mim a partir das reflexões de cada um dos teóricos com os quais estarei dialogando ao longo da dissertação. Em cada um deles recolho uma ferramenta para a análise das imagens na peça.

Em Marjorie Perloff no capítulo “A invenção da Colagem” de seu livro *O Momento Futurista* recupero seu entendimento sobre fragmento, que será um ponto fundamental para a compreensão de aspectos estruturais do texto. A ideia da perda de uma ordenação central, de quebra das relações lógicas inerentes à experiência da

colagem, interessa a pesquisa, na medida em que percebo em todo o texto dramático de Picasso uma composição de elementos contraditórios, estabelecendo um jogo de diferenças que a todo o momento criam novos significados.

Com Meyer Schapiro busco sua noção de “corpo interno” para a análise das fantasias frequentes de destruição do corpo ou da presença corporal forte encontrada tanto na peça de Picasso como em alguns de seus trabalhos pictóricos. A partir da leitura de seu livro *A unidade da arte em Picasso*, busco analisar a forte presença corporal em suas imagens. Algumas figurações apresentam um corpo aberto, onde as entranhas estão aparentes e revelam o seu interior. A partir das reflexões de Schapiro sobre alguns quadros de Picasso, procuro criar paralelos com imagens da peça que também revelam esse “corpo interno”. Imagens que muitas vezes são tratadas como materiais à sua inteira disposição, tratadas em seu isolamento, compreendidas como fragmentos sujeitos a todo tipo de manipulação inerente ao jogo de aproximação e separação exercido pela percepção.

A partir da leitura de Rosalind Krauss no livro *Os Papéis de Picasso*, analiso a “circulação do signo” nas colagens de Picasso e crio paralelos com a peça. Acredito entrever a mesma circulação dentro da estrutura dramática de sua peça que instaura uma polifonia de vozes através principalmente do que a autora chama de “casal binário”, ou seja, o jogo de oposição dentro de um mesmo signo.

Com Bois, me interesso pelo que ele chama de processo de “transcodificação”. Observando as obras de Picasso, o crítico analisa em seu livro *Matisse e Picasso* que o que interessava ao artista era a interpretação dos objetos, a passagem dos signos metonímicos em metáforas, o “ver como”. Para Bois, a metáfora é essencial na obra do artista e seria esse um dos aspectos fundamentais que teria ligado Picasso aos surrealistas. Assim, procuro compreender os signos que compõem a imagem, como elementos isolados que podem se combinar livremente sem nenhuma preocupação com uma identificação, com um modelo. Esta possibilidade parece ter liberado Picasso das limitações da presença e garantiu à memória, ao processo de interpretação livre da imagem, a partir de sua construção no presente, a possibilidade de criar uma imagem viva, mutante e crítica.

Em Argan em seu livro *A arte moderna de Hogart a Picasso*, busco sua análise das imagens de Picasso como a tentativa de dar forma a não forma. Além de outros

aspectos de sua análise como o “humano-inumano” e a figuração desmedida nas construções imagéticas de Picasso. Para mim interessa como Argan, ao pensar as imagens em Picasso, analisa o seu valor de imanência ao refletir como a imagem é designada na coisa e graças a ela adquire um valor de presença. Para o crítico, diante da destruição das categorias do tempo e do espaço experimentadas principalmente pela linguagem cubista e surrealista, só restaram as coisas. A percepção de uma imagem que, ao invés de se idealizar se materializa, me interessa muito. O objeto, segundo Argan, é ele mesmo e também símbolo, garantindo ao processo de construção da imagem seu caráter de instabilidade e permutabilidade contínua. Esta imagem, que a todo tempo se transforma, será o foco de minhas observações.

Passo agora à investigação dos diversos elementos que compõem a imagem na peça e de como essas imagens se relacionam construindo o universo imagético do texto. Para uma melhor abordagem das imagens de seu texto dramático, verifico isoladamente alguns elementos que compõem a cena como a luz, o som, os objetos, os personagens, a estrutura dramática e a linguagem, buscando sempre perceber como esses elementos são trabalhados e como, em seus jogos combinatórios, estruturam as imagens na peça. Darei início com o estudo dos personagens, a partir da definição de algumas abordagens para a análise obtidas através dos críticos de arte estudados.

# CAPÍTULO 1. PERSONAGENS: A FISSURA DA IDENTIDADE

## 1.1 Duplo/Polifonia

Rosalind Krauss no capítulo “A circulação do signo” de seu livro *Os Papéis de Picasso*, aponta que por meio da colagem, Picasso estabelece “um incessante jogo de significado”:

*Cada fragmento de jornal forma o signo de um significado visual; então, quando junta sua extremidade à de outro, ele se re-forma e o significado muda (...) cada pedacinho de papel se submete ao significado, mas nunca por muito tempo. Pois o mesmo pedaço, em outro local, agrupa-se formando outro signo (Krauss:2006,43).*

Na peça de Picasso em estudo, os muitos signos utilizados não apresentam uma relação necessária com um referente, nada que lhes assegure permanentemente uma identidade, ou mesmo nenhum modelo com o mundo real. É interessante verificar a observação de Rosalind Krauss quanto a algumas maneiras como se dão a circulação do signo nas colagens de Picasso. Uma questão da análise de Krauss apresenta-se como central à pesquisa: o “casal binário”.

O casal binário é o trabalho com o duplo, através da ideia de oposição dentro de um signo. É o trabalho com um par que não é idêntico, mas diferente:

*A folha de jornal de Picasso, partida em duas, é assim um paradigma, um casal binário casado em oposição, cada um assumindo um significado na medida que não é outro. Figura e fundo se tornam aqui esse tipo de contrário, juntado e redobrado pelo opaco e transparente ou o sólido e luminoso, de forma que um fragmento é, falando literalmente, as costas do material do qual o outro foi cortado; a circulação do signo produz exatamente essa mesma condição, mas semiologicamente, no âmbito do símbolo: frente, sólido, forma; fundo, transparente, entorno (Krauss: 2006,45)*

Krauss ao exemplificar a questão do par de opostos ou “casal binário” analisa a colagem *Violino* de 1912. Nela a folha de jornal partida em duas é a demonstração do casal binário que cria significado na medida em que se opõem em que um não é o outro, criando um jogo de opostos que se configuraria através da oposição figura e fundo ou opaco e transparente.

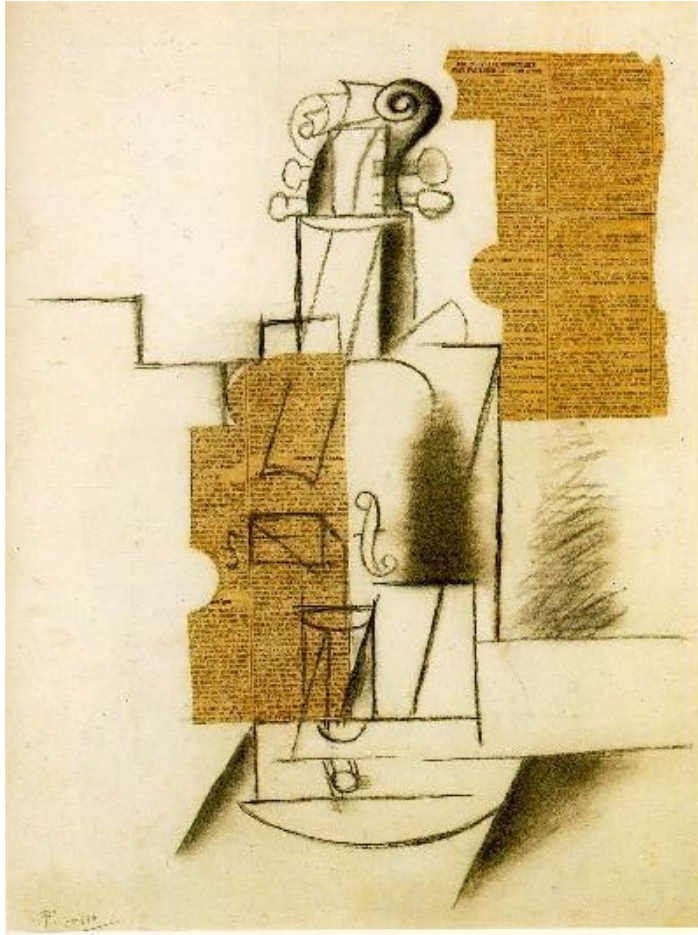


Figura 1 Violino. Paris, outono de 1912. Papéis colados e carvão sobre papel, 62 x 47 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris.

O trabalho com o “casal binário” também aparece em sua peça, e perpassa alguns aspectos de sua construção dramática como na estruturação das personagens A Angústia Gorda e A Angústia Magra que se apresentam como opostos ou imagens complementares. Essas personagens dramatizam as contradições existentes através da complexificação da suposta unidade do personagem. Como se o autor descobrisse outra voz, uma qualidade contraditória na unidade. Outra importante reflexão para a compreensão dessas figurações pode ser observada na análise de Eliane Robert Moraes no livro *O Corpo impossível* no capítulo “A fábula inumana”, ao analisar a ideia do duplo na modernidade. No trecho citado, a autora estabelece uma relação entre as imagens das sombras e dos espectros que se repetiam no imaginário romântico com a cópia da imagem do homem tematizada pelos primeiros modernistas:

*Da mesma forma, se o duplo aparece sob o disfarce da réplica — no sócio, na sombra ou no reflexo do espelho —, sua verdadeira condição não se reduz jamais ao mero status de cópia. Pelo contrário,*



*a aparição do duplo vem quase sempre denunciar a ilusão das aparências que conferiam ao homem uma identidade, revelando o absurdo da suposta unidade que o constituía. Na qualidade de um outro desconhecido que lança a figura humana à indeterminação de sua própria imagem, o duplo interroga o princípio de toda representação, precipitando o fim da estética da imitação (Moraes:2010,127).*

Em sua análise, esta inquietação a respeito da representação humana, que abalou de forma definitiva o princípio de identidade no início do século XX, culminará na desfiguração da imagem do homem e na confrontação com sua condição de matéria, precívél e reciclável. Na peça, as personagens As Cortinas e Os Dois Totós podem ser compreendidas como personagens que conversam com seu próprio duplo, muitas vezes com a função de apenas duplicar a voz da personagem.

Todo esse processo de fragmentação da ideia de identidade interferirá diretamente na suspensão da causalidade, pois os significantes não mais se mantêm, eles se reformam uns com os outros e se resignificam a partir do contato com o outro. Nas colagens analisadas por Krauss, os signos estão destituídos de conteúdo prático, eles não assumem posições, não tem nenhuma correlação estabelecida com o mundo real. Seu conteúdo é forjado no próprio jogo, na instabilidade do signo que muda todo o tempo a partir das relações momentâneas que estabelece com o símbolo mais próximo. Tendo como foco essas colagens Krauss indaga:

*Picasso precisa afirmar com mais clareza o sentido em que o signo aqui, como os tokens do lingüista, não tem relação natural com um referente, nenhum modelo do mundo real que lhe dê significado ou assegure sua identidade? Precisa declarar de modo mais enérgico que nesse momento, no outono de 1912, com seu novo meio de colagem, ele entrou num espaço em que o símbolo escapou da fixidez que o semiólogo chamaria de condição icônica - a da semelhança - para assumir o incessante jogo de significado aberto para o símbolo, o que equivale a dizer o signo sem motivação, convencional, da linguagem?(Krauss: 2006,46).*

Também no texto de Picasso é possível perceber essa complexidade e multi-estruturação, essa agitação de significantes que se reformam. Segue um trecho da peça para análise de alguns personagens que conversam com seu próprio duplo, acentuando o caráter de despersonalização, como se fosse, segundo Krauss, uma “voz desencarnada” (Krauss p.76). Não há personalidade, não existe um discurso que a oriente. O

personagem constrói-se, essencialmente, no jogo de associações e reiteraões. São personagens algumas vezes idênticos na forma duplicando suas vozes. Na cena II do ato I é possível perceber uma mesma fala desdobrada, no que acredito serem duas vozes:

*As Cortinas agitando-se*

*que tempestade que noite uma verdadeira certamente noite acariciante uma noite da China uma noite pestilenta em porcelana da China noite de tempestade em meu ventre incoerente (rindo e peidando)*

No final de cena III do ato III há outro momento dos personagens As Cortinas. Nesta cena, ocorre uma duplicação de uma ação e de uma mesma reação diante de um acontecimento anterior, no caso, o corte das mechas de cabelo de Pé Grande pelas duas Angústias, a Torta e a Prima. A cena tem uma indicação de duração de quinze minutos e após esse tempo, todas as personagens, cobertas de sangue, caem desmaiadas no chão. No trecho a seguir os personagens As Cortinas executam conjuntamente a mesma ação:

*as Cortinas (abrindo suas pregas diante dessa cena desastrosa imobilizam seu despeito por trás da extensão do tecido desdobrado)*

Em outro momento, cena II do segundo ato, verifica-se a ação combinada dos personagens Os dois Totós:

*os dois Totós com latidos gritantes lambem todos cobertos de espuma pulam para fora da banheira e os banhistas vestidos como todos na época saem dá banheira só a Torta sai completamente nua mas de meias(...)*

Essa multiplicação se dá também nos pés que aparecem nos quartos nº II, III, IV, V da cena I do ato II. Nesta cena, os dois pés de cada personagem denominados pelo autor como “convivas” estão diante das portas transparentes de seus quartos, queixando-se de muitas dores. Essas portas, em frente às quais os convidados estavam apenas com os pés visíveis para o público, são iluminadas e sombras dançantes de cinco macacos comendo cenouras aparecem no lugar dos “convivas”. A multiplicação de personagens chega ao máximo com a indicação da transformação das imagens dos convidados em cinco macacos. Este momento da peça será observado por mim durante toda a análise sob diversas abordagens.

O espelhamento provocado por essas imagens duplicadas estabelece uma conversa descorporificada, mas onde ocorre, contraditoriamente, uma presença material forte, pois são formas visuais multiplicadas. Como se fosse um aumento da presença material daquilo que se declarou ser uma ausência, uma lacuna. Elas não se configuram mais como sujeitos. As formas multiplicadas perderam seu caráter único justamente ao se duplicarem no espaço. Notamos, a partir da leitura de Krauss, essa mesma lógica de procedimento nas colagens de Picasso. Os papéis colados, as notícias de jornal são vozes soltas, despersonalizadas, mas fortemente corporificadas pela sua presença como um material estranho colado à tela, provocando a circulação do signo através de uma polifonia de vozes:

*Do sujeito que fala até o objeto que é jornalisticamente “falado”, Picasso junta a conversa que circula no espaço polifônico das colagens. Mas a dele é apenas uma voz, ela própria bifurcada. Muitas outras vozes se ligam a esses indivíduos que falam, todas se duplicando e se triplicando a partir de dentro (Krauss:2006,94).*

Nos fragmentos a seguir, trabalho o entendimento dos pares dialógicos como antagonistas emparelhados, como modos de dramatizar as contradições de um mesmo personagem. O trecho foi tirado do ato I cena I:

*A Angústia Magra*

*ah que tédio*

*A Angústia Gorda*

*fique quieta somos visitas*

No ato III cena III retiro outro trecho em que verifico o mesmo trabalho de contraste dentro de um mesmo signo:

*A Angústia Magra (olhando o Pé Grande)*

*ele é belo como um astro é um sonho repintado em cores de aquarela sobre uma pérola- seus cabelos têm a arte dos arabescos complicados das salas do palácio de Alhambra e sua pele tem o som argentino do sino que ressoa o tango da tarde em meus ouvidos cheios de amor- todo seu corpo está pleno de luz de mil ampolas elétricas acesas- suas calças estão infladas de todos os perfumes da Arábia suas mãos são sorvetes transparentes de pêssegos e pistaches- as ostras de seus olhos encerram os jardins suspensos boca aberta às palavras de seus olhares e a cor do molho de alho que o cerca espalha uma luz tão suave em seu peito que o canto dos pássaros que se ouve nele se*

*coloca como um polvo no mastro do bergantim que no turbilhão de meu sangue navega à sua imagem*

*A Angústia Gorda*

*eu daria uma com ele sem ele perceber*

Na fala da Angústia Magra é possível perceber, no abuso do uso de imagens e comparações, um personagem encantado com a visão do amado. A Angústia Magra se apresenta mais doce, sonhadora e apaixonada. Na fala da personagem A Angústia Gorda, verifico o jogo de opostos não só no contraste entre o excesso de imagens da fala anterior e a economia dessa fala, mas também nos sentimentos envolvidos expresso nas imagens construídas. A personagem A Angústia Gorda vê O Pé Grande apenas pelo aspecto sexual. Ela se apresenta, através dessa fala, como mais pragmática e sensual. Já o grande número de imagens justapostas na fala da A Angústia Magra, constrói uma sensação de devaneio e de idealização do amado, ainda que todas as imagens buscadas para identificá-lo sejam muito concretas. Esse trecho se torna revelador de como a forma traduz um pensamento. É o que Argan analisa no capítulo “O Moralismo de Picasso” em livro já citado:

*Com efeito, toda a obra de Picasso pode ser considerada sob o aspecto de um contraste entre forma e não forma, ou como um esforço para fixar a forma do que não é forma (Argan:2010,568).*

Segundo Argan, o esforço de Picasso foi o de buscar formas retiradas do mundo das aparências sensíveis numa tentativa de criar símbolos que se concretizassem em signos da realidade. Seria o processo de dar forma ao que não é forma, na medida em que Picasso compreende que não existe nada mais instável que as formas sensíveis:

*Essas formas são necessariamente deduzidas do mundo das aparências sensíveis, mas já sabendo que não há nada de mais instável, precário, mutável do que essas aparências, porque a consciência moderna é tão inquieta e ansiosa que nem sequer acredita no dado de sua própria experiência (Argan:2010,566).*

São imagens do mundo que no jogo de justaposições criam novas figurações, sempre se modificando ao entrar em contato com o próximo signo. A forma seria o produto de uma deflagração do objeto no espaço. Os objetos não se constituiriam antecipadamente, mas em sua relação com o espaço. As sucessões de imagens concretas

utilizadas pelas personagens refletiriam esta busca pela forma na instabilidade dos jogos de analogias e associações.

Segue mais um momento do texto para que se perceba a manutenção dessa estrutura de oposição entre signos iguais. O trecho foi retirado do ato VI:

*Angústia Gorda*

*quero mais esturjão o sabor acre erótico dessa iguaria  
mantêm-se com força no hálito meus gostos depravados pelos pratos  
temperados*

*A Angústia Magra*

*o vestido de rendas que eu usava no baile branco dado no dia  
funesto de meu aniversário acabo de encontrá-lo todo estragado e  
cheio de manchas no alto do armário dos banheiros contorcendo-se  
de dor inflamado sob a poeira do tique-taque do relógio com certeza é  
nossa faxineira que pôs outro dia para ir ver seu homem.*

No texto, esses personagens aparecem sempre juntos, em falas seguidas, trabalhando o tempo todo com o jogo de oposições, de negativas. Um contradiz o outro e revela aspectos novos que implodem a ideia de identidade e singularidade. O que verifico é que em seu isolamento os personagens parecem não se escutar até mesmo quando parecem fazer parte de um mesmo signo.

Eles também não crescem em termos dramáticos, a causalidade é suspensa em função do jogo de associações e disjunções, e é somente através dessas combinações que os personagens são afetados e transformados.

Neste jogo de vozes, as figurações mudam com velocidade, a partir somente do choque com o outro. Uma vez duplicados, criam o “espaço polifônico” de que fala Krauss. Verifico que o processo de polifonia se dá não só dentro de um mesmo personagem através de relações de duplicação e oposição dentro de um mesmo signo, mas também entre cada personagem ao se apresentarem isolados em suas consciências e mundos próprios.

Krauss retomando um estudo de Bakhtin sobre o aspecto polifônico nos romances de Dostoiévski recupera uma afirmativa de Bakhtin para explicar a multiplicidade de vozes surgidas a partir da operação de montagem nas colagens de

Picasso. Assim, para Krauss, os fragmentos de jornal, os pacotes de cigarro, os papéis de parede, os rótulos de lojas e de garrafas, formariam uma “pluralidade de consciências, com direitos iguais e cada uma com seu próprio mundo” (Dostoievski apud Krauss: 2006,59).

Segundo a análise de Krauss, a circulação de signos provocaria uma polifonia de vozes que se estruturaria de diversas maneiras, seja pela duplicação do signo ou pelo jogo com o par de opostos. Uma suposta unidade é quebrada a favor da instabilidade do signo. Tomando como objeto de análise a obra *Copo e garrafa de Suze* de 1912, Krauss faz uma interpretação da colagem como uma conversa de várias vozes em volta da mesa de bar. As notícias de jornal coladas à tela proporcionariam essa conversa descorporificada.

*Cada fragmento de jornal forma o signo de um significado visual; então, quando junta sua extremidade à de outro, ele se re-forma e o significado muda (...) cada pedacinho de papel se submete ao significado, mas nunca por muito tempo. Pois o mesmo pedaço, em outro local, agrupa-se formando outro signo (Krauss: 2006,43).*



Figura 2 Copo e garrafa de Suze. Paris, outono de 1912. Papel colado, guache e carvão, 64,5 x 50 cm. Washington University Gallery of Art, St. Louis.

Esta polifonia de vozes se daria pela justaposição de materiais através do entendimento dos vários mundos e consciências que são convocados pela duplicação dos signos e pela variedade dos materiais em operação. A polifonia provoca a desorganização do espaço da narrativa e da ideia de sujeito.

Na peça, os personagens partidos em dois, conversando com seu duplo ou multiplicados, representam também as várias consciências, conferindo uma qualidade múltipla e fragmentada ao texto. A polifonia caracterizada pela circulação do signo desconstrói a noção de identidade, de singularidade e, para mim, se apresenta na peça como uma questão central para a compreensão dos personagens.

## 1.2 Fissura: o corpo em pedaços

Com relação ao aspecto de fragmentação dos personagens, Meyer Schapiro traz uma importante contribuição à reflexão ao introduzir a noção de “corpo interno” e a ideia de desmembramento e fragmentação das figurações em Picasso. No trecho selecionado, o autor descreve alguns detalhes dos primeiros estudos para *Guernica* de 1937 e o compara com experiências anteriores como no quadro *Ateliê com cabeça de gesso* de 1925, no texto, Schapiro analisa a recorrência dessas imagens desmembradas e dissecadas:

*Em um estrado, no canto esquerdo inferior, há dois braços estendidos, amputados, que não parecem humanos — são cortes excessivamente regulares — e, entre eles, uma cabeça que parece ter sido cortada mecanicamente. São dissecações ou desmembramentos do corpo, do qual não flui sangue; as partes existem completamente isoladas, como entidades inorgânicas separáveis. Ele já tinha concebido essas formas em 1925, em grandes naturezas-mortas, tais como ATELIÊ COM CABEÇA DE GESSO, em que reconhecemos os mesmos membros espalhados (...). Formas como essas aparecem em várias partes de GUERNICA, também associadas com desmembramento—desmembramento derivado do jogo cubista anterior com pinceladas ou linhas isoladas (Schapiro:2002, 211-212).*



Figura 3 Guernica, 1 de maio- 4 de junho de 1937, óleo sobre tela, 349 x 776 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madri.





Figura 4 Ateliê com cabeça de gesso, verão de 1925, óleo sobre tela, 98,1 x131,2 cm, Museum of Modern Art, Nova York. Aquisição.

Meyer Schapiro, observando algumas obras pictóricas de Picasso chama atenção para as referências de um “corpo interno” e de sensações somáticas presentes na obra do artista. Órgãos multiplicados ou partes de corpos, sensações de dor, angústia, terror e dissecações reais aparecem em suas imagens. Sentimento de agressão violenta, ódio e fantasia frequente de destruição do corpo são alguns exemplos de um tipo de figuração que aparece de forma recorrente em várias obras de Picasso e na peça em questão.

Esse “corpo interno” analisado por Schapiro se configura na obra de Picasso através de imagens desmembradas, dissecadas. São muitas as imagens nas obras de Picasso e em sua peça, nas quais se pode verificar esse corpo interno que se mostra aberto, fraturado ou momentos onde os resíduos desse corpo se apresentam numa imagem de pura escatologia. O corpo em alguns de seus trabalhos não surge mais como o lugar da figuração modelar, mas muitas vezes como o lugar da mutilação e da dor:

*Essa nova fase é a descoberta de que o magnífico corpo monumental, a humanidade que ele reintroduziu, tem seu lado de terror, dor, angústia, e que também está associado ao sentimento nascente expresso em operações sádicas: isto é, em vez de distorções, vemos, nesses quadros, dissecações reais, sangrentas. Além disso, é acompanhada pela mudança da percepção do corpo como escultura externa para corpo interno (Schapiro:2002: 47).*

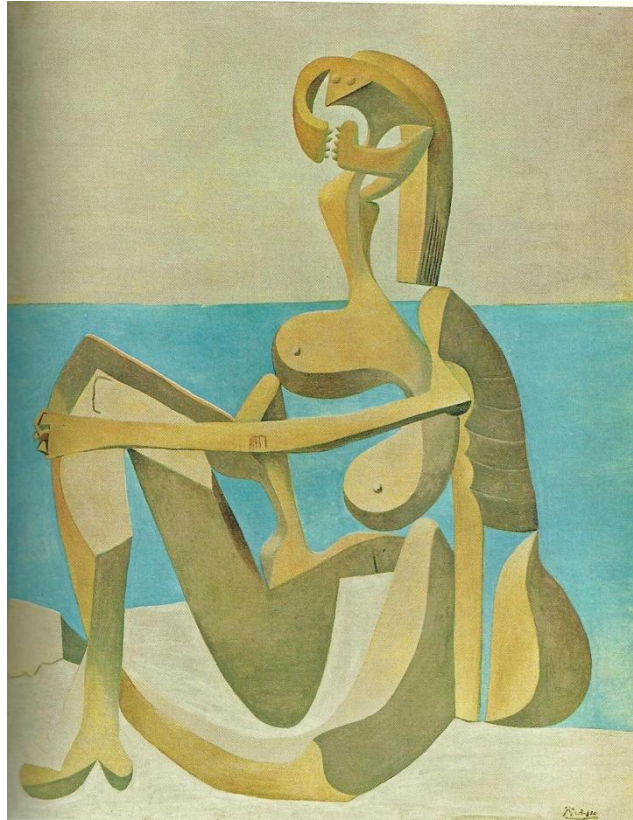


Figura 5 *Banhista Sentada*, início de 1930. Óleo sobre tela, 163,2 x 129,5 cm. Museum of Modern Art, Nova York.

No quadro *Banhista Sentada* identifico uma das diversas formas de figuração desse corpo desmembrado. A imagem de um corpo fracionado, com suas partes constitutivas expostas como uma escultura frágil cheia de lacunas, deixando à mostra suas partes vazadas, surge como um exemplo de imagem de destruição e de dissecação dos corpos investigadas por Picasso.

Os corpos em pedaços e os momentos escatológicos determinam uma presença corporal muito forte e violenta em meio à perda clara da ideia de sujeito. Diante da decomposição da subjetividade, sua fisicalidade parece ser cada vez mais afirmada. Sem indivíduo, sem lugar, sem tempo, a imagem em sua peça, parece trabalhar exatamente com a ideia de fissura, de fragmentação. Nesta imagem não se identificam pessoas, mas pedaços de corpos. Não existe uma narrativa coerente e sim imagens justapostas. É o entendimento da obra de arte como ato criativo do artista e não mais como representação mimética da realidade.

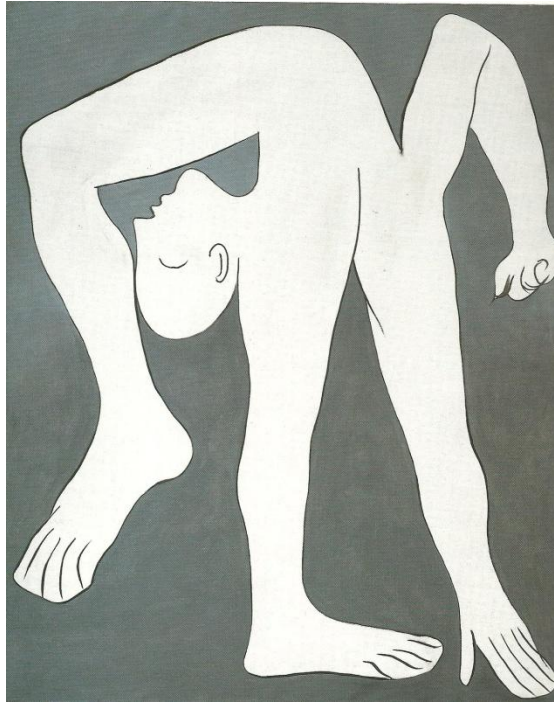


Figura 6 O Acrobata, 18 de janeiro de 1930. Óleo sobre tela, 161,5 x 130 cm. Museu Picasso, Paris.

*Essa referência do corpo interno, o corpo que conhecemos quando sentimos dor de dente ou estamos muito cansados e nossos membros parecem diferentes- sua boca parece muito maior do que é na realidade, ou quando temos dor de cabeça, e parece que algo não visível está acontecendo, mas que é muito mais importante do que a cabeça visível-, esse aspecto da experiência interior do corpo é descoberto por Picasso como um campo de representação do ser humano. Ou seja, ele avança da exterioridade do corpo tradicional na arte para a representação das sensações do corpo interno, as sensações somáticas (Schapiro: 2002,211-212).*

No quadro *O Acrobata*, percebo o “aspecto de experiência interior do corpo”. A imagem tradicional do corpo humano cede lugar a corporificação das sensações interiores. Os membros do corpo estão deslocados de seus lugares. Uma perna se transforma em braço, um braço em perna. A cabeça está deslocada de seu lugar e representada na parte inferior do corpo. A boca está aberta e os pés e mãos não obedecem a um padrão de tamanho. Picasso não parece se interessar pela cópia da imagem de um artista, mas pela interpretação de um estado interior. O que resta da imagem do acrobata é uma silhueta pintada numa composição binária de cores e espalhada pelo espaço do quadro. A imagem de intensa movimentação corporal parece não caber no espaço e tende a sair dele. Assim, o que fica revelado são as sensações

internas sugeridas a partir do movimento do corpo no espaço. Esse corpo que é sempre figurado desmembrado, distorcido, aumentado em suas dimensões revelando uma experiência interior.

### **1.3. Materialidade dos corpos**

O desmembramento do corpo, que muitas vezes revela suas partes internas, torna-se cada vez mais evidente aos olhos do leitor ou espectador do texto dramaturgicamente de Picasso. Como se Picasso reintroduzisse a humanidade através da exasperação desse corpo interno que fala e se mostra. Na peça, esses momentos são inúmeros e construídos através de sentimentos de agressão e destruição do corpo humano, de referências a secreções, momentos de escatologia ou de licença sexual. O texto trabalha todo o tempo construindo essas imagens que remetem a um corpo que na maior parte do tempo está ausente, pois pertence a figurações de naturezas distintas como A Torta, a Cebola ou as Angústias deslocadas de seu universo que os ajudaria a configurar sua identidade.

Uma imagem da corporeidade presente em suas imagens na peça, pode ser verificada na fala da personagem A Angústia Gorda. Nesta cena há um bom exemplo do “corpo aberto” (a boca) recebendo a própria secreção:

*quando saí essa manhã do esgoto de nossa casa imediatamente a dois passos da grelha tirei meu par de sapatos grossos ferrados de minhas asas e saltando na lagoa gelada de meus pesares deixei-me levar pelas vagas para longe das margens-deitada de costas estendi-me na sujeira dessa água e por muito tempo mantive minha boca bem aberta para receber minhas lágrimas-meus olhos fechados também daí recebiam a coroa dessa longa chuva de flores*

Os pés descalços, a boca aberta pronta a receber as próprias lágrimas revelam o aspecto de fragmentação e de abertura do corpo ao mundo. Neste trecho da peça experiências escatológicas são vivenciadas. A personagem sai do esgoto de sua casa e deita-se na lagoa suja onde mantém a boca aberta para beber suas lágrimas.

A sensação de ausência e incompletude vivenciada através do corpo aberto ao mundo corresponde à falta de unidade na configuração dos personagens. Todos são estruturados pela noção de fragmentação, como as Angústias, que são divididas entre gorda e magra apresentando-se como opostos que deveriam se completar, mas que estão

separadas ou na explícita lembrança da falta do corpo representada pelo personagem O Pé Grande.

Figurações que se constroem através de imagens despedaçadas, rasgadas, mergulhadas em secreções, distantes de toda idealização humana e muito próximas de seu aspecto animal.

Quase ao final do ato VI, a personagem A Torta encerra sua participação com uma auto-descrição repleta de imagens corporais:

*tenho 600 litros de leite em meus peitos de porca — presunto —  
gordura dupla — salsichão — morcela — e meus cabelos cobertos de  
linguiça minhas gengivas estão cor de malva — açúcar na urina e as  
mãos amarradas de gota cheias de clara de ovo — cavernas ossosas  
— fel — úlceras — fístulas — escróflas — os lábios torcidos de mel e  
de malvaíscos — vestida com descência — limpa — uso com elegância  
as toaletes ridículas que me dão — sou mãe e moça da vida perfeita  
— e sei dançar a rumba*

O que se nota é uma construção imagética de associações e justaposições de imagens, de choque entre elementos heterogêneos e de reorganizações insólitas. Reunião de signos que mantém sua alteridade sem deixar de constituir novas organizações ao chocar-se com outro signo, numa relação sempre provisória. O trabalho com o fragmento já traz em si essa ideia de um inacabamento estrutural, ele carrega a noção de um pertencimento e ao mesmo tempo aponta para um futuro, trabalhando com uma noção de ausência e presença. Nesse trecho da peça, noto a busca de uma figuração que parece não conseguir mais se apresentar enquanto totalidade e permanência. Em inúmeras imagens são figuradas uma humanidade que se desintegrou e só pode ser re-encontrada em imagens diluídas no mundo, nos objetos, nos resíduos, no fragmento. Segundo Argan no capítulo “A Escultura de Picasso” em livro já citado, “a crise do objeto” inaugurada pelo surrealismo e a “crise do sujeito” instalada pelo cubismo determinaram uma nova experiência espacial e temporal em que tempo e espaço não mais se equivalem. Os objetos cortam os laços imediatos com uma realidade existente e tornam-se símbolo. De acordo com o autor:

*Com efeito, o símbolo de Picasso não é abstração ou sublimação,  
algo que está acima da consciência; mas algo que está embaixo, e que  
é revelado e denunciado justamente pela destruição das grandes*

*categorias, das estruturas fundamentais do espaço e do tempo*  
(Argan:2010,552)

As construções imagéticas de Picasso tão tangíveis nascem do jogo de acumulações e justaposições a partir de imagens mnemônicas presentes na realidade. Sem espaço e sem tempo essas imagens deslocadas vão se associando e tornam-se símbolos.

Este é o potencial de atrito proporcionado pelas colagens. O fragmento, portanto, traz um sentido de alteridade sem deixar de se permitir recompor em novas associações. É esta tensão inerente a ideia de colagem que vejo construída na imagem compósita das figurações de Picasso.

O “corpo interno” é mostrado através das mais diversas experiências corporais. Em seus trabalhos plásticos e na peça os personagens revelam seus desejos, experimentam sensações corporais de fome, sede, frio, calor e são expostos à dor. Em todas essas experiências o princípio de desfiguração da imagem tradicional norteia toda a construção de suas figurações.

Como exemplo dessa experiência corporal da dor em seus trabalhos plásticos, retiro um trecho em que Schapiro analisa a tela *Cavalo em agonia* de 1937:

*... ao retratar a dor, mostra as entranhas do corpo. A dor é percebida não somente na postura, é expressa pela resposta agoniada do interior do corpo. Vemos as mucosas, o palato, a língua completamente exposta; até mesmo a parte interna dos dentes é visível. Na face, a textura da pele sua pilosidade, tudo que pertence à superfície próxima torna-se tangível (Schapiro: 2002,212-213).*



Figura 7 Cavalo em agonia, 2 de maio de 1937, óleo sobre tela, 65 x 92,1 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madri.

No ato VI de sua peça é possível verificar outro exemplo da presença das secreções humanas e do constante processo de desfiguração da imagem. As referências ao corpo da personagem sugerem sucessivas imagens que o decompõe e o deixa desnaturado. A personagem A Cebola está ferida, atravessada na testa por uma lança, suja de urina e sangrando por todo o corpo. A fala é da personagem A Angústia Gorda dirigindo-se a personagem A Torta:

*dê — nos notícia de Pé Grande — a Cebola chegou pálida e desfigurada ensopada de urina e ferida — atravessada na testa por uma lança — chorava — cuidamos dela e a consolamos ao máximo — mas ela estava despedaçada — sangrava por toda a parte e gritava como louca palavras incoerentes*

De forma reiterada os personagens apresentam-se desmembrados, partidos. Segundo Argan, no capítulo “O moralismo de Picasso” de seu livro *A arte moderna na Europa de Hogarth a Picasso*, as figurações do artista tendem “ao desmedido, ao excessivo, ao conflitante” por nascerem “da necessidade de encontrar modalidades de comunicação imediatas”. Estas imagens decompostas trabalham com os gestos excessivos, com imagens hiperbólicas que mais adiante analiso através da comicidade no texto de Picasso.

No ato V, é possível verificar outro exemplo das secreções, remetendo sempre a presença de um corpo que a todo instante é desfigurado ou experimentado no limite das sensações. No trecho a seguir, a personagem A Torta se penteia, “peida” e urina e durante dez minutos:

*A Torta (tornando a levantar-se após o abraço)*

*você tem uns modos de receber e de pegar-estou coberta de neve e tiritando — traga-me um tijolo (ela se agacha diante do buraco do ponto e diante da sala mija e torna a mijar durante dez bons minutos) — ufa, agora está melhor*

*(ela peida — ela re-peida) (torna a se pentear)*

*(senta-se no chão e começa a detalhada demolição de seus dedos dos pés)*

Nas rubricas de Picasso, há várias indicações de experiências corporais como o abraço recebido pela personagem A Torta, a sensação de frio que a faz tremer e a



vontade incontrolável de urinar. Na rubrica final, notamos outra imagem importante que descreve mais um aspecto do corpo da personagem. Ela demole seus dedos dos pés. O que percebo com esta indicação é a impossibilidade do corpo em se manter inteiro. Ele está sempre fragmentado, se apresenta apenas em partes e está em vias de se desestruturar.

Na peça, as sensações somáticas de dor, angústia, sede, frio, fome e desejo ao lado de dissecações reais, podem ser verificados nas analogias criadas por Picasso, nas imagens construídas e desconstruídas através do jogo de contrastes, como na cena II do ato III, em que a personagem A Ponta Redonda narra um plano detalhado para a morte do rato:

*o mais fácil seria colocar na ponta de um anzol sólido um ratinho morto e depois de deixar o fio balançar para cima e para baixo na ponta de uma vara esperar deitado que o gato o pegue-matá-lo arrancar-lhe a pele cobri-lo por inteiro de penas ensiná-lo a cantar e a consertar relógios- depois disso você pode assá-lo e fazer um quadro de ervas*

Neste trecho, Picasso propõe uma brincadeira sádica com o rato. A imagem do animal morto servirá para atrair o gato que deverá descaracterizá-lo de várias formas. A imagem que temos do rato será desconstituída. O animal deverá ser coberto de penas, aprenderá a cantar como um pássaro, perderá a sua pele e ainda será assado. Todas as imagens propostas procuram desconstruir a imagem do rato que não consegue se manter.

Outro momento interessante pode ser verificado na cena II do ato II, em que novos personagens, elementos cênicos e fragmento musical são introduzidos e propostos na cena ao lado de imagens corporais fortes:

*(mesmo cenário)*

*dois homens de cogula trazem uma banheira imensa cheia de espuma para o palco diante das portas do corredor depois de um fragmento de violino de A TOSCA do fundo da banheira saem as cabeças de Pé Grande a Cebola a Torta sua Prima a Ponta Redonda os dois Totós o Silêncio a Angústia gorda e a Angústia magra as Cortinas*

Um acúmulo de imagens sobrepostas é sugerido. No entanto, no jogo de justaposições, apenas partes dessas imagens tornam-se aparentes como, por exemplo, as



cabeças dos personagens que tem seus corpos imersos na banheira, ou o fragmento de violino da “Tosca”. Novamente as imagens não se configuram em sua totalidade. Todos os elementos que compõe a cena se apresentam fragmentados. Estas imagens fragmentadas, fraturadas, dividem o real e o imaginário, o modelo e sua representação, opondo-os e fazendo-os estalar. A imagem concentrada de uma ideia é superada pelo fragmento.

Em outro momento que recolhi para análise, a cena segue com uma brincadeira infantil de esconde-esconde e divertimentos sexuais:

*A Cebola*

*puta velha putinha*

*A Ponta Redonda*

*onde que você acha que está caro amigo em casa ou no bordel?*

*Sua Prima*

*se você continuar não tomo mais banho e vou embora*

*A Torta*

*onde está meu sabonete meu sabonete meu sabonete?*

*O Pé Grande*

*a malandra*

*A Cebola*

*é a malandra*

*A Torta*

*é bom esse sabonete cheira bem esse sabonete*

*A Ponta Redonda*

*vou meter esse sabonete em você*

*O Pé Grande*

*bela criança quer que eu a esfregue?*

*A Ponta Redonda*

*que marafona*

Aqui novamente a questão corporal se faz presente, mas através dos sentidos (olfato, visão e tato). O cheiro e a sensação do toque através da brincadeira do sabonete, os xingamentos degradantes que remetem os personagens a uma esfera sexual, a admiração diante do corpo do outro são alguns exemplos trabalhados por Picasso que nos remetem ao papel da corporeidade em seu texto dramático.

Uma fala do personagem Pé Grande parece bem reveladora da presença corporal e as suas conotações sexuais:

*O Pé Grande*

*você tem as pernas bem feitas o umbigo bem esculpido a cintura fina os seios perfeitos a arcada das sobrancelhas transtornante e sua boca é um ninho de flores suas ancas um sofá e o assento móvel de seu ventre um camarote nas touradas nas arenas de Nîmes suas nádegas um prato de cassoulet e seus braços uma sopa de barbatana de tubarão e seu e seu ninho de andorinhas ainda o fogo de uma sopa de ninhos de andorinhas mas meu repolho meu pato e meu lobo fico transtornado fico transtornado fico transtornado*

O corpo feminino é associado a imagens de comida, a animais e a objetos. A imagem clássica e idealizada do corpo da mulher amada é substituída por imagens grotescas, muitas vezes humorísticas e absolutamente concretas, ligadas a objetos do cotidiano, como a analogia entre as ancas da mulher amada com um sofá ou suas nádegas com um prato de cassoulet.

A cena termina com mais uma explosão de imagens, através da introdução de dois novos personagens. Uma nova situação de forte presença corporal é construída sem relação prévia com a anterior, criando uma experiência sensorial e instaurando uma nova temporalidade. Retomo a cena II do ato II:

*os dois Totós com latidos gritantes lambem todos cobertos de espuma pulam para fora da banheira e os banhistas vestidos como todos na época saem da banheira só a Torta sai completamente nua mas de meias — carregam cestas cheias de iguarias de garrafas de vinho de toalhas de guardanapos de facas de garfos — preparam um belo piquenique — chegam coveiros com caixões onde enfurnam todos-pregam-nos e levam-nos embora*

Os Dois Totós lambem os demais personagens cobertos de espuma e soltam latidos gritantes, no instante seguinte, essa imagem é rapidamente substituída por outra

em que os personagens fazem um piquenique, bebem e se alimentam. Na sequência, esses personagens são enterrados vivos em caixões por coveiros. Vida e morte se misturam. Novamente os limites são postos em cheque e uma nova lógica se impõe baseada nos sentidos. Os “latidos gritantes” dos totós lambendo a espuma dos corpos dos personagens sugerem um ritmo mais frenético ou angustiante à cena que é substituído pela preparação de um “belo piquenique”. Um clima de satisfação e alegria parece se instaurar através da descrição do que há nas cestas e da sensação de prazer em arrumá-las. Este instante se transforma na cena em que os coveiros “enfurnam todos” em caixões. A situação muda, a cena sugere um novo ritmo e novas propostas sensoriais. Uma imagem de aprisionamento e violência se estabelece através da interrupção do piquenique e da forma com que os personagens são acomodados nos caixões.

Os personagens são provocados corporalmente de diversas formas. São lambidos, alimentados, aprisionados, sentem prazer e dor. Uma série de experiências corporais é vivida numa sequência de situações que se transformam o tempo todo.

Duas cenas propõem claramente uma experiência sensorial com o trabalho com o resíduo, no caso com os cabelos e a experiência com o odor. Na cena III do ato III, Picasso sugere que as personagens A Torta, A Prima e as duas angústias cortem as mechas do cabelo do personagem O Pé Grande e comecem a ser chicoteadas “por chicotes de sol” que se insinuam através das lâminas das persianas. Esta cena, segundo Picasso, deve durar quinze minutos:

*a torta a Prima e as duas angústias tiram cada uma de seu bolso tesouras grandes e começam a cortar-lhes mechas de cabelo até raspar sua cabeça como um queijo da Holanda chamado “Tetê de mort” (caveira) através das lâminas das persianas da janela chicotes de sol começam a bater nas quatro mulheres sentadas ao redor de Pé Grande*

A cena longa sugere aos atores e espectadores uma experiência física de contato corporal forte e de desconstrução e profanação da figuração tradicional da imagem do homem. A sugestão é que o cabelo do personagem seja realmente cortado em cena e suas mechas jogadas no chão. Enquanto as mulheres raspam a cabeça do personagem, elas apanham com chicotes, numa cena de sadismo, brutalidade e prazer. Apesar de se tratar aqui de chicotes de sol, ou seja, de luz, as personagens entremeiam suas falas com

gemidos, como se as chibatadas solares lhes doessem o corpo. As situações extremas de medo, desejo, dor e paixão vivenciadas nesta cena e ao longo de toda a peça pelos personagens, também contribuem para sua desconstrução e desorganização. Momentos como o aqui narrado, propõem experiências que interferem diretamente na constituição física e emocional dos personagens criando mais uma possibilidade de desfiguração e fragmentação da ideia de identidade.

Já na cena do ato IV, o autor propõe um silêncio de alguns minutos e uma experiência com odores:

*grande silêncio de alguns minutos durante os quais no buraco do ponto sobre um bom fogo e numa grande caçarola irá ver-se e ouvir-se e cheirar-se fritar batatas em óleo fervente cada vez mais a fumaça das batatas vai encher a sala até a asfixia completa grande silêncio de alguns minutos*

Além do tempo também pensado como acumulação e sobreposição, pois é uma temporalidade nova que é estabelecida (grande silêncio de alguns minutos), a sobrecarga de imagens persiste aliada agora a justaposição dos sentidos. O autor indica que a cena será preenchida pelo cheiro das batatas sendo fritas e pela obstrução da visão através da fumaça, e por fim pela “asfixia completa” advinda da fritura. Novamente outros sentidos são convocados. A visão cede lugar à experiência olfativa rompendo o limite do palco unindo público e atores numa mesma convocação dos sentidos.

Nesta cena, Picasso parece experimentar claramente a noção de ruptura dos limites tão presente nas experiências modernistas. O espaço do palco é ampliado ao incluir o espectador através do cheiro da fritura, o tempo é distendido, pois a rubrica indica que deve haver um longo silêncio e a visão, questão definidora para o teatro ocidental, é dificultada pela fumaça das batatas. Nessa experiência de ruptura, a busca do que ainda pode ser caracterizado por humano, é levada ao extremo através da vivência das sensações. A visão, a audição e o olfato são convidados a participar de uma experiência que libera o homem de qualquer concepção ideal e de qualquer transcendência, só lhe resta o corpo.

Pensando nessa ruptura de limites que incluem também os espaciais como o verificado acima, Schapiro analisa a tela *Moça na frente do espelho* em que o corpo interno, o externo e o imaginário se fundem no jogo com o espelho.



Figura 8 Moça na frente do espelho, 14 de março de 1932. Óleo sobre tela, 162,3 x 130,2 cm, Museum of Modern Art, Nova York.

*“É com esses dois corpos — o interno e externo —, há um terceiro, o corpo que contemplamos no espelho, que inverte o nosso, que nos pertence e que, não obstante, só tem uma existência imaginária” (Schapiro:2002,48).*

Através desta análise de Schapiro, estabeleço um paralelo entre a técnica plástica de composição de Picasso e sua escrita dramática, ao acreditar que o imaginário do espectador é convocado pelo acúmulo de figuras e sensações contrastadas e associadas. Uma série de imagens é lançada, possibilitando uma construção livre pelo jogo imagético. É a imagem complexa da composição, que inquieta e convida o espectador a participar e onde diferentes tempos convivem figurados pela dessemelhança. Baseada nessa dissimilitude, a imagem proposta por Picasso aproxima duas realidades afastadas, provoca o choque e coloca a imaginação do espectador em movimento. A obra rompe todos os limites espaciais envolvendo e se completando no fruidor.

Ainda pensando sobre as imagens de destruição do corpo e dos sentimentos frequentes de agressão nas imagens de Picasso, Mario De Micheli em seu livro *As vanguardas artísticas* aponta que estes seriam recursos para criar uma imagem “extraplástica” que caracterizaria a imagem surrealista.

*Em geral os “objetos surrealistas” são muito mais híbridos, espúrios, e fogem às preocupações formais, são extraplásticos por definição. Olhar para esses objetos com o olho estético, seria trair seu caráter (De Micheli:2004,162).*

A linguagem surrealista definida por seu caráter imagético, onírico e desindividualizante, habita a profundidade do corpo, aquém dos controles limitados e superficiais da consciência. Semelhanças e analogias são criadas a partir de acontecimentos entrecruzados. Segundo De Micheli, o interesse pela anatomia humana era proporcional ao desejo de desconfigurá-la, romper o seu aspecto humano, desumanizá-la. Num mundo voltado para a destruição das integridades, o corpo tornou-se por excelência o primeiro alvo a ser atacado. Ele passou a ser representado aos pedaços num projeto radical de combinar a figura humana com uma infinidade de outros seres. Procurando compreender o projeto de construção das imagens surrealistas busquei a noção de “desantropomorfização” do homem analisada por Eliane Robert Moraes em seu livro *O Corpo impossível* no capítulo “A vida dos simulacros”. No texto, a autora procura criar uma diferenciação entre a imagem surrealista e a romântica baseando-se na hipótese de Rafael Argullol:

*A diferença essencial entre a paisagem surreal e a romântica estaria no fato de que “nesta, o homem vive a consciência da cisão, enquanto naquela parece ter desaparecido toda função humana. A ausência do homem ‘humano’- ou de seu rastro projetado- é um elemento fundamental do paisagismo surrealista. Em seu lugar, o homem se apresenta ou totalmente desprovido de seus atributos- de sua consciência ativa- ou simplesmente eliminado”. Várias obras de Ernst, Tanguy, Margritte ou Dali, ainda segundo Argullol, são povoadas de estranhas criaturas e inquietantes objetos, cujo denominador comum é a falta de vida, confirmando a desantropomorfização que se ultima nas cenas surreais (Moraes:2010,103).*

Estranhas criaturas e objetos com características humanas passam a povoar as figurações de inúmeros artistas surrealistas. Seres híbridos, a figura humana se bestializa. O surrealismo trabalha com essa atividade combinatória, aproximando

realidades distantes. Percebo esse mesmo tipo de construção imagética na escrita dramaturgica de Picasso.

Consciente de seu permanente inacabamento e processo de constante mutação, o homem, segundo Moraes, passa a ser representado, principalmente a partir da experiência romântica, aos pedaços, com as entranhas à mostra, acéfalo ou através de partes do corpo antes indignas de representação humana, como por exemplo, os pés. Os exemplos na peça deste inacabamento são inúmeros e podem ser verificados na própria constituição dos personagens nomeados como O Pé Grande, A Angústia Gorda e A Angústia Magra, As Cortinas, A Ponta Redonda, A Cebola, A Torta, Sua Prima ou Os Dois Tótos.

Os personagens além de se apresentarem destacados do universo que os configuram e, portanto, já se mostrarem isolados, ainda estão partidos. Alguns remetem a aspectos humanos como O Pé Grande, A Angústia Gorda e A Angústia Magra ou Sua Prima, outros pertencem a ambientes completamente distintos. O Pé Grande não possui um corpo inteiro é apenas um pé de proporções desmedidas. As angústias se apresentam partidas entre gorda e magra. Sua Prima é apenas o membro de uma família. Embora os personagens representem universos diferentes, as referências que os configuram são sempre humanas. Os personagens sentem frio, sede, fome, amam, desejam e se angustiam. A Cebola, A Torta, O Dois Totós, As Cortinas, O Pé Grande revelam, portanto esse processo de desantropomorfização do homem em que o humano se descaracteriza e o que não é humano ganha uma dimensão humanizada.

Argan analisa essas formas híbridas, desantropomorfizadas que se transmudam continuamente como o caráter “humano-inumano” das figurações de Picasso. Os signos tornam-se hiperbólicos e não mantêm nenhum compromisso com as aparências naturais. Segundo o crítico:

*No decorrer de sua pintura essas aparências surgem, desaparecem, mudam de contorno e intensidade, como reflexos luminosos; e nunca o artista mostra se sentir comprometido em definir suas naturezas e seus caracteres, mas apenas sua inconsistência e instabilidade. Até nas obras em que são mais facilmente reconhecíveis, por exemplo, nos arlequins e nos retratos do filho Paolo, aqueles semblantes não passam de peles brilhantes e furta-cor (Argan:2010,572).*

De acordo com Argan, as deformações nas figurações de Picasso não partem de uma intenção explícita de deformar, mas suas desconstruções são frutos de uma sociedade que já implodiu uma ideia de natureza através da destruição da perspectiva do tempo (a história) e a do espaço (a natureza). Ainda segundo o crítico, o aspecto conflitante, desmedido e excessivo de suas figurações refletiria o profundo engajamento de Picasso no seu tempo histórico e seu grande desejo de retratar o homem. Em sua necessidade de atualidade, Picasso não dispensa o público “toda a sua obra é colóquio, jogo de esgrima com o público”(Argan,568). As deformações de Picasso:

*Nascem da necessidade de encontrar modalidades de comunicação imediata, que não exijam nos espectadores as mesmas faculdades de emoção a que apela o espetáculo natural, mas que, revelando-se imediatamente como antinaturalistas, ajam diretamente sobre seus interesses morais. Essas formas visam principalmente sacudi-lo de uma postura de quietude contemplativa, provocar uma reação violenta e, eventualmente, um escândalo (Argan:2010,570).*

A postura de investigação figurativa do artista é, portanto, uma resposta a uma sociedade que propaga a inaturalidade de suas formas e o desmoronamento de um sistema de valores.

#### **1.4 Comicidade**

Ao analisar aspectos fundamentais dessa desfiguração da imagem na peça é impossível não pensar em seu potencial de comicidade. O cômico é revelado através da deformação física e de caráter dos personagens (O Pé Grande, A Angústia Gorda e a Magra), na escolha de sua imagem enquanto representação de um grupo e não de indivíduos (As Cortinas, Os Dois Totós, Sua Prima), na busca da materialidade da metáfora, levando nossa atenção a se concentrar no físico e nas sensações corporais, ou mesmo na antiespacialidade que permite as modelagens antinaturais e hiperbólicas dos personagens.

Henri Bergson, no livro *O Riso*, procurando encontrar um lugar onde poderíamos buscar o riso, nos apresenta logo no início de sua reflexão que “não há comicidade fora do que é propriamente humano” (Bergson,12) e que a insensibilidade



acompanha o riso. Assim, não rimos do que nos proporciona compaixão ou piedade. Precisamos, para podermos rir, estarmos emocionalmente afastados:

*O cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito. Ele se destina à inteligência pura”* (Bergson:1983,13).

Picasso ao nos apresentar as situações de frio, fome, solidão em sua peça, as retrata de forma crítica e distanciada. Para falar da fome, por exemplo, o autor nos oferece imagens de banquetes fartos, piqueniques, referências a cheiros de alimentos, entrega de iguarias, certamente impossíveis de serem experimentadas diante das dificuldades da guerra e de uma França ocupada, mas que são referenciadas na peça por Picasso. Na biografia de Picasso escrita por Gilles Plazy, o biógrafo relata as dificuldades encontradas pelo artista para conseguir comida e aquecimento para o frio. Essas informações corroboram com as associações estabelecidas entre as dificuldades da guerra e as imagens de abundância ou de necessidades básicas em seu texto. Segue o trecho da biografia de Plazy:

*É Le Désir attrapé par La queue (O Desejo pego pelo rabo), texto de uma franca fantasia colegial, na linha de insolente irrisão inaugurada por Alfred Jarry. O Pé Grande, A Torta, a Cebola, a Angústia Gorda, a Angústia Magra, a Ponta Redonda, os Totós e a Cortina mantêm diálogos destrambelhados ao longo de uma ação delirante, um pouco marcada pelas preocupações da época que são o frio e a dificuldade, por causa do racionamento, de se alimentar bem. Ele próprio, mesmo tendo aquecimento central, não consegue fazê-lo funcionar. E o aquecedor de seu ateliê consome demais o pouco carvão disponível. Quanto à boa comida, é preciso contar com os expedientes do mercado negro, ou então com a cumplicidade do restaurante próximo do ateliê, muito bem chamado de Le Catalan, que não dá muita bola às restrições alimentares (Plazy:2007,147)*

No livro *Conversas com Picasso* de Brassai também se encontra uma referência a esses dias difíceis vivenciados por Picasso e sua relação com o seu texto dramático. Brassai narra que as preocupações com a fome e o frio impregnam o texto de Picasso:

*Foi no novo apartamento deles (do casal Leris, Michel e Louise), a dois passos do atelier de Picasso, no quarto andar de um prédio do quai des Grands-Augustins (...), que se realizou há pouco a “estrela” da peça de Picasso: O desejo pego pelo rabo. Este divertimento, Picasso o escreveu em Royan em quatro dias- de 14 a 17 de janeiro de 1941- num caderno de escola. Deixou vagabundear o espírito segundo a “escrita automática”, o transe verbal dando livre curso a sonhos, obsessões, desejos inconfessados, encontros bizarros de ideias e palavras, de banalidades cotidianas e de absurdos. O humor e o inesgotável espírito inventivo de Picasso manifestaram se ali em estado puro. Tudo que o preocupava durante aqueles dias de uniformidade em Royan — o inverno rude, a ocupação alemã, as privações, o isolamento, a desconfiança, os prazeres da cama e mesa — são os motores que animam os seus personagens burlescos: O Pé Grande, A Cebola, A Torta, etc.(Brassaï:2000,201-202)*

Em outro trecho do mesmo livro, Brassaï descreve as dificuldades enfrentadas por todos em Paris naqueles dias:

*... a Paris que amávamos passou a ser a Paris dos uniformes verdes e dos “ratos cinzentos”, das suásticas flutuando dos prédios públicos e nos grandes hotéis, sedes dos Kommandantur e da Gestapo; a Paris sem táxis, sem cigarros, sem açúcar, sem chocolate, sem pães de luxo; a Paris do ruibardo, da batata, do nabo, da sacarina; a Paris das filas dos tíquetes, do toque de recolher e das ondas de rádio misturadas, dos jornais e dos filmes de propaganda; a Paris das patrulhas alemãs, das estrelas amarelas, dos alertas, das detenções, das notícias de execução... No início da guerra, Picasso trabalhava de um jeito ou de outro em Royan, em sua villa “Les Volières”(Viveiros de pássaros). Permaneceu ali quase um ano. Por três vezes voltou ainda a Paris para procurar tintas, pincéis, telas, resmas de papel... No verão seguinte, viu as tropas alemãs entrarem em Royan. Em 25 de agosto de 1940, retornou definitivamente à capital. Nessa Paris ocupada, a vida era dura mesmo para Picasso. Não havia gasolina para seu carro, nem carvão para aquecer seu ateliê. Como todo*

*mundo, ele teve de se adaptar à sinistra existência de guerra: entrar em fila, tomar o metrô ou ônibus, raros e lotados... (Brassai:2000,76).*

Diante de tantas privações que a situação de guerra impõe essas imagens frequentes de comida tornam-se críticas e profundamente irônicas. Apresento a seguir um trecho da peça retirado do ato III cena II:

*(batem à porta)*

*A Ponta Redonda*

*tem alguém aí?*

*O Pé Grande*

*entre*

*A Ponta Redonda*

*está gostoso em sua casa meu Pé Grande e que cheiro bom de javali assado-boa noite vou embora mas ao passar pela ponte dos suspiros vi luz em sua casa e vim até aqui para trazer seu bilhete para o sorteio da noite da loteria federal*

*O Pé Grande*

*obrigado aqui está o dinheiro que sorte chega a mim essa manhã na hora das torradas e dos figos meio-figo meio-uva tão frescos- mais um dia de passado e será a glória negra*

*A Ponta Redonda*

*que frio*

*O Pé Grande*

*quer um copo de água ele vai aquecer as suas tripas*

Em uma das falas do personagem O Pé Grande parece que ouvimos a voz de Picasso lembrando os dias de fartura “mais um dia de passado e será a glória negra”.

No ato V temos outro momento em que verifico que os excessos das sensações e dos desejos parodiam a falta, a ausência de tudo que a guerra impõe. Neste trecho A Torta entra na cena correndo repleta de desejo, fome, sede e calor:

*A Torta*

*bom dia boa tarde estou lhe trazendo a orgia estou completamente nua e estou morrendo de sede você vai me fazer*

*depressa uma xícara de chá e torradas com mel — estou com uma fome de lobo e com tanto calor — permita-me ficar à vontade — dê-me as peles — recheadas de pêlos plenos de mitos — quero me cobrir — e antes de mais nada beije-me na boca e aqui e aqui aqui ali e em todo lugar — é preciso amá-lo mesmo para vir assim de chinelo à vontade e toda nua cumprimentá-lo e fazer com que você acredite que você me ama e quer me ter abraçada a você bem amantezinha que sou para você e senhora absoluta de meus pensamentos por você tão terno adorador de meus encantos que parece ser — não fique tão perturbado dê-me mais um beijo e mais mil outros — vá vá me fazer chá — enquanto isso vou cortar o calo do dedinho que está me irritando*

Nesta fala todas as privações são figuradas, fome, sede, frio, calor e a solidão, em imagens claras, mas sempre dentro do jogo de justaposições e acumulações que em alguns momentos até se contradizem, como por exemplo, nesta imagem “estou com uma fome de lobo e com tanto calor — permita-me ficar à vontade — dê-me as peles — recheadas de pelos plenos de mitos — quero me cobrir”. O trecho recolhido termina com uma surpreendente imagem corporal que rompe ainda mais o discurso da personagem e cria o imprevisto (a personagem começa a cortar o calo do dedo do pé). A ironia crítica é trabalhada nas imagens e sensações corporais que se avolumam a cada frase da personagem. Este recurso construído em todo o texto parece corresponder ao que Pavis define como “ironia dramática”:

*Neste sentido, a ironia é uma situação dramática por excelência, já que o espectador sempre tem uma posição de superioridade em relação ao que é mostrado em cena. A inclusão da comunicação interna (entre as personagens) na comunicação externa (entre palco e platéia) autoriza todos os comentários irônicos sobre as situações e os protagonistas. Apesar da quarta parede que se supõe proteger a ficção do mundo exterior, o dramaturgo muitas vezes é tentado a dirigir-se diretamente ao público cúmplice, apelando a seu conhecimento do código ideológico e a sua atividade hermenêutica para fazê-lo apreender o verdadeiro sentido da situação (Pavis:2007,215-216).*

A “ironia dramática”, portanto, convida o espectador a intervir na fábula a partir do reconhecimento crítico do caráter implausível da situação retratada. Argan ainda analisa que Picasso, em suas figurações, sempre parte de um fato circunscrito na realidade história:

*Tudo isso obriga, evidentemente, não a uma meditação sobre o valor e o destino da humanidade, mas a uma clara posição de consciência a*

*respeito desta sociedade. As circunstâncias que descobrem o movente profundo são sempre circunstâncias profundamente atuais: o bombardeio de Guernica, a guerra da Coreia, o equilíbrio instável do mundo entre paz e guerra. Picasso sempre precisou de uma ocasião, de um fato: é isso que lhe revela a condição de crise da sociedade (Argan:2010,569).*

Intervindo na realidade, buscando a comunicação direta com o público, as imagens de Picasso são reelaboradas principalmente a partir de sua exacerbação e de sua desfiguração revelando, entre outros aspectos, o seu caráter cômico. Segundo Argan, as imagens desmedidas, hiperbólicas tiram o espectador de sua inércia através de suas desconstruções e deformações imagéticas. Perdida a noção de espaço em que tudo tem seu lugar estável e incorporada a noção de tempo onde tudo se transforma as imagens, antes retratadas em sua grandiosidade e estabilidade, tornaram-se cômicas. As figuras:

*Julgam estar no espaço onde tudo é imortal e eterno, porém estão no tempo, onde tudo transcorre e se transforma; e, se já foram simulacros do que há no mundo de nobre e grande, agora são grandiosamente cômicas (Argan:2010,574-575).*

De acordo com o crítico, as figuras retratadas por Picasso em sua obra “satirizam uma sociedade que se presume bela, sã, imortal, e, ao contrário, é feia, podre e corrompida” (Argan,574). Na peça também é possível perceber essa sátira. A raiz histórica e o antinaturalismo das imagens de Picasso buscados através de um processo de desfiguração, a retratação na cena não de indivíduos, mas de grupos, a anestesia do coração através da ironia e da sátira, a liberação de todos os valores tradicionais são alguns dos aspectos que conferem o caráter cômico às imagens de Picasso em seu texto dramático.

No trecho da peça a seguir, retiro um exemplo dessa liberação de todos os limites e valores e a transposição no físico de experiências emocionais como no caso do amor. Nesta fala, a personagem A Torta reflete sobre o amor através de imagens muito concretas e cotidianas. O sentimento é personificado como alguém que tem os joelhos esfolados, mendiga pelas ruas e quer trabalhar como fiscal de ônibus. Através de associações metafóricas, o amor também é traduzido como o sol que acaba por causar bolhas na personagem:

### *A Torta*

*sabem encontrei o amor ele tem os joelhos esfolados e mendiga de porta em porta não tem mais um centavo e procura um emprego de fiscal de ônibus no subúrbio — é triste — mas vá ajudá-lo — ele se volta e lhe pica — Pé Grande quis me pegar e foi ele quem caiu na armadilha — vejam fiquei tempo demais no sol — estou coberta de bolhas — o amor — o amor — aqui está uma moeda de cem soldos troquem-na por dólares para mim e guardem para vocês as migalhas de pão do troco miúdo — até logo até nunca mais — feliz aniversário meus amigos — boa noite — bem bom dia — bom ano — e adeus*

*(ela levanta a saia mostra seu traseiro e pula rindo de um só salto pela janela pelos vidros em esquadrias quebrando-os a todos)*

O sentimento do amor tradicionalmente invocado e cantado pelos artistas como um sentimento enobrecedor, transcendente, é rebaixado a imagens cotidianas e provocador de dores físicas. A imagem final da fala parece retratar claramente a experiência de rompimento com todos os limites. A personagem coloca a mostra as suas nádegas, num gesto que traduz um sentimento de escárnio e revolta com relação a todos os valores e padrões de comportamento e completa seu ato numa atitude de autodestruição levando ao ápice esta experiência corporal e de rompimento. A personagem atira-se rindo pelos vidros da janela.

Picasso parece experienciar em todo o seu texto esta desfiguração do humano através da vivência de toda espécie de sensações corporais. O corpo partido, fraturado experimenta os excessos, rompe todos os limites sejam eles quais forem. Os personagens aos pedaços vivenciam os desregramentos numa operação de constante transmutação proporcionados pelos jogos de contrastes, rupturas e justaposições vivenciadas através de todos os enunciados do texto. O cômico surge como resultado de toda esta experiência de desconstrução e desfiguração. Assim, compreendo as constantes imagens de excessos e de desfiguração corporal como um recurso de comicidade utilizado por Picasso, que nos ajuda a pensar o cômico como mais uma forma de fragmentação da identidade, ao lado de outras estratégias como o a circulação do signo pelo casal binário, o corpo interno, a forma da não forma e o humano-inumano aqui apontados.

No capítulo seguinte, analiso o uso da iluminação no texto de Picasso e sua contribuição na composição do jogo imagético.

## CAPÍTULO 2 A LUZ COMO AÇÃO

Na peça o processo de polifonia sugerido pelo jogo de materiais heterogêneos, pelo contraste dos objetos e pela duplicação das vozes através do “casal binário”, estende-se a outros campos além dos personagens. O jogo com o par de opostos pode ser verificado, por exemplo, na luz, através da alternância entre o escuro e o claro, o opaco e o transparente. Novamente voltamos às colagens de Picasso e ao que Rosalind Krauss caracteriza como o dispositivo fundamental do artista, o jogo de opostos organizado espacialmente por meio da desconexão. Segundo a crítica de arte, este jogo se daria entre os eixos verticais e horizontais, entre o espaço visual e tátil operado em diversas colagens de Picasso. Meyer Schapiro, pensando nos objetos aplicados à pintura como algo que possibilita a manipulação da realidade, faz uma análise da colagem *Natureza morta com cadeira de palha* que pode facilitar o entendimento da multiplicidade de estágios que são manipulados neste tipo de obra. Nesta colagem, a manipulação se daria no jogo de oposição entre claro e escuro.



Figura 9 *Natureza –morta com cadeira de palha*, primavera de 1912, óleo e oleado colado sobre tela oval emoldurada com corda, 27 x 35 cm, Museu Picasso, Paris.

*Assim Picasso e Braque aplicam pedaços de jornais e, no caso aqui apresentado, uma toalha de mesa, mas uma toalha estampada, que tem sobre ela um ornamento estampado ou impresso. Esse ornamento é altamente realista, uma representação quase fotográfica da*

*palhinha, de um trançado, que por sua vez produz um padrão rítmico de claros e escuros (...). Em seguida, isto estabelecido, ele escreve “Jou”, que talvez pertença a palavra journal; pinta um cigarro sobre a palavra com uma sombra; produz diversos recipientes nessa maneira cubista livre, e também pinta a borda da mesa com a sugestão de perspectiva. Assim, as fronteiras entre o simulado e o real são removidas. É uma pintura quase metafísica, ou epistemológica, em que o pintor desfruta os reflexos e seu próprio poder de manipular estágios diferentes do que chamamos realidade: o objeto real, o objeto simulado, a conjunção destes, e diversas construções arbitrárias que os unem (Schapiro:2002,39).*

Na colagem analisada, a “manipulação da realidade” pode ser sentida entre outros recursos, através da luz. Na peça, os jogos de luz interferem na ação e na configuração física dos personagens, criam espaços e até mesmo estabelecem temporalidades nas cenas. A análise que se segue procura verificar o jogo de opostos e justaposições agora na iluminação.

Em toda a peça são poucas as rubricas que indicam as mudanças de luz, mas elas têm uma grande importância no jogo de duplicidade e manipulação de estágios da realidade. A primeira indicação de luz ocorre apenas na cena II do ato I.

Picasso, na rubrica inicial da cena, sugere que seja uma “luz de tempestade”. A cena segue com os personagens As Cortinas agitando-se e no final de sua fala, há a indicação didascálica de que elas deveriam estar “rindo e peidando”. A pequena fala dita por elas, aliás, o único momento desta cena em que há fala, é composto por um texto repleto de imagens contraditórias que se constroem e no instante seguinte se desfazem:

*As Cortinas agitando-se*

*que tempestade que noite uma verdadeira certamente noite  
acariciante uma noite da China*

*uma noite pestilenta em porcelana da China noite de tempestade em  
meu ventre incoerente (rindo e peidando)*

*(música de Saint-Saëns A dança macabra)*



*(pés a chuva começa a cair no assoalho e fogos-fátuos correm pelo palco)*

Após a fala das Cortinas Picasso sugere a entrada da música *A dança macabra* de Saint-Saëns e, em seguida, sugere em rubrica que uma chuva comece a cair e fogos-fátuos corram pelo palco.

Novamente o caráter de justaposição e colagem é operado. Seja no texto das personagens As Cortinas, através de imagens opostas e de ruptura, como: “noite acariciante” e “noite pestilenta”, como na entrada da música de Saint-Saëns, estabelecendo a intromissão de um referencial externo em meio ao espaço ficcional. A música, como um elemento novo proposto na cena e poucas vezes operado na peça, sugere o choque ao estabelecer um ritmo e atmosfera novos à cena.

Na narrativa da composição de Saint-Saëns, a morte aparece a meia-noite convidando as pessoas a dançarem a sua dança. Neste ambiente, os ventos sopram, a noite é escura. A dança da morte convoca a todos, ninguém está imune a ela. Na cena criada por Picasso, o clima noturno e sombrio sugerido pela composição musical, é caracterizado pela imagem “noite pestilenta”. Esta imagem parece fazer referência ao gênero artístico-literário medieval recuperado pela música de Saint-Saëns. Esse gênero versava alegoricamente sobre a finitude do ser humano. A ameaça da Peste Negra tão forte e determinante naquele período parece ser sugerida através da imagem “noite pestilenta”. Todo um universo externo a peça é convocado ao escutarmos a composição. Ao mesmo tempo em que a intromissão musical cria um choque ao nos remeter a uma dimensão externa a narrativa, a música, ao entrar em contato com as indicações de luz (fogos-fátuos) e as marcações cênicas (a agitação das Cortinas) criam uma lógica própria e estabelecem um quadro polifônico, em que esses diversos elementos, a princípio díspares, conversam e criam o ambiente desejado por Picasso.

Para completar a cena, um jogo de linhas e planos se desenham com as sugestões da chuva que deve riscar o palco de cima para baixo e dos fogos-fátuos que se espalham em todas as direções. O fogo-fátuo é um signo importante buscado por Picasso para criar a cena e que dialoga com a narrativa musical de Saint-Saëns. Segundo a definição do *Dicionário Ilustrado da Língua Portuguesa da Academia Brasileira de Letras*, ele é uma “luminosidade que aparece nos cemitérios, nos pântanos e nos campos

e é devida à combustão do hidrogênio fosforado que sai de corpos orgânicos em decomposição”<sup>4</sup>. Assim, percebemos essa “luz de tempestade” concebida e trabalhada dentro da cena a partir do choque entre esses diversos elementos. A luz de tempestade se constrói na relação entre a música de Saint-Saëns, a umidade da chuva, os jogos de palavras que ajudam a ambientar, as sonoridades produzidas através dos risos e flatulências e dos feixes de luz. Todos esses elementos agem diretamente na ação dos personagens e na instauração dessa situação de tempestade vivenciada por eles.

A cena como um todo sugere o corte, o fracionamento inerente à colagem. A justaposição de elementos, o jogo de opostos, a rapidez com que a todo o momento a cena se transforma ao entrar em contato com um novo elemento proposto, tudo isso parece criar uma associação entre o processo das colagens de Picasso e sua escrita dramaturgica.

Assim como na colagem a experiência espacial é importante, aqui também a luz se espacializa através dos deslocamentos na cena e no ritmo dessa ocupação. Segundo rubrica, os fogos-fátuos “correm” pelo palco, imprimindo um ritmo acelerado à situação, conferido à luz uma pulsação e uma dimensão temporal experimentada no espaço. A luz ganha também um valor ideográfico. Através de sua dimensão espacial e temporal ela ocupa a cena e a desenha, criando formas no tempo e no espaço.

A próxima indicação de mudança de luz ocorre na cena I do ato II. Esta cena já foi por mim estudada, volto a ela agora para pensar o uso da luz.

Segundo a rubrica de Picasso, os pés de cada personagem estão atrás das portas transparentes de seus quartos, quando essas são iluminadas e aparecem sombras de cinco macacos dançando e comendo cenouras.

*Cena I*

*um corredor no Hotel*

*os dois pés de cada conviva estão*

*diante das portas de seus quartos*

*contorcendo-se de dor*

---

<sup>4</sup> BLOCH, Editores. *Dicionário Ilustrado da Língua Portuguesa da Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1972

*Os Dois Pés do Quarto nº III*

*minhas frieiras, minhas frieiras, minhas frieiras*

*Os Dois Pés do quarto nº V*

*minhas frieiras, minhas frieiras*

*Os Dois Pés do Quarto nº IV*

*minhas frieiras, minhas frieiras*

*Os Dois Pés do Quarto nº II*

*minhas frieiras, minhas frieiras, minhas frieiras*

*as portas transparentes iluminam-se e*

*sombras dançantes de cinco macacos*

*comendo cenouras aparecem*

*escuridão total*

Essas portas são, portanto, iluminadas de forma que a luz as atravesse. É somente a partir dessa luz transversal que vemos as sombras dos macacos atrás da porta, numa clara alusão às técnicas do teatro de sombras. As portas por um momento deixam de serem portas, tornam-se molduras, palcos para a aparição das sombras. A condição icônica de porta se desorganiza. O jogo de significados se instala e no instante seguinte se transforma. O que é fundo e o que é figura no jogo entre a transparência e o opaco, entre o claro e o escuro? A cena termina com a indicação de uma “escuridão total”. A luz é trabalhada atravessando o palco, criando linhas perpendiculares que riscam a cena dividindo-a em áreas iluminadas e escuras, determinando jogos de claro e escuro, alternâncias entre luminosidade e obscuridade. Recortes espaciais e volumes são criados através da oscilação entre pouca ou nenhuma luz. A imagem dos pés dá lugar à figura dos cinco macacos. As variações de sombras provocam um efeito de densidade e transparência, permeabilidade e impermeabilidade que sentimos através da luz que atravessa as portas. Nesta cena, percebemos claramente os diversos estágios de realidade a que se refere Schapiro.

Aqui também seria interessante retomar o papel que a sombra e a tematização do duplo provocaram no homem moderno a partir principalmente da experiência romântica. Segundo Eliane Robert Moraes:

*A obsessiva tematização do duplo na literatura romântica antecipa, portanto, a concepção que cada homem abrigaria em si um “hóspede desconhecido”, conforme a fórmula cunhada por Breton. E a sombra, ao interrogar a realidade dos corpos e denunciar a infidelidade das imagens capturadas pela percepção imediata, vem confirmar uma das máximas surrealistas: “L’existence est ailleurs” (Moraes:2010,100)*

A sombra determinaria um obscurecimento da figura humana, que através da duplicação provocaria um desdobramento de identidades, de alteração da consciência de unidade, interrogando a realidade dos corpos e denunciando a ilusão das aparências. Ao deformar a silhueta humana, a sombra confere ao homem a incerteza, a quebra da suposta unidade que poderia conferir aos seres e objetos alguma integridade. Na cena, esta incerteza se apresenta pelo atravessamento da luz, que transfigura os pés dos hóspedes em sombras de cinco macacos. Esta transmutação confere um aspecto onírico à cena pela supressão dos limites entre o que determinamos como sonho e vigília, realidade e irreabilidade, sugerindo imagens instáveis e fugidias.

Na cena III do ato III, acontece algo semelhante. O autor sugere que através das lâminas das persianas da janela “chicotes de sol” comecem a bater nas quatro mulheres que estão em cena por “uns bons quinze minutos”. Novamente a luz apresenta um aspecto temporal, neste caso de longa duração, pois segundo rubrica, a cena deve durar quinze minutos. Mais uma vez a luz é compreendida na peça como uma experiência no tempo e no espaço. A rubrica indica com rigor numérico a experiência temporal vivenciada pelos personagens através dos “chicotes de sol”. A indicação do chicote ser de sol também remete a uma noção temporal. O sol sugere a ideia de duração da luz durante o dia e de oposição entre dia e noite. Percebo, portanto, com essa rubrica do texto, um exemplo da experiência temporal da luz na peça de Picasso.

No trecho do texto de Schapiro que segue, correlaciono os atravessamentos e justaposições analisados pelo autor nas pinturas e colagens cubistas com os jogos de luz e sombra na dramaturgia de Picasso:

*Nessas pinturas cubistas é muito difícil reconhecer que um dado plano está na frente de outro e atrás de um terceiro. Há mistura, sobreposição, transparência e descontinuidade paradoxal e, então, a continuidade renovada que não se ajusta à nossa percepção normal da ordem de camadas num espaço tridimensional ou a posição das coisas numa série sobreposta. Esse tipo de composição livre, com uma nova abordagem da continuidade e descontinuidade, foi inspirado pela convicção de que a pintura era um processo de formação de linhas e pinceladas de uma maneira livre, de modo que apresentassem um alto grau de ordenação por meio da correspondência de tons, de equilíbrio, de direções, mas também uma forte aparência de abertura, casualidade, mudança e mistura contínua de formas. (Schapiro:2002,36).*

O uso da luz proposta por Picasso na peça e especificamente na cena III do ato III estabelece linhas transversais (entrada da luz solar filtrada pelas persianas), como as pinceladas na tela, desenhando a cena com manchas e sombras, criando um trabalho rítmico para criar formas, propiciando, neste jogo, a manipulação de camadas da realidade e de objetos reais. Ainda analisando esta cena, a luz atua dentro dela como um personagem invisível que agride as personagens. A indicação da rubrica de que os chicotes de sol comecem a bater nas quatro mulheres que estão sentadas ao redor do personagem O Pé Grande, sugere uma movimentação de luz que atravesse as persianas provocando a ideia das chicotadas. Essa indicação do texto abre a possibilidade para uma manipulação da iluminação. A luz em seu texto vai além de sua função de iluminar a cena e passa a interferir na ação e no espaço. Ao operar essa dinâmica de criação de angularidades e formas pela luz, o autor justapõe imagens, rompe contornos, manipulando a cena com arbitrariedade. Figuras somem e reaparecem, surgem novamente de forma retorcida como num truque de ilusão.

A ambientação e o panorama de eventos criados pela luz, através da inserção de linhas, formação de ângulos, jogo de transparências e justaposições de formas, condicionam uma cena onde os limites entre sonho e realidade, objeto real e imaginário, o humano e o animal são rompidos. O casal binário de Krauss, estabelecido aqui entre a figura e o fundo, o opaco e o transparente, ajuda a romper com uma relação natural entre o signo e o referente. Como em relação aos personagens, onde o casal binário ou a duplicação dos mesmos desorganiza a ideia de identidade, aqui por meio da luz, a noção de identidade também se esvai através da quebra de sua condição icônica, de semelhança, para assumir um incessante jogo de significados.

Analiso no próximo capítulo o uso das músicas, do silêncio e das sonoridades.

### **CAPÍTULO 3 SONOPLASTIA: O SOM DA DISSONÂNCIA**

Como na utilização da música de Saint-Saëns no ato I, um momento semelhante do uso do som pode ser verificado na cena II do ato II, onde inesperadamente novos personagens, elementos cênicos e um fragmento musical são introduzidos e propostos na cena:

*(mesmo cenário)*

*dois homens de cogula trazem uma banheira imensa cheia de espuma para o palco diante das portas do corredor depois de um fragmento de violino de A Tosca do fundo da banheira saem as cabeças de Pé Grande a Cebola a Torta sua Prima a Ponta Redonda os dois Totós o Silêncio a Angústia gorda e a Angústia magra as Cortinas*

O fragmento da música *A Tosca* de Giacomo Puccini, nos remete aqui como no ato I, a questão da referencialidade tão presente na colagem. A característica dual de elementos como essas duas composições musicais utilizadas por Picasso tornam-se explícitas. As músicas nos remetem a uma realidade externa e, ao mesmo tempo, ao entrar em relação com os outros elementos composicionais da cena, tende a anular essa mesma referencialidade. O autor não indica que fragmento de violino da ópera “*A Tosca*” de Puccini ou qual o momento da música *A Dança Macabra* de Saint-Saëns foi o escolhido.

Ao escutá-las e reler as cenas percebi a possibilidade de um diálogo entre o universo característico representado pelas obras com o momento político vivido por Picasso. Como já foi comentado no capítulo 2 da dissertação, a peça musical de Saint-Saëns remete às alegorias artístico-literárias do final da idade média sobre a universalidade da morte. Essas obras tratavam do clima de terror decorrente da difusão da Peste Negra. Sua composição musical proporciona um espetáculo sonoro completo com passagens idílicas ao lado de compassos fortes e grandiosos.

Já a ópera *A Tosca* de Giacomo Puccini estreada na Itália em 1900, conta a história de um pintor apaixonado e revolucionário. Segundo alguns críticos, a ópera traduzia a atmosfera política na Itália. Um período de agitação revolucionária de caráter socialista e anarquista contra a monarquia e a política do rei Umberto I. É uma ópera sangrenta e alguns analistas a consideram profética do século que iria começar.

Em minha análise, Picasso parece aproveitar o universo referencial e imagético sugerido por essas obras e os incorpora as cenas de sua peça. Este universo entra em choque com os demais enunciadores das cenas, como as indicações de luz, movimentação cênica, o uso de objetos, criando o jogo de justaposição inerente à obra de colagem. Os fragmentos musicais sugeridos por Picasso mantêm sua alteridade e simultaneamente são reconfigurados ao entrar em contato com os demais elementos que compõe as cenas nos quais estão inseridos.

Outro momento de uso da música acontece no último ato quase ao final da peça. Picasso sugere uma intromissão musical que possibilite que todos dançam:

*(a música toca e todos dançam trocando a todo momento de cavaleiro e cavaleira)*

Novamente a ironia e o humor de Picasso se apresentam rompendo a lógica dos acontecimentos através agora da sugestão musical. A dança e a música antecedem o final da peça e instauram um clima de “final feliz” ao texto. A mudança no clima da cena é introduzida por um toque de trombeta dado pela personagem A Angústia Magra, que ao tocar o instrumento reúne todos os personagens para receber presentes e dançar. A música funciona como mais um elemento de choque, instaura uma nova atmosfera e atitude nos personagens garantindo a dissonância característica dos processos de colagens. A brincadeira musical e festiva também é traduzida pelo jogo com as palavras *cavaleiro e cavaleira* apresentado na própria rubrica de Picasso. Mais uma vez as rubricas ganham uma importância na peça para além de seu significado descritivo, se tornando elos fundamentais entre o texto dramático e o cênico.

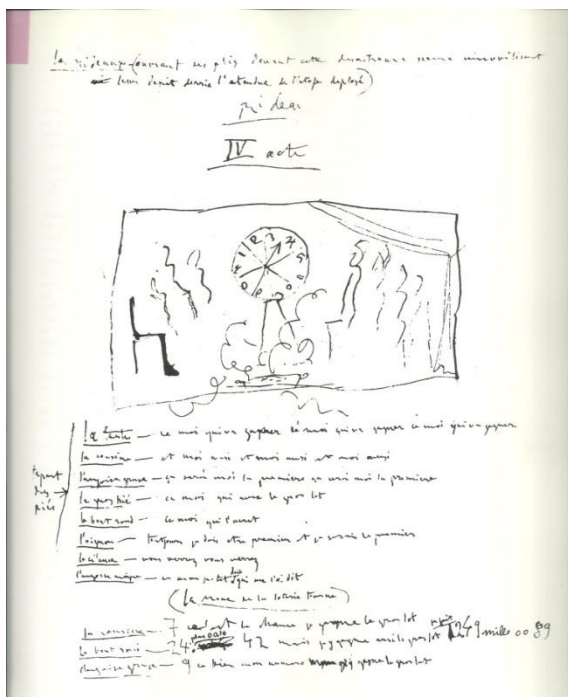


Figura 10: Imagem retirada do livro *Picasso Collected Writings* página 269.



Já no ato IV encontro outro momento sonoro bastante significativo. Nele há uma rubrica indicando que os personagens batem os pés. Esta indicação sugere que a cena deva ser marcada com uma pulsação estabelecida pelos pés dos participantes. Não há nenhuma indicação que forneça mais detalhes quanto ao andamento dessa marcação ou seu término. Imagino que ela deva ser mantida até o fim, funcionando como mais um signo na justaposição de imagens e sensações sugeridas pelos diversos enunciados do texto. A cena segue apresentando um jogo de loteria no qual os participantes ganham a partir do sorteio de alguns números na roda da tómbola. Como uma importante ferramenta de compreensão da construção dramatúrgica do texto de Picasso busquei no livro *Picasso Collected Writings* os fac-símiles de algumas páginas do manuscrito da peça, onde pude observar os desenhos feitos por Picasso para determinadas cenas do texto. Acredito haver uma estreita relação entre sua escrita dramática e a cênica e o estudo de seus desenhos contribuíram para confirmação desta reflexão. Este ponto será explorado mais detidamente quando analiso a palavra como estruturadora da imagem no sexto capítulo desta dissertação.

No desenho que Picasso fez da cena, os personagens encontram-se sentados em cadeiras, divididos em dois grupos separados pela roda da tómbola que ocupa o centro do palco. O desenho de Picasso também mostra a fumaça que sai do lugar do ponto enquanto as batatas são fritas numa caçarola.

Esta é uma imagem importante que poderia indicar a continuação das batidas dos pés durante toda a cena. A posição sentada dos participantes facilitaria muito o uso da sonoridade dos pés. Esta pode tornar-se uma marcação rítmica significativa que ajuda a conferir à cena uma experiência sonora intensa, pois mistura as batidas dos pés às constantes falas dos personagens que torcem para que seus números sejam sorteados e competem entre si. A cena sugere caminhar para uma exacerbação sonora. Todos os participantes comemoram o sorteio de seu número lotérico e ainda há uma rubrica do autor que diz que As Cortinas “agitam-se como loucas”.

A cena segue com um grande silêncio que se opõe ao barulho excessivo e cria uma nova experiência sonora onde o sentido da audição é provocado. A batida dos pés criada pelos participantes é o único momento no texto em que verifico o uso desse tipo de sonoridade não melódica interferindo de forma forte e decisiva na cena. A peça nos confere outros breves momentos como as batidas na porta no início da cena II do ato III,

os risos e flatulências da cena II do ato I, os latidos dos Totós no final da cena II do ato II, o ronco do personagem Pé Grande na cena II do ato III ou o toque de trombeta no ato VI, mas em todos esses momentos a interferência é apenas pontual.

No entanto, o trabalho com a sonoridade não se limita apenas ao uso da música e dos ruídos. No trecho a seguir é possível perceber o uso da onomatopeia e da repetição de fonemas e palavras como busca da sonoridade e materialidade da palavra. Esse trecho faz parte da cena I do ato I.

*A Ponta Redonda*

*um momento um momento*

*O Pé Grande*

*inútil inútil*

*A Torta*

*mas afinal mas afinal um pouco de calma deixem-me falar*

*O Pé Grande*

*está bem*

*A Ponta Redonda*

*está bem está bem*

*Os Dois Tótos*

*guá guá*

Nessa última fala percebo, por exemplo, como o som do latido do cachorro é substituído por uma sonoridade que não é o do cão, numa busca clara do trabalho com a materialidade da palavra e não mais com o princípio da identidade e de formação de sentido. Picasso parece buscar um jogo apenas sonoro.

No ato III, alguns jogos com a sonoridade das palavras podem ser verificados, como na construção “escrava eslava hispano-mourisca e albuminúrica criada e senhora” no original em francês “esclave slave hispano-mauresque et albuminurique servante et maîtresse”. Este jogo sonoro com as palavras é experimentado em diversos momentos do texto.

O trecho a seguir além de apresentar uma pesquisa com a sonoridade das palavras oferece uma experiência rítmica. A falta de pontuação entre as frases acaba por provocar uma aceleração da fala. As palavras vão se justapondo num processo de acumulação. Este momento do texto também serve como mais um exemplo do esforço que permanece em toda a peça sobre o trabalho de montagem de imagens. A fala é do personagem Pé Grande que abre a cena I e o ato III:

*pensando bem nada é melhor que um ragu de carneiro mas gosto mais de ser faceiro ou do açúcar de confeitiro bem feito um dia de felicidade cheio de neve graças aos cuidados meticulosos e parcimoniosos de minha cozinheira escrava eslava hispano-mourisca albuminúrica criada e senhora diluída nas arquiteturas cheirosas da cozinha...*

Ainda no ato III na já comentada cena III, na qual a personagem A Torta, A Angústia Gorda e A Angústia Magra tiram tesouras de seus bolsos e cortam os cabelos do personagem O Pé Grande, verifica-se outra forma de jogo com a sonoridade. No decorrer da ação as personagens dialogam através de brincadeiras sonoras com as palavras e as vogais. No texto original acentos ortográficos como o trema e a crase foram colocados por Picasso sobre as vogais, sugerindo, além de uma investigação sonora, uma pesquisa plástica. As palavras deixam de remeter a um significado para se tornarem mais um material a ser manipulado. Elas assumem um valor ideográfico. São desenhadas no texto. A tradução da peça para o português de Marina Appenzeller não trabalhou com a acentuação gráfica sugerida por Picasso em seu manuscrito. A tradução portuguesa de Vitor Silva Tavares também optou por não acentuar as vogais. Segue o trecho em português e em francês para análise do trabalho gráfico e sonoro das palavras no texto:

*A Torta*

*ai ai ai ai ai ai ai*

*A Prima*

*ai ai ai ai*

*A Angústia Magra*

*ai ai ai ai ai*

*A Angústia Gorda*

*a a a a a a a a*

*(e isso continua por uns bons quinze minutos)*

*O Pé Grande (em sonho)*

*o osso da moela cheio de gelo*

*A Prima*

*ah como ele é bonito ai ai ai ai oh como ai ai ele ai ai ai é ai ai bonito*

*A Angústia Gorda*

*a a a bonito a a bonito bonito*

*A Torta*

*ai ai eu o amo ai ai amo bonito bonito ai ai o amo ai ai bonito bonito bonito bonito*

*(elas estão cobertas de sangue e caem desmaiadas no chão)*

*as Cortinas (abrindo suas pregas diante dessa cena desastrosa imobilizam seu despeito por trás da extensão do tecido desdobrado)*

O mesmo trecho da peça no original em francês:

*LA TARTE- aï aï aï aï aï aï aï*

*LA COUSINE- aï aï aï aï*

*L'ANGOISSE MAIGRE- aï aï aï aï aï*

*L'ANGOISSE GRASSE- à à à à à à à à*

*(et ça continue pendant un bon quart d'heure)*

*LE GROS PIED (em revê)- L'os de La moelle charrie dès glaçons*

*LA COUSINE –oh qu'il est beau aï aï aï qui aï oh qui aï est aï aï aï aï bob o*

*L'ANGOISSE GRASSE – a a a bo a a bo bo*

*LA TARTE – aï aï jé l'aime aï aï aime bo bo aï aï aï l'aime aï aï bo bob o*

*(elles sont couvertes de sang et tombent évanouies par terre)*

O uso dos acentos gráficos pode ser um exemplo do valor ideográfico das palavras. Neste mesmo trecho do texto original em francês, Picasso trabalha a palavra bonito “beau” apenas através de sua sonoridade. Ele estabelece uma brincadeira sonora com a sílaba “bo” e a repete várias vezes. O sentido da palavra é substituído por sua importância sonora. Na tradução portuguesa de Vitor Silva Tavares, o tradutor procurou manter a brincadeira com a sonoridade traduzindo “beau” por “belo”. Assim, a sonoridade da palavra é buscada através da sílaba “bé” de belo e “bébéloé” de “belo é”. Retiro da tradução de Vitor Silva Tavares o mesmo trecho da peça para verificação:

A TORTA

Ai ai ai ai ai ai ai ...

A PRIMA

Ai ai ai ai ...

A ANGÚSTIA MAGRIÇA

Ai ai ai ai ai ...

A ANGÚSTIA GORDUCHA

A a a a a a a a ...

*E continuam assim durante um bom quarto de hora.*

O PATORRA, *em sonhos.*

No osso de tutano escorregam caramelos.

A PRIMA

Oh que belo é! Ai ai ai ... que ai... oh! Que ai ai bé ai ai ai ...béloé.

A ANGÚSTIA GORDUCHA

A a a bé a a bébéloé.

## A TORTA

Ai ai Eu amo-o Ai ai amo bébéloé ai ai ai amo-o ai ai bébébéloé.

*Estão cheias de sangue e caem por terra desmaiadas.*

*As Cortinas, abrindo as pregas face a esta cena desastrosa, imobilizam o despeito por trás da imensidão do tecido desdobrado.*

### *Cortina*

Na tradução para o português de Marina Appenzeller, a palavra bonito não foi trabalhada em sua sonoridade. Ela se manteve.

O desenho gráfico criado por Picasso através do uso dos acentos ortográficos não foi repetido em nenhuma dessas duas traduções que eu tive acesso. O uso da crase e do trema criam ritmos, sonoridades às sílabas, além de sugerir desenhos às palavras através de imagens de pontilhados (trema) e de riscos e linhas (crase) às frases.

Os jogos sonoros criados através do uso de onomatopeias, repetições de fonemas e palavras, das durações sonoras ou mesmo da colagem de fragmentos musicais, são alguns dos recursos dramáticos utilizados por Picasso para criar a imagem complexa, dissonante, multitemporalizada e descontínua que analiso em sua forma de figurar as suas sensações e ideias. As sonoridades são vivenciadas como acontecimento através dos jogos de palavras, dos jogos sonoros, das vozes alternadas, pelo seu entendimento como materialidade a ser trabalhada no espaço e no tempo. Elas são compreendidas como materiais em constante processo de mutação e são experimentadas no tempo produzindo durações. São também experiências espaciais com valor ideográfico, uma vez que constroem desenhos sonoros no texto dramático e na cena ao serem pronunciadas ocupando o espaço cênico.

### **3.1 O silêncio**

Outro aspecto que merece ser tratado em seu texto é o uso do silêncio. O silêncio é uma presença tão forte que se apresenta de forma física, seja enquanto personagem, ou como forma de interrupção do fluxo dramático e instaurador de uma nova temporalidade.

No ato IV, na cena aqui anteriormente analisada através dos ruídos dos pés, Picasso descreve em sua rubrica um silêncio de longa duração. É como se experimentássemos ouvir a falta de som, sentir o vazio. Esta experiência também pode ser observada em algumas de suas obras pictóricas nos espaços negros ou brancos de alguns de seus quadros, nos contornos que flutuam criando espaços, na disjunção da cor e do desenho. Como no quadro *Ateliê na "Califórnia"* de abril de 1956. Nele percebemos essas zonas de silêncio criadas a partir da descontinuidade das imagens, nas extensas áreas pintadas com uma só cor, na tela vazia pintada no fundo do quadro.



Figura 11 Ateliê na "Califórnia", 2 de abril de 1956. Óleo sobre tela, 72,7 x 91,8 cm. Coleção particular.



Em outra tela de Picasso sob esse mesmo tema e título, trabalhada em março de 1956, notamos esse silêncio principalmente na brancura da tela que ocupa a parte central do quadro, puxando nosso olhar para o vazio e o silêncio da tela nua.



Figura 12 Ateliê na “Califórnia”, 30 de março de 1956. Óleo sobre tela, 114 x 146 cm. Museu Picasso, Paris.

Tomando a colagem *Natureza morta Au Bon Marché* de 1913 como objeto de análise, Krauss observa a ironia de Picasso ao ressaltar a presença material do que ele apontou ser uma lacuna. Onde está escrito na colagem “TROU, ICI” (buraco aqui) existe uma placa fina de gesso. Mais um dos exemplos de seu trabalho com a descontinuidade. O uso de um material diferente é empregado no quadro, rompendo com a ideia de unidade, criando fissuras através da junção de materiais heterogêneos. A ironia de Picasso residiria no jogo que o artista estabelece entre ausência e presença.



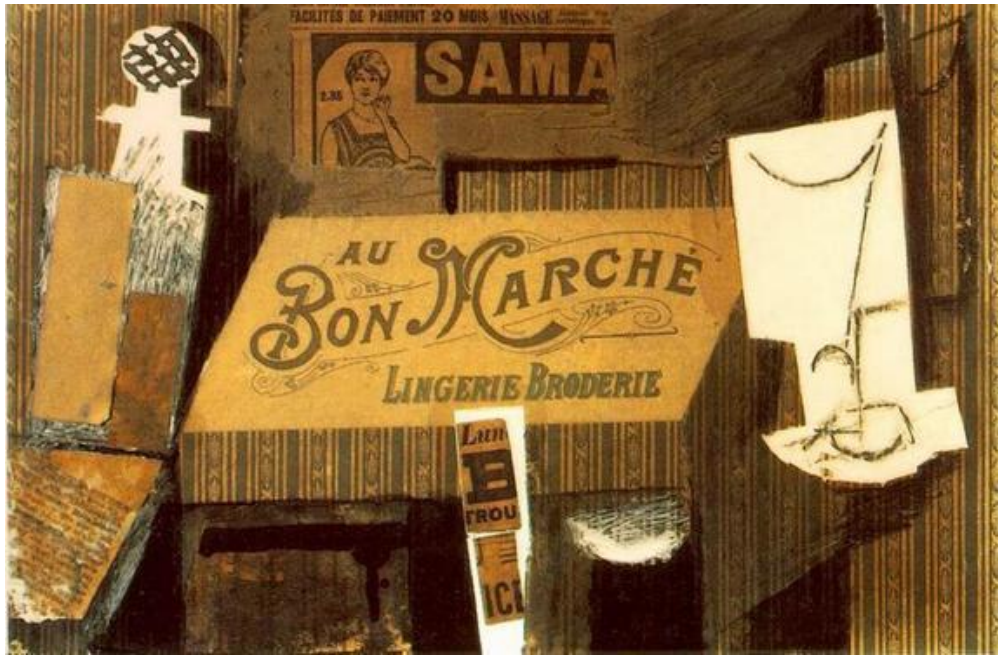


Figura 13 Natureza-morta “Au Bom Marché”. Paris, início de 1913. Óleo e papel colado sobre papelão, 23,5 x 31 cm. Ludwig Collection, Aachen.

Voltando ao texto dramatúrgico de Picasso, retiro um exemplo em que o silêncio interfere na narrativa. A ausência de som aqui se torna presente. Ele invade o espaço e ocupa a cena. O silêncio de alguns minutos será substituído pelo ruído da fritura e ganhará materialidade no ar através da experiência da fumaça da fritura que asfixia:

*grande silêncio de alguns minutos  
durante os quais no buraco do ponto  
sobre um bom fogo e numa grande caçarola  
irá ver-se ouvir-se e cheirar-se  
fritar batatas em óleo fervente cada vez  
mais fumaça das batatas vai encher a  
sala até a asfixia completa*

Na cena I do ato I e no ato IV, o silêncio se apresenta claramente como personagem. Na primeira ele realiza o gesto de tirar a roupa e emite uma fala:

*O Silêncio tirando a roupa  
que calor meu deus*

*A Prima*

*já coloquei carvão há pouco mas não esquenta é um saco*

No ato IV ocorre uma segunda interferência do silêncio como personagem:

*O Pé Grande*

*4.449 meu Deus cá estou milionário o vencedor do primeiro prêmio*

*O Silêncio*

*1.800 adeus miséria leite ovos e leiteira sou vencedor do grande prêmio*

*A Ponta Redonda*

*4.254 primeiro premiado que sou felicito a mim mesma*

As participações do personagem O Silêncio são poucas e breves. O silêncio como interrupção da ação e instaurador de uma nova temporalidade tem uma presença mais constante e marcante durante a experiência cênica. Em algumas cenas do texto nos deparamos com rubricas que indicam a necessidade de uma completa ausência sonora. Estas determinações criam uma nova atmosfera às cenas, como no caso do silêncio que sucede ao sorteio da loteria pela roda de tómbola. Neste momento do texto, o silêncio se estrutura enquanto duração. A rubrica indica a presença de um “grande silêncio de alguns minutos”.

Assim, o uso do som na peça se apresenta como mais um enunciado que ajuda na operação de desintegração da imagem e de sua reconfiguração a partir jogo de relações que compõe a cena. Em sua estruturação, as sonoridades, as músicas, os silêncios estabelecem dissonâncias com os demais enunciados. O trabalho com apenas alguns trechos musicais, por exemplo, remete claramente a ideia de fragmento. A noção de inacabamento está presente no uso de apenas partes das músicas e no seu permanente jogo de transformação ao chocar-se com outros elementos.

No trabalho com o silêncio, a experiência com o informe e a ideia de dispersão estão muito presentes. O silêncio é o vazio. O silêncio nos remete a uma noção de desintegração da figuração, e no caso do personagem O Silêncio, de mais uma brincadeira irônica com a impossibilidade da voz em meio à desordem política e social que o mundo enfrentava. De alguma forma há em todos os personagens da peça uma

busca de representação de aspectos humanos. Eles constantemente assumem desejos, características emocionais e físicas que remetem a algo humano. Quase ao final da cena III do ato III, uma rubrica de Picasso apresenta de forma reveladora essa busca de uma humanidade que Picasso parece encontrar de alguma maneira dispersa no mundo:

*a Torta a Prima e as duas Angústias tiram cada uma de seu bolso tesouras grandes começam a cortar-lhe mechas de cabelo até raspar sua cabeça como queijo da Holanda chamado “Tetê de mort” (caveira) através das lâminas das persianas da janela chicotes de sol começam a bater nas quatro mulheres sentadas ao redor de Pé Grande*

Nesta rubrica as personagens A Torta, A Prima e as angústias são figuradas como quatro mulheres. No texto dramático de Picasso são inúmeros os exemplos em que percebo os personagens configurados a partir de características humanas. Mais uma vez remonto a Argan quando analisa que nas pinturas de Picasso o desejo do artista sempre foi o de retratar o homem inserido em seu tempo.

O personagem O Silêncio se apresenta como mais uma tentativa de figuração do homem. Neste caso, o que parece estar sendo representado é o sentido de vazio, de falta de voz e de paralisia que acredito que a França e toda Europa sob muitos aspectos vivenciava em 1941. No livro *Conversas com Picasso*, Brassai relata o clima sombrio e silencioso que invadia Paris:

*É verdade que Paris já adquirira seu triste aspecto de guerra, vestida de negro à noite, com todas as luzes apagadas, todas as janelas fechadas, as ruas iluminadas apenas com o clarão azulado da iluminação a gás... Mas a “drôle de guerre”, guerra engraçada, sem combates, tinha serenado um pouco os espíritos (Brassai:2000,67)*

Este sentido de ausência e silêncio também está configurado na peça através das fraturas na estrutura do texto. A ausência de som ao lado de cenas de muita agitação sonora cria novos espaços e intervalos em suas durações no tempo. Quanto à figuração do personagem O Silêncio, Picasso ironicamente o simboliza falando. Como se metaforicamente Picasso brincasse com um estado de vazio, de ausência e de solidão tão intensos capazes de adquirir voz. Talvez aqui pudéssemos reconhecer no personagem O Silêncio a mesma força que as figuras da tela “Guernica” possuem. Em

cada canto da pintura ouvimos os gritos e barulhos da cena retratada. A pintura em seu silêncio grita.

Assim, compreendo o uso da música, das sonoridades e do silêncio como mais um elemento no jogo de dissonâncias operado aqui pelo binômio som e silêncio.

## CAPÍTULO 4 O USO DOS OBJETOS: UM JOGO DE TEMPORALIDADES

A mistura, a sobreposição, a transparência e o sentido de descontinuidade provocado pela introdução de objetos do mundo à pintura, também pode ser verificado em sua experiência dramaturgica.

Schapiro analisando os planos descontínuos e fragmentados do cubismo chama atenção para uma questão importante dos objetos cubistas que poderá ajudar a pensar os objetos e os próprios elementos que compõe a cena teatral em Picasso:

*Ao dar forma aos objetos, os cubistas logo abrem mão da continuidade dos contornos fechados daquelas admiradas imagens arcaicas em favor da unidade e da estrutura equilibrada de linhas e planos descontínuos, fragmentados, em formas assimétricas mas agrupados ritmicamente (Schapiro: 2002, 92).*

Segundo o crítico, as linhas e as cores em Picasso parecem se mover estabelecendo jogos entre esquerda e direita, parte inferior e superior da obra, fornecendo uma complexidade agitada de formas. Os objetos na peça parecem obedecer à mesma lógica de acumulações e justaposições que podem ser observada nas pinturas e colagens cubistas. A imagem formada a partir do uso desses objetos cria um quadro heterogêneo que venho analisando e que traz em si o caráter evocativo e projetivo característico das obras que lidam com o fragmento e com a ideia de colagem. É uma imagem temporalizada em que o passado e o futuro convergem na experiência da imagem fragmentada.

Elementos como a cama de campanha que abre o ato V, a caçarola velha que frita as batatas e que aparecem nos atos IV e VI, a banheira do ato II, as tesouras do ato III, a roda da tómbola que gira no ato IV, a grande bola do final da peça, na qual se encontra a inscrição “ninguém” são alguns dos objetos que percebo como multitemporalizados. Eles não são idênticos a si mesmos, foram de certa maneira, libertos de sua função usual e adquiriram novos significados.

A caçarola, que é vista do buraco do ponto sobre um fogo alto fritando as batatas, é um exemplo claro do que compreendo como um jogo de referencialidade. Ela nos remete, não só através da visão, mas principalmente pelo cheiro da comida, a outras

referências, que são transformadas ao percebermos esse objeto num novo espaço e em choque com outros elementos. O fogo alto que aquece a caçarola, o silêncio de alguns minutos que se estabelece na cena, a fumaça que invade o espaço, todos esses estímulos convocam os sentidos a uma ampla experiência sensorial em que tempos e espaços diversos convergem.

No ato II temos uma enorme banheira cheia de espuma que atravessa o palco carregada por dois “homens de cogula” (homens de capuz) e de onde saem diversos personagens. A escolha de um objeto do cotidiano que se apresenta em lugares reservados e se caracteriza pelo peso, a imobilidade e o uso individual, é tratado pela cena de forma móvel e coletiva desconstruindo um princípio de caracterização do objeto. Ao mesmo tempo em que nos lembramos do objeto banheira, ele se descaracteriza ao adquirir novas funções neste jogo de transformações e impermanências. A banheira, portanto, perde o seu caráter de imobilidade ao ser carregada pelos “homens de cogula” e seu uso individual, ao permitir que de dentro dela saiam as cabeças dos personagens O Pé Grande, A Cebola, A Torta, Sua Prima, A Ponta Redonda. As dimensões da banheira também são alteradas. Segundo a rubrica de Picasso, “dois homens de cogula trazem uma banheira imensa cheia de espuma”. O objeto banheira foi redimensionado assumindo a condição de presença e ausência. Ela está presente enquanto signo da banheira, mas metaforicamente transformada através das novas proporções adquiridas.

Segundo Argan, esses objetos que romperam as categorias de tempo e espaço, nascidos principalmente a partir das experiências com as colagens cubistas são objetos que cortaram os laços com a representatividade. São imagens destroçadas, hiperbólicas, deformadas, mas tangíveis, pois se tornam reais no mundo. Elas conservam a presença de objeto, mas sem a consistência espacial, tornam-se símbolos:

*Entre 1913 e 1914, pintura e escultura correm por um breve trajeto sobre o mesmo trilho, em busca de uma mediação ou uma síntese. Picasso já sabe que a crise da terceira dimensão, ou seja da representação, traz como consequência imediata a crise do quadro e da estátua. As pinturas “em relevo” e as esculturas “coloridas” nos alertam de que a forma e a imagem já não cabem no espaço e tendem a sair dele. Então, o objeto recupera um realce, uma evidência, um peso, mas não sua aparência natural; porque esta, dependendo do mesmo princípio perspectivo que estava na base da visão ou da representação, foi irremediavelmente arrastada na destruição dele. As colagens e as construções estão entre as principais tentativas de uma arte que estivesse além da representação; e são produzidas por uma*

*inversão da situação perspectiva normal, pelo paradoxo de uma perspectiva “para fora”, em vez de para dentro, não mais convidativa, mas invasiva e agressiva. Assim, o objeto nasce da destruição do espaço, é antiespaço (Argan:2010,551-552).*

A grande banheira sugerida por Picasso se torna ao mesmo tempo figura e espaço. Sua dimensão aumentada determina uma nova relação com os demais elementos da cena e com o espaço. Ela implode a visão de perspectiva da cena e propõe uma perspectiva “para fora” das colagens cubistas. A grande banheira rompe a simetria da imagem. Com a destruição das estruturas fundamentais de espaço e tempo o objeto é conduzido a passar “a símbolo do objeto”.

O mesmo procedimento acontece com na experiência surrealista, a qual supõe essa eclosão de significados quando os objetos são deslocados de seu quadro habitual e são realçados enquanto potência imaginária.

A grande bola apresentada no final da peça é outro objeto que chama atenção. Ela é um brinquedo infantil e o elemento de um jogo coletivo. A bola também tem sua dimensão alterada. Segundo a rubrica, ela tem o “tamanho de um homem” e é dourada. Aqui novamente é possível verificar como todas as imagens em seu texto tem como ponto de partida o homem. A referência ao humano, neste caso, fica estabelecida através de sua dimensão (a bola tem o tamanho de um homem) e por meio da palavra “Ninguém”, escrita na bola, sugerindo a ausência de um “alguém”, de uma pessoa, a ausência do homem. O texto ainda indica que a bola ilumina toda a cena e cega os personagens.

Além de todas essas indicações, a bola apresenta a inscrição “Ninguém”. A palavra escrita também nos remete as obras da segunda fase do cubismo (1912-1913) em que foram introduzidas as letras, numa radicalização da investigação de explosão do espaço através do rompimento com a perspectiva tradicional. No capítulo “A circulação do signo” do livro *Os Papéis de Picasso* de Rosalind Krauss, a autora analisa longamente o jogo de circulação estabelecido entre as noções de figura e fundo, opaco e transparente, sólido e luminoso através dos papéis colados e o uso de letras e palavras nas colagens de Picasso. Segundo a autora, esses elementos introjetados à pintura além de provocar o que Krauss denomina como a “circulação do signo” acentuaria o caráter de rompimento com a perspectiva tradicional. As palavras inscritas ajudam a criar a

perspectiva “para fora” anteriormente verificada pelos objetos com suas dimensões alteradas.

A bola com a inscrição “Ninguém” também parece evocar os objetos ausentes, perdidos ou mesmo ocultos do imaginário surrealista que convoca a condição fantasmagórica do objeto. Cito mais uma vez um trecho do livro de Eliane Robert Moraes para falar do objeto surrealista:

*Estava aberto o caminho para o surgimento dos primeiros objetos surreais: se o produto industrial era determinado por sua finalidade externa e reduzido à sua definição funcional, o surrealismo, inversamente, buscava interromper a circulação normal da mercadoria para libertar os objetos de sua função, submetendo-os ao imaginário e ao desejo (Moraes:2010,63).*

No intuito de reconciliar o interior e o exterior, de desviar a ordem das coisas para subverter a utilidade prática dos objetos, os surrealistas principalmente a partir do segundo manifesto em 1930, anunciam “a crise do objeto”. Em outro momento do texto a autora esclarece um pouco mais sobre esse objeto em crise:

*O visível tornava-se, dessa forma, apenas uma das possibilidades do objeto (...) O objeto ausente evocava o vazio, a não-matéria, o não objeto. Mas, justamente pela impossibilidade de ser atravessado pelo olhar e pelas mãos, ele adquiria o estatuto absoluto de objeto. Se permanecia imperceptível e impalpável, se sua presença não oferecia nenhuma evidência material, é porque ele resistia em transformar-se em objeto comum, para conservar sua integridade e sua realidade total. O objeto ausente responderia, assim, aos desejos mais inconscientes do homem, atingindo suas nostalgias mais profundas (Moraes:2010,65).*

Segundo a autora, os objetos ausentes, que prescindem de sua presença material, estão livres de sua função comum e são dotados de um inesgotável poder de migração. Nos objetos surrealistas não existem estados definitivos, eles propõem o intercâmbio entre os diversos reinos, entre o natural e o artificial libertando a imaginação e o desejo. São muitos signos reunidos, justapostos e em choque rompendo e recriando associações e sentidos, convocando o espectador a também construir esse objeto. De acordo com Eliane Moraes, diferentemente das vanguardas dadaístas que tinham como propósito a



contestação da obra de arte através de seus objetos achados, os objetos surrealistas “reiteravam a intenção inventiva de transfigurar o real (...) o objeto não deveria jamais ser idêntico a si mesmo” (Moraes,64).

A roda da tómbola, a cama de campanha ou as tesouras obedecem a esta mesma lógica de uso. São objetos que remetem a funções e lugares específicos, mas que são convidados pela cena a criarem outros significados sem perderam sua referencialidade inicial. A cama de campanha é um signo forte e representativo do sofrimento da guerra e na peça é tratada como uma simples cama onde Pé Grande escreve. A roda de tómbola apresentada no ato III que no cotidiano é utilizada para o entretenimento em jogos e loterias, não perde sua função inicial, mas na peça torna-se um objeto de sobrevivência que tem a possibilidade de suprir com o sorteio de seus números as necessidades de todos os personagens. Se o número lotérico do personagem for sorteado, ele pode ganhar ovos, dinheiro, e assim se encontrar livre das necessidades. As privações da guerra e os sonhos de fartura são tratados por Picasso com humor e ironia através de um objeto resignificado.

Segundo Argan, se o espaço da pintura foi destruído, se a noção de interior e exterior, de subjetividade e exterioridade está sem identificação, são os objetos, que garantem a forma. Se o espaço foi destruído só resta o objeto:

*Picasso percorre o caminho inverso: se o espaço foi destruído só sobraram as coisas, a forma é designada na coisa, e graças à coisa adquire um valor de imanência. É um alegorismo invertido, em que a imagem se materializa, em vez de se idealizar; mas o que importa revelar é que o sentido íntimo desse processo é a constatação da instabilidade, da permutabilidade contínua das coisas e de seu significado, num mundo em que os valores estão em crise (Argan: 2010, 555)*

A percepção do caráter operatório e instável dos objetos através dos jogos de linhas, contornos e volumes alterados, pode ser verificado através das imagens colossais, dos objetos desmedidos, dos gestos excessivos retratados por Picasso em seu texto. Segundo Argan, as figurações assim caracterizadas seriam incapazes de produzir ação “são imagens de impotência”:

*Mas essa grandeza aparente é, de fato, apenas gigantismo; essas figuras são incapazes de ação, são imagens de impotência-*

*exatamente como nas pinturas de Bruegel, inspiradas nos heróis de Michelangelo. Na dimensão desmedida, as imagens perdem toda a dignidade e compostura; a ironia atenta do pintor não demora a descobrir a inépcia dos gestos excessivos, aos quais se abandonam como se tomados por uma ebriedade dionisíaca (Argan:2010,574).*

A ironia de Picasso é a ironia dadá e surrealista que satiriza todas as instâncias sociais. Em meio à experiência de uma segunda grande guerra, o mundo não pode mais se presumir são e imortal, mas apenas corrompido e cômico. A comicidade verificada como parte estruturadora dos personagens, caracteriza também os objetos. Estes perdem sua função social, suas dimensões são reconfiguradas questionando seus antigos valores e adquirindo outros no choque com outros signos. São “imagens de impotência” porque implodido os sentidos que lhes eram atribuídos, revelam a falência de todas as certezas e limites. Neste mundo corrompido, cômico e instável os objetos também devem perder toda a sua dignidade.

As imagens enigmáticas, hiperbólicas, deformadas, fraturadas, o aspecto cômico e algumas vezes monstruoso dos objetos de Picasso são algumas das manifestações de uma imagem que se caracteriza pela ambiguidade.

Uma imagem figurativa, já que os surrealistas se empenham de alguma maneira numa representação, mas que não obedece ao princípio de identidade. Acredito entrever no uso dos objetos essa mesma lógica de estruturação que não se baseia na similitude, mas onde as relações são subvertidas e recriadas em uma nova configuração multitemporalizada.

## **CAPÍTULO 5. A PALAVRA COMO ESTRUTURADORA DA IMAGEM**

Tanto Argan quanto Schapiro e Bois parecem estar de acordo com relação ao fato de que Picasso sempre buscou em todas as suas pesquisas artísticas a figuração. Percebo este mesmo desejo de figurar na construção das imagens em seu texto dramático. Elas se estruturam por acumulações e justaposições de sensações (visuais, táteis, olfativas), de temas, de sons, de palavras, de luz numa operação de multiplicação e contrastes que se dá em todos os níveis da estrutura dramática.

Na primeira cena do ato I, recolho um exemplo importante do trabalho com a palavra como estruturadora da imagem. Nesta fala, o personagem A Cebola através de sua narração cria um conjunto de imagens que se estrutura por jogos de oposições:

*A Cebola*

*a escolha dessa mansão como ponto de encontro e praça pública do campo fechado a ser feita desse lugar ainda não foi feita e devemos examinar no microscópio em primeiro lugar parcela por parcela dos pêlos fátuos do assunto ainda distante de qualquer decisão*

Esse fragmento da peça apresenta o tipo de estruturação da fala e do encaminhamento do processo de construção de imagens, que será usado durante todo o texto. As falas não obedecem a uma pontuação regular, criando um evidente exercício de acumulação de imagens. Essa montagem muitas vezes se dá por contraste de figuras, como por exemplo, praça pública/campo fechado, num jogo de oposições de ideias ou pelo somatório de imagens. As imagens vão se acumulando umas sobre as outras e ganhando em autonomia e movimento enquanto signo. O acúmulo de tantos substantivos acaba por romper com o encadeamento das ideias criando uma nova lógica de apreensão. Ao ler o texto, só conseguimos fazer totalizações parciais, a lógica é a da acumulação. Uma imagem substitui a outra num processo de constantes transformações.

São tantas as imagens convocadas que perdemos a noção de um todo completo, mas percebemos um repertório imagético fracionado, uma colagem de signos que se sobrepõem uns aos outros, que se chocam e se transformam todo o tempo. Nada parece permanecer, nenhuma ideia que crie identidade e imobilidade.

O uso de poucos adjetivos e advérbios e muitos substantivos, os jogos sonoros estabelecendo um constante processo de associações e acumulações muitas vezes distantes, são alguns dos recursos usados no texto, que ajudam a criar uma linguagem complexa. Segue trecho do ato VI para verificação:

*A Angústia Magra*

*a queimadura de minhas paixões malsãs atíça a ferida das frieiras enamoradas do prisma estabelecido em permanência nos cantos marrom-amarelados do arco-íris e o evapora em confetes — sou apenas a alma congelada colada aos vidros do fogo — bato meu tetrato contra a testa e brado a mercadoria de minha dor nas janelas fechadas a qualquer misericórdia (...)*

A construção da imagem por analogias remete ao esforço apontado por Yve-Alain Bois em seu livro *Matisse e Picasso*, que vê nos trabalhos plásticos de Picasso, um exercício permanente de “transcodificação”. Para o crítico, a multiplicação das analogias é parte essencial do sistema cubista e o uso da metáfora é fundamental para seu processo de interpretação da imagem. No trecho acima descrito, as imagens se sucedem num processo de complementação e destruição. Uma imagem é proposta, mas não consegue se manter, ela é imediatamente transformada em outra: “a queimadura de minhas paixões malsãs atíça a ferida das frieiras enamoradas do prisma estabelecido em permanência nos cantos marrom-amarelados do arco-íris e o evapora em confetes”. Nenhuma ideia ou sentido permanece. O caráter de transformação é permanente. A imagem se constrói somente na combinação dos signos.

O crítico oferece exemplos de alguns quadros para melhor compreensão da ideia do processo de “transcodificação” através do acúmulo e justaposição de imagens. Como o trabalho realizado no quadro *Mulher Nua na Cadeira de Balanço* de 1956.



Figura 14 Mulher Nua na Cadeira de Balanço, 26 de março de 1956. Óleo sobre tela, 195,8 x 130,3 cm. The Art Gallery of New South Wales, Sidney.

Sobre a obra *Mulher Nua na cadeira de Balanço*, Bois fala que há um “metaforismo generalizado” (Bois,1999:236). O ventre da mulher é um tubarão e o braço e o pescoço são fálicos. O que parece regular todo o processo de construção e criação da imagem é a colocação dos signos no espaço e suas combinações. A significação é muitas vezes oposicionista. Na peça, a palavra parece também só adquirir sentido pela maneira com que se diferencia com que se opõe a todas as outras. Segundo Bois, é a natureza combinatória desses sistemas de signos que interessa a Picasso.

Na cena III do ato III, é possível destacar uma fala da personagem A Angústia Magra, que exemplifica o trabalho com as analogias, a substituição de adjetivos por substantivos no impulso de combinar signos fragmentados em construções metafóricas. Ao justapor diversos signos heterogêneos novos sentidos são criados por analogias e associações. Segue a citação:

*ele é belo como um astro é um sonho repintado em cores de aquarela sobre uma pérola — seus cabelos têm a arte dos arabescos complicados das salas do palácio de Alhambra e sua pele tem o som argentino do sino que ressoa o tango da tarde em meus ouvidos*

*cheios de amor — todo seu corpo está pleno da luz de mil ampolas elétricas acesas — suas calças estão infladas de todos os perfumes da Arábia suas mãos são sorvetes transparentes de pêssegos e pistaches — as ostras de seus olhos encerram os jardins suspensos boca aberta às palavras de seus olhares e a cor do molho de alho que o cerca espalha uma luz tão suave em seu peito que o canto dos pássaros que se ouve nele se cola como um polvo no mastro do bergantim que no turbilhão do meu sangue navega à sua imagem.*

O processo de transformação sugerido por esses jogos de contrastes, rupturas arbitrárias e somatórios de imagens podem ser também relacionados ao aspecto das figuras sem continuidade dos contornos das pinturas de Picasso. Essas imagens criam os “enigmas” ou “charadas”, que muitas vezes, segundo Bois, mudam a cada quadro, e que exigem códigos para decifrá-los. Bois, comparando o sistema de Matisse com o de Picasso, analisa:

*E, assim como Picasso nunca compreendeu o que Matisse entendia por “identificação” com o modelo, Matisse não tinha muitos átomos enganchados com a semiologia de Picasso. Matisse queria que o espectador de seus quadros experimentasse um efeito semelhante ao que ele sentiu no exato momento em que pintava a coisa representada. Nenhuma ligação com as charadas de Picasso, com suas caças ao tesouro. Matisse não saberia o que fazer com esses enigmas (Bois: 2002, 27-28).*

Ou ainda neste trecho em que Yve-Alain Bois esclarece melhor a noção de “transcodificação” através da ideia de “interpretação” no processo de configuração da imagem em Picasso:

*Não era a identificação que interessava a Picasso e sim a interpretação: qualquer coisa que ele pintasse, precisava vê-la “como” uma coisa diferente. Esse processo de transcodificação é muito aparente em seus quadros (Bois:1999,25).*

Segundo Bois, para criar essa “transcodificação” Picasso reforçou a circulação e a combinação dos signos, encontrando seu exemplo mais espetacular na cabeça de touro de 1942, onde, de acordo com o crítico, Picasso converte signos metonímicos em metáforas como o guidom e o selim de uma bicicleta que se tornam o chifre e a cabeça do touro:



Figura 15 Cabeça de Touro. 1943. Moldagem em bronze de partes de bicicleta.

*Não há nada melhor do que essa escultura para demonstrar o quanto a notável economia do sistema semiológico de Picasso se fundamenta na conversão de signos metonímicos (de fragmentos) em metáforas. Picasso acentua a natureza migratória desses signos ao insistir, sempre, no fato de que eles não têm nenhum vínculo direto, imediato, com o que sua combinação parece representar (Bois:1999,27).*

No livro *Conversas com Picasso* de Brassai, o fotógrafo reproduz o comentário de Picasso a respeito da criação de sua obra Cabeça de touro:

*Sabe como foi feita essa cabeça de touro? Um dia encontrei num monte de ferro velho um selim bem ao lado de um guidom enferrujado de bicicleta... Num relâmpago eles se associaram em meu espírito... A ideia dessa Cabeça de touro surgiu sem que eu pensasse nela... Não fiz outra coisa senão juntá-los com solda... O que é maravilhoso no bronze é que ele pode dar aos objetos mais heteróclitos uma tal unidade que às vezes é difícil identificar os elementos que a compuseram. Mas há também um perigo: se fosse vista apenas a cabeça de touro e não mais o selim e o guidom de bicicleta que a formaram, essa escultura perderia seu interesse (Brassai:2000,80-81)*

Para Bois, a metáfora (ver como) é um elemento essencial na obra de Picasso. Este aspecto se apresenta como um dos dados fundamentais na configuração de suas produções e se apresenta como um dos pontos que teria ligado Picasso aos surrealistas. Foi ao compreender os signos que compõem a imagem como elementos isolados, que podem se combinar livremente, sem nenhuma preocupação com uma identificação, com um modelo, que liberou Picasso das limitações da presença e garantiu o processo de interpretação livre da imagem, a partir de sua construção no presente.

Marjorie Perloff analisando as colagens de Picasso afirma:

*Na colagem de Picasso a imagem está sendo constantemente lida como alguma coisa mais: o “URNAL” de JOURNAL” sugere URINAL, a forma do violino parece um torso feminino, o copo de vinho encaixado no impresso é também um homem lendo um jornal. A transformação é central ao processo” (Perloff:1993,131)*

Perloff parece também compreender que um dos aspectos centrais da construção das imagens na obra de Picasso reside na ideia de interpretação, do “ver como” a partir do uso de metáforas e analogias em seus jogos de justaposições e associações.

Ao estudar a questão da linguagem na peça não posso deixar de pensar na experiência da escrita automática criada pelos surrealistas. Para Breton, uma das tarefas mais elevadas que a poesia poderia pretender seria a justaposição de duas realidades distintas. Sem se resumir à união de duas realidades remotas, a imagem surrealista também poderia ser construída a partir da ideia de disjunção. A linguagem se estabeleceria como jogo de combinações e destruições e não como construtora de sentido. Ela seria ato que construiria um pensamento. Este pensamento se estruturaria na grade de analogias, criada através das perturbações imprevisíveis, das combinações insuspeitas, nas naturezas partilhadas, nas constantes metamorfoses sugeridas pelo acúmulo de imagens. O sentido nasceria de cada sílaba, de cada letra. Segundo Breton, as palavras têm vida própria, são “criadoras de energia” e podem “comandar o pensamento” (Nadeau:2008,51).

A experiência de disjunção já verificada na estruturação da linguagem também seria vivenciada no próprio ato da escrita. O automatismo surrealista pressupõe o trabalho autônomo da mão que escreve e para que essa ação ocorra o sujeito deve



também se fragmentar. A linguagem ocorre num meio caminho entre o gesto e o pensamento, ela se torna acontecimento.

Acredito encontrar na escrita de Picasso o ato, a presença física da mão que desenha as palavras no espaço. Assim como as pinceladas e os objetos colados em seus quadros, as palavras em seu texto ocupam o espaço, seja através de suas sonoridades ou de suas durações, como também na visualidade da escrita. Segundo Marie-Laure Bernadac no seu ensaio “A Poetry of Picasso” publicado no livro *Picasso Collected Writings*, escrever para Picasso era como pintar palavras. Assim como mistura as cores, mistura as palavras através das combinações de frases, dos jogos de oposições, repetições e associações fônicas. Seu interesse, segundo a autora, seria mais o de sugerir o som das palavras e as sensações que provocam do que em contar uma história:

*“A escrita era para ele o complemento indissociável da pintura. Ela diz aquilo que a imagem não consegue dizer. Quando ele pintava, ele desejava “nominar” as coisas; quando ele escrevia. Ele visualizava. “Pode-se escrever uma pintura em palavras, do mesmo modo que pode-se pintar sensações em um poema” (Bernadac: 1989,13).*

Nos textos de Picasso, as imagens sugeridas pelas palavras não criam ligações lógicas, mas rupturas semânticas, sendo muitas vezes ligadas entre si apenas por associações fonéticas, determinando um texto que possui vários níveis de interpretação:

*Confrontado com a impossibilidade de captar a realidade com palavras, que existem por si mesmas, concretamente, como formas e cores, independentemente de todas as narrativas ou intenção descritiva. O processo de fluxo de consciência o permitia descobrir os caminhos de um labirinto aparentemente inevitável, no qual podemos distinguir um certo número de palavras repetidas frequentemente e visões obsessivas as quais, através de uma interação entre referências e associações, permitem ao leitor se situar. Cada palavra é usada pela sua significância real e simbólica e, de acordo com o contexto, muda de significado; a ausência de pontuação permite a criação de múltiplas passagens, já que cada palavra pode ser um sujeito ou um complemento. Daí a multiplicidade de orientações inerente à leitura desses textos, cuja interpretação pode se dar em vários níveis (Bernadac:1989, 14).*

A experiência dramática de Picasso foi antecedida por numerosas vivências literárias. Não só por sua convivência com poetas e escritores de todos os gêneros desde 1900, como pelo menos desde 1935, por sua experiência como poeta. O livro acima citado reúne uma série de poemas e todas as peças escritas por Picasso. Nele verificamos a relação clara entre a escrita e a pintura em seus textos. São numerosos os poemas em que o artista introduz números, algarismos romanos, textos escritos com cores diferentes, linhas e parágrafos sublinhados, poemas sem espaço entre as palavras, textos em que as palavras encadeadas criam formas, letras transformadas em números ou desenhos propriamente ditos. A leitura e análise dos textos teóricos, poemas e desenhos contidos no livro *Picasso Collected Writings* foram determinantes para a compreensão da palavra como estruturadora da imagem no texto dramático de Picasso. Seguem três poemas de Picasso para verificação:

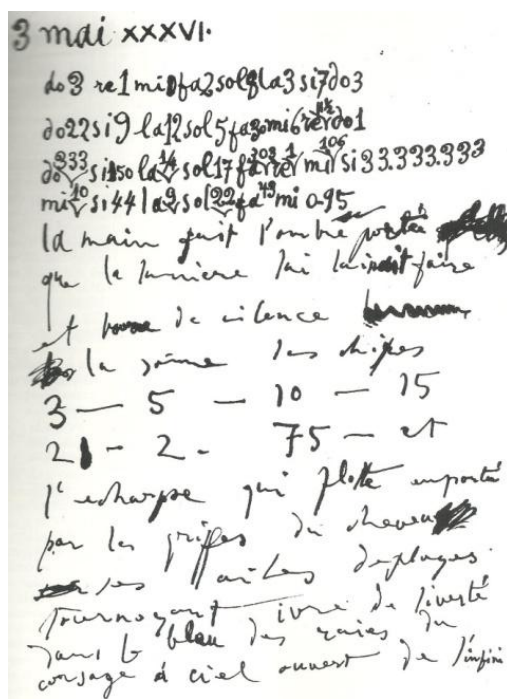


Figura 16: Poema de 1939, pág. 206 do livro "Picasso Collected Writings"

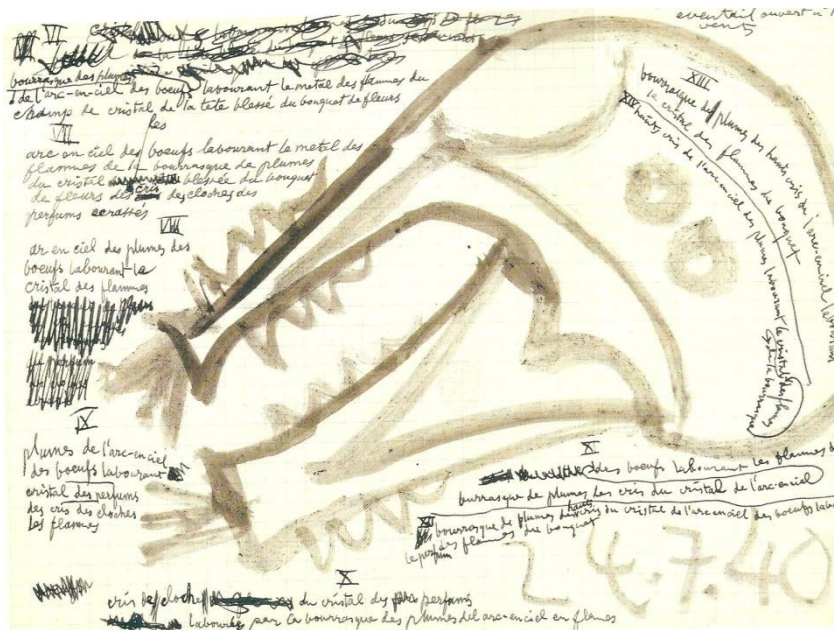


Figura 17: poema de 1936 e está na p. 131 do livro "Picasso Collected Writings"



Figura 18: poema de 1940, pág. 225 do livro "Picasso Collected Writings"

Como em seus poemas, na peça há várias palavras, títulos de músicas, indicações cenográficas ou de personagens que foram sublinhadas pelo autor. Também é possível verificar o uso de algarismos romanos nas indicações dos quartos na cena I do ato II e de algarismos indos-arábicos no jogo aleatório de números na cena única que compõe o ato IV. O texto não apresenta o uso de letras maiúsculas no início das frases, de vírgulas ou de ponto final. Frequentemente algumas frases do texto são separadas por travessões e a maioria das rubricas é indicada por parênteses. Todas essas opções não só conferem um ritmo às palavras, como determinam um desenho à escrita da peça. Segundo o texto de Christine Piot intitulado “A Seismographic Portrait of the Artist” do mesmo livro, Picasso parecia desejar o retorno a uma unidade perdida entre a escrita e o desenho:

*“Palavras e esquetes são frequentemente interligados ao ponto da confusão, como se Picasso quisesse retornar à unidade original das duas formas de expressão, agora distintas.” (Piot:1989,24).*

Neste mesmo texto a autora comenta que, inicialmente, Picasso mantinha seus escritos guardados e que ao final do ano de 1935 o artista começou a compartilhar com amigos, os seus textos:

*Mas logo, “no final do ano, Ele começou a ler seus escritos em voz alta para seus amigos, que tinham um interesse evidente em os ouvir.” Picasso repetiu esses saraus de leitura em diversas ocasiões, um sinal de que sua poesia e seu teatro devem ser não só lidos, mas ouvidos.” (Piot:1989,31).*

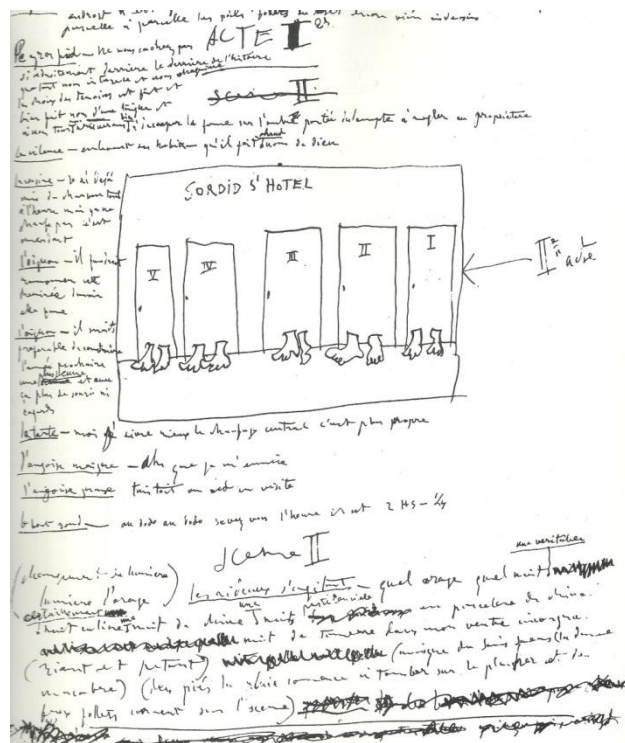
Estes dois últimos fragmentos do texto de Christine Piot chamam atenção para dois aspectos fundamentais da escrita de Picasso, o caráter plástico, conferido por sua escrita compreendida como uma pintura e a sua importância enquanto um texto que se constrói no tempo através de ritmos e durações completando-se ao ser ouvido. No caso de sua peça, as dimensões plástica e sonora estão presentes no texto da peça e na estruturação de suas cenas. Elas foram pensadas para o palco, construídas no tempo e no

espaço. Uma escrita que é ação desde sua organização no texto como um desenho, até a sua finalização no palco.

Essa escrita como ato é configurada por Picasso ao aproximar a sua escrita dramática à cênica, ao acreditar que as duas se dão quase de forma concomitante. Ele escreve a cena pensando-a no espaço, na relação com os demais elementos, fato que se confirma em suas rubricas e claramente em seus desenhos para a cena. De suas três peças, “O Desejo pego pelo Rabo” é a única que apresenta desenhos das cenas, o que se pode verificar observando os manuscritos das três peças publicados no livro *Picasso Collected Writings*. Nele foi possível observar quatro fac-símiles que apresentam suas sugestões cenográficas e de marcação cênica para essa peça. Como a mesa gigante repleta de alimentos e as caixas e cadeiras também enormes desenhadas para cena I do ato I (página 259), as portas dos quartos atravessadas por pés do ato II cena I (página 260), ou a roda da tómbola do ato IV (página 269). Como sugestão de marcação cênica, podemos verificar o desenho para a cena do ato IV, indicando que os atores devem estar sentados em cadeiras que ocupam as duas laterais do palco. Em suas outras peças não encontramos desenhos, apenas experiências gráficas com as palavras.







Compreendo que a escrita de Picasso se dá em vários níveis. Desde a experiência gráfica com as palavras no texto até o desenho dos personagens, dos objetos, da luz no espaço cênico. Em toda a dimensão dessa experiência observo a mão do pintor que escreve e do escritor que pinta. De um pensamento que se constrói como ato criativo sentido em cada rasura do texto. Assim como desejavam os surrealistas, Picasso parece perseguir em seus textos, a aspiração de libertar as palavras do império da razão, liberá-las de toda a fixidez dos sentidos arbitrários e de garantir-lhes a capacidade de apenas criarem significado quando em relação com as demais palavras em seus jogos de justaposições. Liberado da noção de linearidade e de uma construção de sentido lógica, o texto de Picasso se constitui no espaço, numa experiência vivida no presente de sua execução, no choque entre todos os elementos que o compõe.

## CONCLUSÃO FINAL

A noção de disjunção estruturada através da experiência da colagem parece ser o motor principal da arte de Picasso e talvez possa ser entendida a partir da compreensão que em Picasso tudo pode ter uma leitura iconográfica, tudo pode ser transformado em imagem. Para tanto, o espectador precisa ser instigado, e assim como nos quadros, a peça também nos convida a decifrar seus diversos “enigmas” em meio às suas construções imagéticas. A noção de colagem está presente nos diálogos, nas sugestões cenográficas, nas rubricas, nos jogos de claro e escuro ou no entendimento dos personagens como fragmentos, como partes que se compõem a todo instante.

A ideia de dispersão, de descentramento determina todos os aspectos de configuração da peça. Seja através da reformulação do significado a partir do jogo de fragmentos, pela circulação dos signos sugeridos pela operação com o “casal binário” e o “par de opostos” apontado por Krauss ou “o corpo interno”, aberto e dilacerado trabalhado por Schapiro, que propõe a manipulação da realidade através da exacerbação da corporalidade. Em Bois, esse descentramento é analisado através da ideia de “transmutação dos signos” estabelecido pela multiplicação de analogias, pelo trabalho de construção de metáforas e combinatória do sistema de signos. Em Perloff, a disjunção é compreendida ao entender a colagem através da ideia de “jogo de diferenças” pelo entendimento da perda de uma ordenação central, da quebra das relações lógicas e pela composição de elementos contraditórios. Com Argan pensei o descentramento a partir da noção de uma imagem em crise, da estrutura operatória e instável das formas em Picasso através da ideia de “forma da não forma”.

Com esses críticos foi possível configurar algumas importantes entradas na obra dramaturgica de Picasso e assim estabelecer uma relação entre aspectos determinantes de sua pintura e sua confecção dramaturgica

Ao final de toda essa experiência pude verificar o grande potencial imagético dos elementos que compõem o texto de Picasso. Compreendê-los como uma colagem de fragmentos em choque possibilitou abordar o texto como uma obra operativa em constante processo de transformação. Participar com os atores-pesquisadores desse



trabalho de aproximação do texto permitiu destrinchá-lo internamente em seus permanentes jogos de associações e rupturas.

Na peça de Picasso, a linguagem e as noções de personagem e de fábula são estruturados a partir da lógica surrealista de destruição de um sistema de representação como duplo da realidade. Segundo Argan, “quanto mais se define seu gosto pela plástica, tanto mais se enfraquece seu interesse pelas coisas naturais e se ativa seu interesse pelos pensamentos e fatos humanos” (Argan:2010,550). Segundo o crítico, a experiência surrealista foi experimentada por Picasso principalmente em suas esculturas e poemas. A composição antifigurativa e antiplástica do artista refletiria a compreensão da linguagem artística como lugar da atividade da mente. O funcionamento do pensamento interessaria mais que o mundo exterior. A imagem deixa de representar algo exterior a ela para ser concebida como foco de reunificação de uma realidade que foi dividida em contrastes. De acordo com Maurice Nadeau no livro *História do Surrealismo*:

*“O surrealismo é considerado por seus fundadores não como uma nova escola artística, mas como um meio de conhecimento, particularmente de continentes que até então não haviam sido explorados: o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados de alucinação, em suma o avesso do cenário lógico. O objetivo continua sendo o de reconciliação de dois campos até então inimigos, no seio de uma unidade, primeiramente do homem, em seguida deste e do mundo”* (Nadeau:2008,46).

A peça parece seguir plenamente o impulso surrealista de rechaçar a noção de divisão entre o mundo visível e invisível. No texto de Picasso, a imagem se estrutura reconciliando realidades antagônicas através da exposição de suas contradições. Na linguagem, os substantivos se sucedem num processo de acumulação em que uma imagem é imediatamente substituída por outra. Nas rubricas, a indicação do uso de elementos como a iluminação, recursos sonoros e de objetos cenográficos também se organizam na cena através da lógica da justaposição dos elementos, criando muitas vezes o choque entre os enunciados. A falta de um encadeamento linear das ideias, provocado pelas constantes transformações e sucessões de acontecimentos e imagens, expõem contradições e une realidades aparentemente contraditórias. A partir dessa experiência um mundo onírico com uma lógica própria é convocado.

Embora as experiências surrealistas no teatro tenham sido pontuais e tenham poucas reflexões sobre essas investigações, acredito ser possível pensarmos essas experiências como fruto de uma realidade histórica específica que determinou algumas compreensões sobre a função do teatro no início do século XX. O espaço cênico, principalmente depois de Wagner e sua ideia de “obra de arte total”, passou a ser estruturado como um lugar de convergência de diversas artes. Conjugando música, teatro, canto, dança e artes plásticas, as palavras e imagens podiam se completar. Através do texto surgiam gestos e visões, e das imagens, discursos. Wagner pretendia fundir os elementos sonoros e atonais. A música não serviria apenas como pano de fundo nas apresentações teatrais. Wagner pôs fim a divisão da ópera em atos, rebaixou a orquestra, reposicionou os acentos do público, escureceu a plateia para que todos pudessem focar a atenção no palco. Em função de todas essas mudanças e outras experienciadas por diversos artistas, como, por exemplo, o contato com manifestações teatrais orientais e seu descompromisso em representar mimeticamente a realidade, o espaço concreto da cena pôde ser compreendido como o espaço da mente, do sonho, do delírio.

Com a leitura do livro *A arte da performance: do futurismo ao presente* de RoseLee Goldberg pude tomar contato com a análise de uma série de experiências cênicas que investigaram a cena teatral através da performance. O uso do texto, da luz, do som, do espaço e o trabalho dos atores, são analisados tendo em vista experiências que buscaram desconfigurar os limites entre as artes e de suas relações com as tradições artísticas. As experiências futuristas do “teatro sintético”, o construtivismo russo de Meyerhold e Maïakovski, as performances dadaístas e surrealistas, a companhia de teatro da Bauhaus são alguns exemplos dessas experiências cênicas que propuseram uma nova relação entre os diversos elementos que compõem o fenômeno teatral.

Argan no capítulo “A arte no século XX” de seu livro *A arte moderna na Europa de Hogarth a Picasso* analisa a relação estabelecida entre a arte no início do século XX e o teatro:

*“Na concepção laica do modernismo o teatro toma o lugar da igreja como ponto de encontro e de celebração de um ritual coletivo e social. Wagner já indicara o teatro como o lugar onde, superadas as distinções técnicas entre as artes, se realizaria “a obra de arte total”, resultante de um conjunto dinâmico de poesia, música, arquitetura,*

*pintura e dança. No fim do século, inclusive por influência de uma arte figurativa que renuncia aos conteúdos intelectuais e quer se realizar inteiramente nos fatos visuais, acentua-se o interesse pelo puro espetáculo, isto é, pelo balé, o teatro de revista, o circo. No polo oposto, mas em certo sentido complementar, os simbolistas veem o teatro como o lugar da revelação moderna do sagrado (Argan:2010,466-467).*

Em outro momento do texto:

*É o início de uma concepção dinâmica da realidade cênica, que é tanto mais necessária na medida em que se torna cada vez mais perigosa a concorrência do cinema: esse fato também torna necessária uma distinção de papéis e a busca de um teatro que seja apenas, e em absoluto, espetáculo (Argan:2010,467)*

Alguns exemplos analisados por Goldberg reiteram a análise de Argan apresentada no trecho acima. As experiências com os ruídos e com o valor sonoro das palavras propostos pelos futuristas, dadaístas e surrealistas, as marionetes mecânicas e os cenários móveis criados pelos futuristas e pelos construtivistas russos, as inúmeras relações criadas entre a pintura e o teatro que resultaram em investigações de figurinos e em pesquisas com a luz são alguns exemplos dessa dimensão de teatralidade<sup>5</sup> que o teatro passava a investigar e levava a uma nova relação entre o texto e a cena. Essas experiências cênicas tinham como marca o interesse pelo espetáculo e pela visualidade através da convocação de todos os sentidos, e da compreensão do teatro como um espaço de uma experiência coletiva em que também o espectador estava convocado a participar.

Por essa compreensão ditada pelo momento histórico, o teatro pôde também ser experimentado como um lugar privilegiado para a criação da imagem surrealista. O texto dramático de Picasso dialoga com as inúmeras experiências artísticas que povoaram todo o século XX, e que perceberam o teatro como um campo livre de experimentações em que a imagem pôde ser pensada numa conversa entre todas as artes provocando um enfrentamento concreto entre as palavras, os corpos e o espaço.

---

<sup>5</sup> O conceito já foi por mim especificado em nota na página 17 da dissertação.

Assim, compreendo que a linguagem no texto de Picasso necessita encarnar-se fisicamente. As palavras ocupam o espaço cênico através da criação de sonoridades e temporalidades. O texto de Picasso é, portanto, fruto dessas inúmeras experimentações artísticas ocorridas principalmente a partir do início do século XX e que encontrou, entre tantas possibilidades de expressão experimentadas nesse período, o surrealismo como campo de investigação.

Aspectos como a dissolução da ideia de personagem nos modelos psicológico-realistas, o jogo de ritmos e sonoridades buscado através da linguagem, o uso da luz como elemento a configurar o espaço, os personagens e a ação da peça, a cena compreendida em seu isolamento sem apresentar uma relação necessária entre as partes que compõem o texto, são exemplos de algumas experiências vivenciadas pelas vanguardas do século XX e que encontram lugar na peça de Picasso.

O livro de RoseLee Goldberg conta fatos que me levaram a identificar através de fotos de espetáculos e descrições de performances, algumas imagens ou elementos de cena de espetáculos vanguardistas, em que verifico experiências cênicas muito semelhantes com as propostas cênicas e dramatúrgicas retratadas por Picasso na peça. A autora cita um espetáculo de Marinetti intitulado *Pés* (1915) no qual os atores só aparecem da cintura para baixo. Apenas pés humanos e de objetos como os pés de cadeiras e mesas estão aparentes em sete cenas sem ligação entre si. O livro apresenta uma imagem desta peça que me remeteu a cena I do ato II de *O desejo pego pelo rabo* na qual apenas os pés dos “convivas” estão aparentes para o público. A imagem e a descrição desse espetáculo se somam a muitas outras análises do livro em que a autora descreve experiências semelhantes em que a imagem do corpo aparece submetida a uma total dissolução e os personagens são representados aos pedaços assim como na peça de Picasso. Em outra análise, Goldberg descreve uma ópera de Alexei Kruchenykh chamada *Vitória sobre o sol* (1913) em que é possível observar os desenhos de Malevitch para os figurinos da ópera. Neles, a autora analisa a forma de composição cubista que mais tarde, em 1917, verificaremos nos figurinos de *Parade* de Picasso.

A inter-relação entre o discurso dramático e o pictórico na obra dramatúrgica de Pablo Picasso *O desejo pego pelo rabo* reside na compreensão dessa estreita correlação entre as artes. O texto escrito em 1941, portanto muito tempo depois de inúmeras experiências radicais em todas as áreas artísticas se apresenta como mais um campo de

experimentação em que é possível estabelecer um diálogo entre diversas linguagens: a pintura, a escultura, o desenho, a música, o teatro e a performance.

Nos quadros de Picasso a sua forma antificurativa de pintar se revela no texto na deformação e fragmentação dos corpos dos personagens, na estrutura de colagem presente em todos os elementos de sua escrita dramática, na pesquisa de espacialização das formas e no caráter imagético da linguagem na peça.

A sua experiência como desenhista está presente no valor ideográfico de sua escrita. Na peça, esta experiência pode ser verificada através dos acentos gráficos, pontuações, palavras sublinhadas ou na repetição de sílabas. Além do uso de desenhos propriamente ditos, como os que podem ser observados nos desenhos que ilustram os manuscritos de algumas cenas de seu texto dramático.

A peça também apresenta um aspecto performático. São momentos do texto, na maioria das vezes, descritos em rubricas, nos quais Picasso propõe ações que só se estruturam na justaposição de vários elementos. Sem uma história linear que sustente esses acontecimentos de forma prévia, eles se engendram no momento da ação na articulação entre o espaço cênico, o som, a luz e a palavra.

O aspecto escultórico de seu texto pode ser compreendido a partir do entendimento do objeto como coisa em si. Como em suas esculturas, os objetos retratados em sua escrita dramática também revelam a crise das categorias de tempo e de espaço. Eles adquirem uma evidência que os distingue de sua aparência natural. Suas dimensões foram alteradas e seus significados e funções não são mais buscados a partir das experiências com o mundo objetivo. Uma outra lógica organiza esses objetos no espaço e no tempo através de novas associações. Em seu texto, essa evidência do objeto fica revelada através do uso frequente de substantivos, na relação de coordenação e não de subordinação na conexão das frases, na personificação de objetos e sentimentos, na fragmentação das imagens.

Ao observar seus quadros essa mesma experiência de rompimento dos limites entre as artes pode ser verificada. Suas pinturas são escultóricas. Basta citar *Guitarra* de 19-12-13, *Bandolim e Clarineta* de 1913 ou *Violino* de 1915 para pensarmos essa interrelação.



Figura 19 Bandolim e Clarineta, 1913. Madeira 58 x 36 x 22 cm. Museu Picasso, Paris.

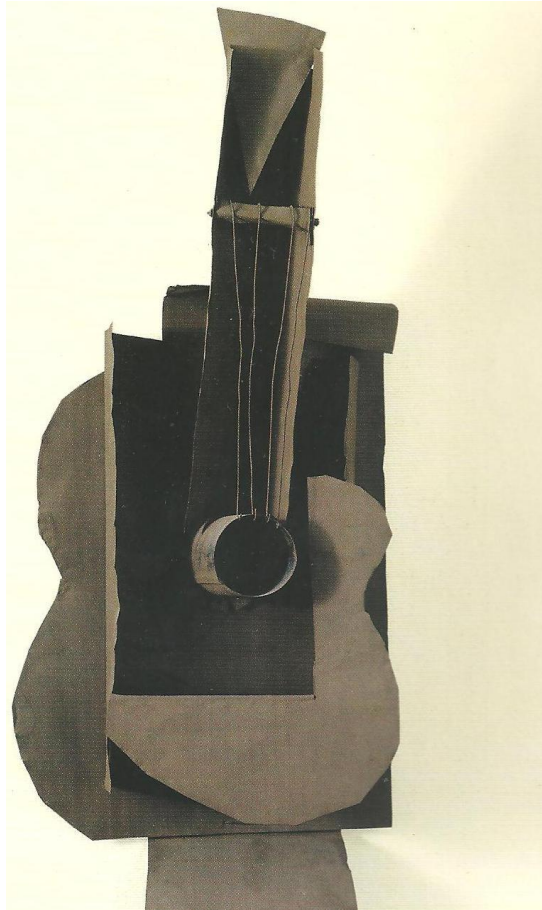


Figura 21 Guitarra, 1912-1913, instalação de metal e fio de ferro 77,5 x 35 x 19 cm. Museum of Modern Art, Nova York.



Figura 20 Violino, 1915. Lâmina, 100 x 63,7 x 18 cm. Museu Picasso, Paris.

Em *Guitarra* Picasso cria com metal e fio de ferro uma escultura, uma guitarra. Em 1912 Picasso não se prende a representação do objeto. A guitarra torna-se, deste modo, um espaço para exercícios mentais que o conduz a sua representação. Sua guitarra é tridimensional, mistura tinta, fios e metal. Em *Bandolim e Clarineta* Picasso trabalha com madeira e com poucos traços de pintura. Ele se concentra na composição das partes desses dois instrumentos. Mais uma vez seu esforço é de elaboração intelectual e não mimética da realidade. Em *Violino* Picasso trabalha com lâminas de metal. Neste trabalho Picasso explora as formas e as cores. Mal reconhecemos a forma do violino que se apresenta dilatado em todas as suas partes. Esses *tableaux-reliefs* (quadros-relevos) parecem conciliar os princípios da pintura e da escultura através de composições formais com os materiais mais diversos. Suas colagens também apresentam esse aspecto escultórico ao optar por trabalhar com materiais heterogêneos, revelando a pesquisa com os volumes, as texturas e a reflexão sobre o espaço da tela.

As palavras escritas também estão presentes em diversas pinturas da fase cubista. Em suas colagens, textos inteiros são fixados a tela ou pintados. Palavras soltas e números são figurados ao lado de objetos decompostos. As palavras tornam-se signos de pintura, compreendidas em seu desenho e forma no espaço.

Perceber essa inter-relação possibilitou uma compreensão mais ampla da estruturação das imagens em seu texto dramático. A peça de Picasso escrita em 1941 se constrói através de uma linguagem híbrida fruto de quase meio século de experiências artísticas vivenciadas por Picasso nas diversas linguagens artísticas que experimentou.



## **BIBLIOGRAFIA**

### **ESTUDOS SOBRE PICASSO**

ABRIL, Coleções. *Coleção Grandes Mestres*. São Paulo: Abril, 2011.

ARGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna na Europa de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BERNADEC, Marie-Laure and Piot, Chirstine. *Picasso Collected Writings*. Abbeville Press, 1989.

BOIS, Yve-Alain. *Matisse e Picasso*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1999.

BRASSAÏ, George. *Conversas com Picasso*. Cosac & Naify, 2000.

CLAIR, Jean. *De immundo*. Madrid: Éditions Galilée, 2004.

DUNCAN, David Douglas. *Viva Picasso*. São Paulo: Circulo do Livro, 1980.

SCHAPIRO, Meyer. *A unidade da arte em Picasso*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

KRAUSS, Rosalind. *Os papéis de Picasso*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

PLAZY, Gilles. *Picasso*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007.

RICHARDSON, Jonh. *A life of Picasso, the triumphant years, 1917-1932*. New York: Alfred A. Knopf, 2007.

### **OBRAS DE PABLO PICASSO**

PICASSO, Pablo. *O Desejo pego pelo rabo*; tradução de Maria Appenzeller. Porto Alegre: L&PM, 1997.

\_\_\_\_\_. *O desejo agarrado pelo rabo. As quatro meninas teatro*: tradução Vitor Silva Tavares e Aníbal Fernandes. Lisboa: & etc, 1975.

\_\_\_\_\_. *Le Désir Attrapé par La Queue*. France: Éditions Gallimard, 2008.

\_\_\_\_\_. *L'enterrement du comte d'Orgaz*; Traduit de l'espagnol par Alejo Carpentier. France: Éditions Gallimard, 1978.

\_\_\_\_\_. *Les quatre petites filles*. France: Éditions Gallimard, 2008.

## BIBLIOGRAFIA GERAL

ABIRACHED, Robert. *La Crisis del Personaje En El Teatro Moderno*. Publicaciones de la Asociacion de Dir. de Esp, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. Urbanismo, espaço e ambiente. In: *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. P. 211-224.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARBA, Eugenio e Savarese, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. Campinas, Hucitec, 1995.

BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de História". In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. "O Narrador". In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLOCH, Editores. *Dicionário Ilustrado da Língua Portuguesa da Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1972.

BOGART, Anne e Landau, Tina. *The viewpoints Book*. New York: Theatre Communications Group, 2005.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BROOK, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.

\_\_\_\_\_. *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1995.

BURGER, Peter. "A obra de arte vanguardista". In: *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega/universidade, 1993.

BURKE, Peter. "Introdução e Problemas da História Cultural". In: *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CARDOSO, Irene. Foucault e a noção de acontecimento. In: *Para uma crítica do presente*. Rio de Janeiro: editora 34.

CARVALHO, Flavio Ribeiro Souza. *O ator-bricoleur*. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. PPGAC/UNIRIO: Rio de Janeiro, 2009.

DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "A imagem crítica". In: *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

- FOUCAULT, Michel. *Teses A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*. Lisboa-Portugal: Edições70, LTDA.
- GREENBERG, Clement. “Abstrato, figurativo e assim por diante”. *In: Arte e cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Ática, 1996.
- \_\_\_\_\_. “Colagem”. *In: Arte e cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Ática. 1996.
- GINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”. *In: Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GUINSBURG e Silvia Fernandes, (orgs.). *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem: Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. Editora Ática S.A, 1986.
- LE GOFF, Jaques. “Documento/Monumento”. *In: História e Memória*. Campinas: UNICAMP, 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Casac Naify, 2007.
- LYOTARD, Jean-François. *A Condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo; Perspectiva, 2007.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Mudanças epistemológicas: a entrada em cena de um novo olhar*. *In: História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PERLOFF, Marjorie. “A invenção da colagem”. In: *O momento futurista*. São Paulo, Edusp, 1993.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Debates, 1). p. 81-101.

REWALD, Rubens. *Caos/Dramaturgia*. São Paulo, Perspectiva: Fapesp, 2005.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e Artes do Pós-humano*. São Paulo: Paulus, 2003.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

WERNECK, Maria Helena e Maria João Brilhante (orgs). *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

WILLIAMS, Raymond. “Estrutura de sentimento”. In: *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

## **ANEXO**

### **Laboratórios Experimentais:**

**A construção das Imagens em *O desejo pego pelo rabo*, de Pablo Picasso.**

## **Sumário:**

- Introdução.....	113
- Primeiro módulo: escuta/presença/prontidão.....	117
- Segundo Módulo: Imagem e cena.....	121
Primeiro momento de abordagem das imagens.....	121
Segundo momento de abordagem das imagens.....	131
- Comentário crítico.....	142
Figuração dos personagens.....	143
Objetos.....	149
Luz.....	150
Som.....	153

## INTRODUÇÃO

Volto-me agora para o relato e análise do processo de trabalho desenvolvido nos laboratórios experimentais com os atores da Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena. Os encontros ocorreram duas vezes por semana no teatro Armando Costa na própria Martins Pena sempre no período da noite. O espaço de trabalho era um grande galpão sem palco, com arquibancadas móveis e com recursos de iluminação. A turma com a qual desenvolvi a pesquisa durante o primeiro semestre de 2012 era composta por 17 alunos que abrangiam uma faixa etária que variava dos 20 aos 38 anos.

Os laboratórios experimentais desenvolvidos no âmbito de um curso de interpretação puderam oferecer possibilidades amplas de investigação para o amadurecimento de minha pesquisa. As experimentações cênicas com as imagens de Picasso em seu texto dramático me permitiram compreendê-las em sua estruturação no espaço, em sua relação com o tempo, no jogo de simultaneidades e justaposições propostas pela noção de colagem.

O trabalho de investigação cênica tomou como fonte imagética não só o texto de Picasso, como também os desenhos feitos pelo autor para algumas cenas da peça. O contato com esses desenhos serviu como uma importante referência cenográfica e de ocupação espacial, além de possibilitar mais uma forma de compreensão e de abordagem concreta das cenas.

Os laboratórios experimentais foram divididos em dois módulos. O primeiro denominado *Presença / Escuta / Prontidão* visou instrumentalizar os atores para o trabalho com o texto de Picasso e o segundo denominado *Imagem e cena* consistiu na abordagem de algumas cenas da peça. Este módulo foi subdividido em dois momentos gradativos de investigação das imagens do texto. A primeira abordagem compreendeu a preparação e apresentação de três cenas da peça e o segundo momento investigou quatro cenas. Duas delas foram trabalhadas nos dois momentos de investigação.

Como analisei longamente ao longo da dissertação, percebo no texto de Picasso uma estrutura compósita em que a colagem se assume como fator estrutural. A fim de experimentar em cena essa construção, senti necessidade de, na primeira parte dos laboratórios experimentais, trabalhar com os atores alguns exercícios que facilitassem a aproximação com as imagens construídas por Picasso em seu texto dramático. A noção

de “presença” aqui compreendida como um comprometimento com o momento presente da cena, e as decorrentes ideias de “relação”, “escuta” e “prontidão” sugeridas a partir dessa busca de contato com os elementos da cena e com o público, foram trabalhadas nas sessões com o intuito de deixá-los mais preparados para lidar com uma cena em que os enunciados são múltiplos, estruturados de forma a não criarem sínteses e que exigem dos atores maior capacidade para lidar com as constantes fissuras do texto.

Para a abordagem cênica que eu pretendia dar para o texto de Picasso seria preciso que os atores abandonassem a função habitual de ilustradores de histórias ou reprodutores de códigos e convenções teatrais, e pudessem ser capazes de criar partituras a partir dos materiais mais diversos, transitar entre diferentes linguagens artísticas, ancorar o trabalho numa escuta através de todos os sentidos, se deixando afetar pelos estímulos para só então agir em cena.

Esse entendimento do trabalho do ator me aproximou do conceito de “escuta extraordinária” (Bogart:2005,32,33) trabalhada por Anne Bogart em sua pesquisa sobre viewpoints. O conceito refere-se a uma habilidade de escuta com todo o corpo e contribui para o estado de presença no tempo e no espaço. Nele, o ator se torna perceptivo ao seu entorno, utilizando-se de tudo que ocorre ao seu redor. O sistema sensorio motor é envolvido em sua integralidade, sintonizando o ator com o ambiente e as ações dos demais participantes envolvidos no processo. Ao invés de agir somente por impulsos e desejos próprios, o ator é estimulado a compreender sua individualidade em relação com o ambiente. Esse aspecto pedagógico do método desenvolvido por Anne Bogart aliado a outros eixos de sua pesquisa com Tina Landau como a noção de “percepção”, “atenção”, “escuta” e “prontidão” para a ação no momento presente, foram determinantes para a criação de uma primeira etapa de pesquisa voltada para a sensibilização dos atores para outra ordem de percepção de si na cena, na qual o espaço, os objetos e os parceiros de grupo assumem um valor de interferência e constituição preponderantes. Todos esses pontos foram abordados por Bogart no livro *The Viewpoints book. A practical guide of viewpoints and compositions* e serviram como guia e inspiração para a criação dos exercícios com os atores na primeira etapa dos laboratórios experimentais.

Como na peça praticamente não há história no sentido de encadeamento linear de fatos, a cena é compreendida como acontecimento, como um jogo que exige um ator



comprometido com o momento presente, atuante, em constante relação com os elementos propostos e agindo a partir deles. Segundo Anne Bogart, para que esse estado de presença ocorra de fato, o ator deve estar relaxado e atento, em estado de prontidão, mas sem tensão. Todos os canais de seu corpo devem estar abertos ao jogo de sensações e capaz de reagir plasticamente a elas.

As ideias e teorias que orientaram as sessões foram retiradas principalmente de minha experiência como atriz dentro de meu grupo de teatro, inicialmente chamado Canto do Bode e, posteriormente numa nova fase, A.R.Te ação e reflexão teatral e de meu trabalho como professora de interpretação. Elas foram inspiradas em diversos treinamentos e foram pensados usando como fontes Viola Spolin (*Improvisação para o Teatro*), Peter Brook (*A Porta Aberta* e *O Teatro e seu Espaço*), Jean-Pierre Ryngaert (*Introdução à análise do teatro*), Anne Bogart e Tina Landau (*The Viewpoints Book*), Flávio Souza (*O ator-bricoleur*), Eugenio Barba (*A Arte Secreta do Ator*).

No primeiro módulo dos Laboratórios Experimentais propus exercícios que pudessem facilitar aos atores o contato com a estrutura composta do texto de Picasso. A própria noção de personagem e das situações vivenciadas por eles não poderiam ser compreendidas se fossem pensadas para além dos jogos de relações estabelecidos pelas cenas. As situações e os personagens no texto de Picasso só se constroem no instante do jogo, não pré-existem à cena. Eles se estruturam a partir da justaposição de acontecimentos e só podem ser compreendidos a partir desse jogo de acumulações e rupturas.

A linguagem assume um papel preponderante na peça, seja na estruturação dos jogos de imagens, seja como instrumento de liberdade com relação às noções de cópia da realidade e linearidade do discurso. A peça, a meu ver, propõe uma experiência cênica em que todos os seus elementos são pensados no espaço, inclusive as palavras. No texto, elas são trabalhadas como provocadoras da razão e de todos os enunciadores do teatro. O interesse em partir para uma pesquisa voltada para a prática cênica reside nesse desejo de compreensão da perspectiva espacial do texto de Picasso.

O segundo módulo dos Laboratórios Experimentais compreendeu a experimentação cênicas de algumas cenas do texto. Este módulo foi dividido em duas etapas de abordagem das imagens da peça. A primeira etapa foi caracterizada por uma aproximação mais livre do texto e a segunda etapa de abordagem das cenas foi

determinada por um rigor maior com relação às indicações dramáticas de Picasso. As sete cenas trabalhadas nesse módulo são descritas e fotografadas. Para concluir o memorial, apresento uma análise de todas as cenas investigadas tendo como foco de observação a figuração dos personagens, a relação espaço/objetos, a luz e o som.

### **Primeiro módulo: Presença/Escuta/Prontidão.**

No dia 7 de março demos início aos nossos encontros. Iniciei essa etapa do trabalho expondo o meu desejo de fazer oito encontros em março voltados para um entendimento maior de noções fundamentais para o desenvolvimento dos laboratórios, como as ideias de “presença” e “relação”, que são conceitos ligados a treinamento de ator, e “colagem”, conceito das artes plásticas fundamental para a minha compreensão das imagens no texto de Picasso. Em minha pesquisa cênica da peça, estabeleço uma relação entre as noções de relação, presença e “escuta extraordinária”, conceitos trabalhados por Anne Bogart, e a noção de colagem.

A obra de colagem trabalha com materiais heterogêneos e casuais. Ela não forma um todo único, ao contrário é formada por partes. A obra é um somatório de fragmentos independentes. Em minha abordagem da peça de Picasso, identifico uma obra compósita constituída de materiais heterogêneos em relação de justaposição. Ao lidar com este tipo de composição o ator precisa estar aberto à ideia de um inacabamento permanente. Para trabalhar com essa obra, o ator precisa estar em relação com os diversos enunciados em jogo e se desprender da noção de linearidade dos acontecimentos.

Para a sensibilização do grupo de atores a essas questões, os encontros foram compostos de exercícios de relaxamento, aquecimento e jogos pensados especificamente para o desenvolvimento de algumas habilidades para o contato com a construção dramática de Picasso.

O objetivo dos exercícios nessa primeira etapa dos laboratórios foi o de sensibilizá-los para noção de relação, em minha opinião, fundamental nas obras estruturadas como colagem. Os atores deveriam se perceber como mais um elemento no jogo de justaposição.

Os exercícios também trabalhavam com outro conceito importante que é a noção de presença. Os jogos propostos exigiam que os atores estivessem inteiros no trabalho, em relação permanente com todos os elementos que o circundavam, como o espaço físico, os integrantes do grupo e a experiência temporal vivenciada (aceleração e desaceleração). Nos exercícios, procurei fazer com que eles percebessem que a ideia de presença está intimamente ligada à noção de relação. Na peça de Picasso, os enunciados

convivem uns com os outros em processos de acumulações e rupturas. Essa compreensão relaciona o texto de Picasso a um tipo de dramaturgia que não se estrutura no encadeamento lógico e temporal dos fatos. A escrita de Picasso, ao contrário, se organiza na superposição de elementos e cenas propondo uma experiência temporal de um presente contínuo.

O objetivo de toda essa série de exercícios foi também de investigação corporal. Os atores pesquisadores podiam se experimentar em posições e movimentos pouco usuais que permitiam despertar composições corporais novas. O processo de desconstrução da figuração humana buscada por Picasso em sua obra artística também se encontra nos personagens de sua peça. Os atores tinham que estar atentos a personagens referenciados apenas como sendo uma ponta redonda, um pé grande ou a uma torta. Personagens, portanto, figurados aos pedaços ou mesmo sem nenhuma referência a forma humana. Os exercícios também introduziam a escuta musical, e o trabalho no espaço. Os jogos colocaram os atores em estado ativo de investigação, em estado permanente de relação.

Sem um encadeamento linear da história e sem contar com personagens criados segundo o modelo psicológico-realista, a narrativa da peça se constrói e se desconstrói continuamente nas constantes justaposições entre os diversos elementos da cena. Os atores pesquisadores precisavam compreender que eles eram mais um desses elementos em colisão, distante de qualquer referencialidade que lhes garantisse um sentido de unidade. Passo agora a descrição mais detalhada, a título de exemplo, de um dos exercícios realizados durante esta primeira fase dos trabalhos.

No encontro do dia 21 de março, procurando ser fiel a minha ideia de proporcionar aos atores um encontro gradativo com o texto de Picasso, sugeri ao grupo, um jogo que funcionou como uma primeira aproximação com a peça. Eu espalhei pela área de trabalho bebidas e alimentos e pedi aos atores que andassem pelo o espaço e procurassem criar uma sequência de movimentação em cinco direções diferentes, usando os três planos (baixo, médio e alto). Os atores deveriam se movimentar livremente pelo espaço até a definição das cinco direções e de suas sequências de movimentos. Para ajudá-los nessa investigação, coloquei uma trilha sonora com músicas que sugeriam diferentes ritmos. Depois de um longo tempo de investigação

corporal no espaço, propus que os participantes pesquisassem sonoridades, palavras ou textos suscitados pelos movimentos. As sequências foram repetidas exaustivamente durante um longo período de trabalho até que os atores alcançassem um estado de entrega que realmente os possibilitassem entrar em relação com o espaço, com as músicas e com as suas sensações internas, e conseguissem de alguma forma exteriorizar essas percepções através de ritmos, sonoridades e movimentação. Quando percebi que todos os integrantes do grupo estavam exaustos, sugeri que cada participante interrompesse a sua sequência de movimentos e se relacionasse com os alimentos e bebidas dispostos no espaço.

Imbuídos pelo cansaço e num estado de euforia, os atores se entregaram sem reservas a satisfação de sua fome e sede. A relação com os alimentos passou por vários estágios, dos risos e brincadeiras infantis com os alimentos até momentos de disputas para a saciedade de suas vontades. O clima geral foi de brincadeira e alegria. O que proporcionou aos participantes estabelecer uma relação diferente com o espaço e com os demais integrantes do grupo. Eles se lambuzaram com as frutas, dividiram um mesmo alimento, deslizaram pela sujeira que se avolumava no espaço cênico, rolaram uns por cima dos outros, misturaram seus corpos compartilhando as comidas e bebidas. Quando tudo acabou, eles se deitaram para descansar. Com esse trabalho dei início ao processo de abordagem, ainda que indireta, das imagens da peça. Na primeira fala do texto, Picasso indica que os personagens acabaram de comemorar a entrada do ano. A partir dessa informação imaginei uma experiência que trabalhasse um estado de embriaguez, euforia, saciedade e cansaço suscitados ao final de uma festa simbolicamente importante. A ideia foi proporcionar aos atores uma preparação inicial para a abordagem da cena. Cito a frase que deu origem ao exercício.

#### *O Pé Grande*

*Cebola trégua de brincadeiras cá estamos depois de ter festejado a entrada do ano muito bem e a ponto de dizer as quatro verdades primeiras à nossa Prima.*

O intuito foi o de propiciar uma vivência cênica sem antes lhes apresentar nenhum tema ou história. Os atores até aquele momento não conheciam o texto de Picasso. Meu objetivo foi o de evitar a fabulação e a criação de personagem em detrimento da experiência em si. As relações precisavam ser construídas no presente do acontecimento, sem nenhuma preocupação em criar referencialidade. O resultado foi um trabalho de desconstrução corporal e de modelos de comportamento e de uma vivência construída no presente, a partir das relações com o espaço, os companheiros e os objetos. Percebi que em alguns momentos, o exercício havia suscitado nos atores uma intensa sensação de presença. O cansaço provocado pela repetição exaustiva do exercício transformou a relação com as sequências de movimentos, tornando-as mais orgânicas. A experiência com o tempo de duração do exercício parece também ter sofrido alterações. Segundo os atores, a partir de um determinado momento, a sensação de duração temporal parece ter sido suspensa em função da instauração de um tempo apenas vivenciado no presente. Eles não tiveram clareza da duração do exercício. O tempo foi experienciado não enquanto duração cronológica, linear, apoiado em fatos que se sucediam, mas como um presente contínuo. Observei uma perda da sensação temporal e das barreiras espaciais. Eles estavam completamente inseridos no jogo, em relação total com suas sequências de trabalho e as sensações corporais e emocionais provocadas por elas.

Como analisei na primeira parte da dissertação, a linguagem no texto de Picasso tem um papel preponderante. Ela constrói imagens através de suas construções sonoras, de suas durações no tempo, ela ocupa o espaço da cena. Na peça, a linguagem não é referencial, não remete o leitor ou espectador a um universo distante da experiência cênica. Ela, ao contrário, é matéria podendo ser trabalhada concretamente através de seus ritmos, durações e sonoridades. O exercício além de começar a aproximar os atores das situações propostas por Picasso em seu texto funcionou como mais uma forma de sensibilizar os atores para o trabalho com a palavra. Os atores puderam propor algumas sonoridades e brincadeiras vocais e experimentar uma dissociação entre corpo e voz, gesto e som que seriam fundamentais para a compreensão dos personagens partidos ou mesmo sem corpos da peça de Picasso. Este trabalho foi um dos muitos exercícios experimentados pelo grupo e que visou preparar os atores para o contato com a cena fracionada e compósita do texto de Picasso.

## **Segundo Módulo: Imagem e cena**

### **Primeiro momento de abordagem das imagens**

No dia 28 de março fizemos a primeira leitura da peça. Nessa leitura não propus uma divisão fixa dos personagens. Pedi aos atores que fossem revezando-os conforme a sequência da roda. Os atores, no entanto, procuraram ler as cenas buscando uma linearidade dos acontecimentos e uma relação entre as falas. Quando isto acontecia eu sugeria que eles relessem a cena de outra forma imprimindo um novo ritmo. Comecei a introduzir na leitura a possibilidade de experimentarmos o texto como material a ser manipulado desde a primeira leitura. Assim, lemos algumas cenas duas vezes, sempre que eu percebia que os atores tentavam buscar um entendimento realista da peça.

Esta relação com a materialidade do texto foi bem difícil de ser estabelecida, apenas alguns atores conseguiram. A maioria do grupo esperava uma abordagem racional e analítica da peça. Eles tiveram dificuldades em compreender a leitura também como uma experiência corporal de vocalização.

Ao final da leitura, pedi aos atores que relatassem as primeiras impressões do texto. Os depoimentos foram bem variados:

“A peça é estranha”

“A peça é uma viagem”

“O texto é intrigante, mas eu me cansei muito. Eu quis entender o texto o tempo todo”

“Não consegui ter impressão. Eu estou zozó”

“Tive uma sensação grande de liberdade”

“Em vários momentos enxerguei cores e vi formas. Me deu a sensação de ver formas arredondadas”

“Estou atordoado. Este texto é um grande desafio para o ator”

Após o relato dessas primeiras impressões, pedi que escolhessem uma cena que tivesse ficado na memória de cada um deles. Eles começaram a citar imagens de algumas cenas e passaram a conversar sobre elas. Sugeri aos atores que se dividissem

em grupos a partir das cenas que os tivessem motivado a investigar. Propus que eles relessem as cenas, conversassem sobre elas e listassem as primeiras imagens sugeridas a partir dessa segunda leitura. A listagem dessas imagens seria importante, pois conferia um entendimento mais sensorial do texto. Ao invés de abordá-lo buscando uma lógica dos acontecimentos, preferia compreendê-lo através das imagens que a peça apresentava aos atores. Tendo em vista que o objetivo dessa investigação era o de construção e espacialização das imagens do texto na cena, foquei essa primeira abordagem da peça na recuperação do campo imagético que o texto é capaz de suscitar.

Os atores listaram imagens concretas e abstratas. O primeiro grupo escolheu a última cena da peça. Nesta cena todos os personagens são convocados pela Angústia Magra a se reunirem. Ela começa a distribuir presentes a todos. Um clima de festa se instaura, todos comemoram, cantam e dançam. Eles elencaram as seguintes imagens: Feridas/Confete/Gritos/Bilhar/Salsicha/Receita/Sopa/Restos/Muitas vendas.

O segundo grupo escolheu a cena III do ato III. Nesta cena, as personagens A Angústia Magra, A Angústia Gorda, A Prima e A Torta admiram o corpo do personagem O Pé Grande que está dormindo. Cheias de desejo elas começam a cortar as mechas dos cabelos do Pé Grande enquanto são açoitadas por chicotes de sol. Eles listaram as seguintes imagens:

Fome/Sexualidade/Flagelação/Caos/Instinto/Baratas/Fragmentos/Chicote/Idolatria.

O terceiro grupo escolheu a cena I do ato II. Nesta cena apenas os pés dos convidados estão visíveis. Em sua rubrica, Picasso sugere que os pés dos “convivas” estejam diante das portas de seus quartos num corredor de hotel. Eles estão contorcendo-se em dores e reclamam das suas frieiras. Essa imagem é substituída pela imagem de cinco macacos comendo cenouras. As imagens listadas foram:

Comida/Frio/Quente/Dor.

O quarto grupo escolheu também a cena III do ato III. Eles listaram as seguintes imagens:



Piscina de bolas/Semente/Objetos cortantes/Comida/Massa/Desejos de infância/Carne crua/Morder borracha/Pequenos desejos ocultos.

Para terminar a sessão de trabalho, propus que eles investigassem as cenas que os tivessem motivado e as preparassem para apresentar ao grupo em uma semana. Gostaria que eles pesquisassem as cenas através dos diversos elementos que as compõem: a luz, o espaço, os objetos, os personagens, o tempo. Sugeri que eles percebessem como esses diversos enunciados se relacionam nas cenas.

No encontro seguinte os atores haviam se organizado e apresentaram três cenas. A cena II do ato II, a cena III do ato III e o ato IV. Embora o texto de Picasso ofereça algumas indicações do uso de um “palco italiano”, como os desenhos frontais sugeridos pelos desenhos que acompanham o manuscrito da peça e a indicação do uso de uma caixa de ponto no ato IV, as investigações das cenas escolhidas não seguiram estas sugestões. Os atores preferiram trabalhar fora do teatro em espaços alternativos. Eles argumentaram que desta forma poderiam ter uma experiência rica de espacialização das imagens e de compreensão dos acontecimentos propostos na peça.

A primeira cena apresentada foi a cena II do ato II. Neste momento da peça Picasso sugere que dois homens encapuzados tragam uma banheira cheia de espuma. De dentro dessa banheira devem sair as cabeças de todos os personagens. Enquanto eles se banham e brincam com o sabonete, um fragmento de violino da ópera A Tosca deve ser ouvido. Na sequência, os Dois Totós lambem todos os personagens. Eles então saem da banheira e começam a preparar um piquenique. Depois de se fartarem chegam coveiros que enterram os personagens em caixões.

Para dar início a cena, um grupo de atores se dirigiu ao banheiro da escola onde começou a apresentação. Em seguida, o restante da turma se encaminhou ao banheiro onde começamos a ouvir a ópera A Tosca sendo tocada no aparelho de som. O grupo de atores em questão entrou no chuveiro e começou a tomar banho e dizer o texto da cena.



Após o banho, ainda tocando a música, os alunos se enxugaram e foram para o pátio da escola. Lá eles estenderam uma toalha branca e começaram a trazer alguns alimentos que estavam guardados no bar da escola e deram início ao lanche. Eles trouxeram pães, torradas, chantilly e chocolates. Começaram a comer e a se divertir com os alimentos.





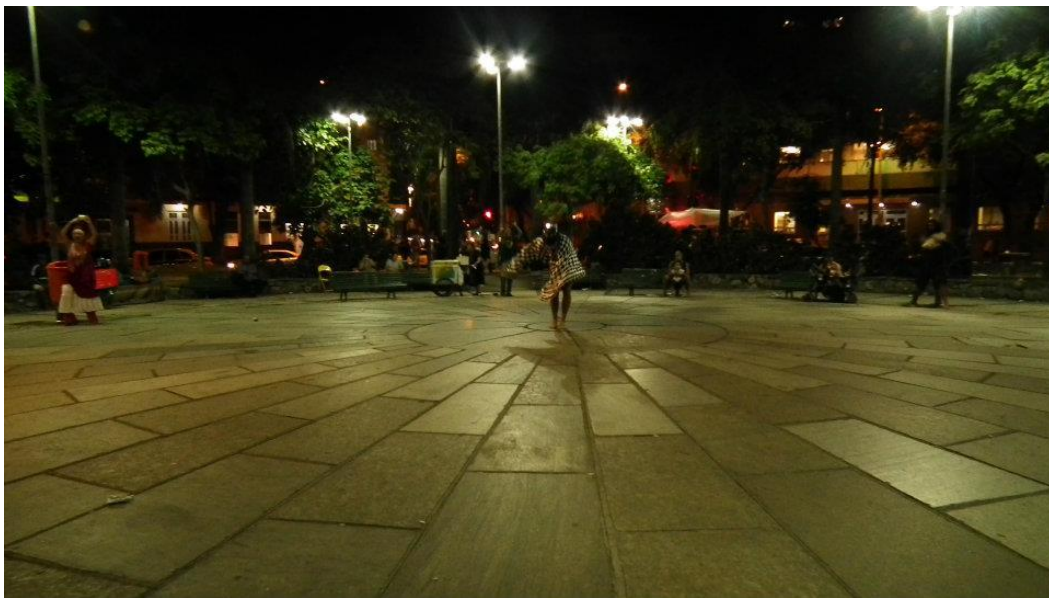
O grupo se lambuzou com o chocolate e os integrantes passaram a se lambar numa referência ao momento em que, no texto de Picasso, Os Dois Tótos lambem os outros personagens. Após algum tempo, eles começaram a servir os alimentos ao público e convidá-los a participar da brincadeira. A cena terminou com os atores reunindo o que restou dos alimentos e guardando a toalha que estava estendida no chão.

Ao término desse trabalho, um segundo grupo de atores começou a se vestir, enquanto os outros se lavavam no banheiro. Eles iriam apresentar o ato IV da peça. Nesta cena, os personagens estariam competindo entre si para ver quem vai ter o número sorteado pela roda da tómbola. De acordo com o texto, quando essa competição



chega à histeria máxima, um grande silêncio de alguns minutos se sobrepõe a cena. Após o silêncio, uma fumaça advinda da fritura de batatas deverá subir do buraco do ponto asfixiando todo o espaço do teatro. O grupo que iria se apresentar dirigiu-se a Praça da Cruz Vermelha próxima à escola Martins Pena.

As pessoas que estavam assistindo seguiram até o local e encontraram o grupo no espaço circular da praça. A praça possui um desenho no chão que chamou a atenção dos atores. As pedras formam uma grande circunferência com um pequeno círculo bem no centro da esfera. Toda a circunferência da roda é riscada por linhas que se dirigem ao pequeno círculo central. Os atores imaginaram transpor a imagem circular da “roda da tómbola”, do desenho de Picasso para o desenho formado pelas linhas do chão da praça.



Segundo a rubrica de Picasso, os personagens começam a cena batendo os pés enquanto a roda de tómbola gira sorteando números. Eles competem entre si para ter seu número sorteado e são tomados por uma grande agitação. Em seguida um grande silêncio se abate sobre a cena e os personagens começam a ouvir e sentir o cheiro de batatas sendo fritas dentro da caixa do ponto do teatro. Ao abordarem esta cena, os atores trabalharam com a ideia de competição criando um novo jogo. Ao chegarem à praça os atores começaram a competir para ver quem conseguiria atravessar o espaço circular do ambiente com um rolo de barbante, amarrando-o em diversos postes e objetos que a circundava. Enquanto eles competiam para amarrar o maior número de objetos possíveis, os atores falavam o texto da cena.



Funcionando como uma espécie de animador da competição, um dos integrantes do grupo, usando uma perna de pau e com um megafone na mão, gritava palavras soltas, números, textos em outras línguas enquanto circundava a praça. Essas palavras e números não constam no texto de Picasso e se misturavam as falas do personagem O Silêncio. No texto, a brincadeira com os números é central, pois com o sorteio de seu número, os personagens poderiam ganhar os prêmios. As palavras soltas, as frases em francês, alemão, em inglês e os números ajudaram o ator a trabalhar as palavras em sua sonoridade e conferiu a cena um ritmo cada vez mais frenético. Através de seu

instrumento de percussão e do megafone o ator ia acelerando o ritmo da cena e impondo um clima de tensão e expectativa.



O trabalho só terminou quando a praça estava completamente envolvida pelos barbantes como uma grande teia. Os atores ainda se movimentavam em meio ao emaranhado de linhas, até que cansados foram encerrando o exercício cênico.





O terceiro e último trabalho foi a cena III do ato III. Nesta cena as personagens A Torta, A Prima, A Angústia Gorda e A Angústia Magra admiram o personagem O Pé Grande que está dormindo. Num ímpeto de desejo, as personagens começam a cortar as mechas de cabelo do Pé Grande enquanto são açoitadas por chicotes de sol. Para começar a cena os alunos indicaram que os espectadores deveriam ir para fora do teatro, mais precisamente para a rua em frente ao portão da escola.

Lá os atores haviam pendurado na grade do muro da escola, uma longa peruca branca presa a um enorme aipim. Os atores estavam enrolados em toalhas brancas e com os cabelos cobertos também por toalhas.

Eles estavam com os rostos pintados de branco e usavam uma barriga postiça simulando uma gravidez.

À medida que o texto era dito, os atores começaram a se locomover pela rua. O texto foi dito em meio à circulação de carros e transeuntes. Os atores passaram a trabalhar as falas de forma mais acelerada e buscavam uma euforia nos movimentos e na locomoção constante.

Um dos atores pegou uma tesoura se aproximou da peruca e começou a cortá-la sem parar de dizer o texto.



Outro ator se afastou do grupo e voltou lançando chamas com a boca e lançando faísca de fogo por toda a parte. Os atores invadiram a rua brincando e fugindo das labaredas de fogo e dos chuviscos provocados pelas labaredas.



Em meio à movimentação, os atores começaram a estourar as bolas de ar que estavam sob suas roupas e uma tinta vermelha passou a manchar as toalhas brancas que os enrolavam. A tinta estava dentro das bolas. Os atores exaustos e sujos deitaram-se no chão da rua e do pátio da escola encerrando o exercício cênico. No texto, a rubrica de Picasso indica que as personagens estão cobertas de sangue. Os atores seguiram esta indicação usando bolas de ar com tinta vermelha em seu interior. Os atores imaginaram que as bolas de ar embaixo das toalhas poderiam sugerir que todas as personagens estariam “grávidas de amor” pelo personagem O Pé Grande. Esta solução também funcionava como mais um jogo na cena, a brincadeira de estourar as bolas na barriga do ator.



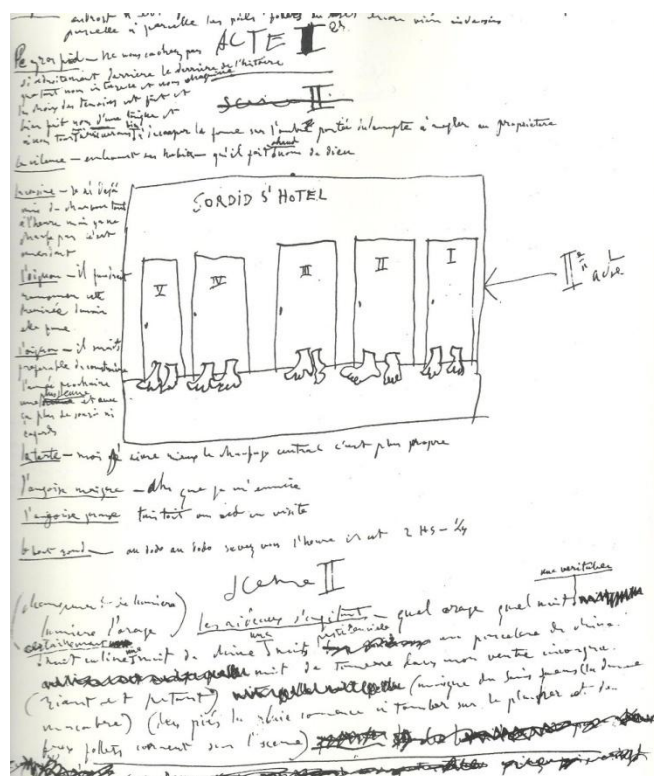
## Segundo momento de abordagem das imagens

Nessa nova fase da investigação eu propus uma abordagem das cenas levando em conta todas as indicações de Picasso. O desafio seria o de prosseguir o processo de levantamento de imagens conseguido a partir de uma abordagem mais livre do texto, agora seguindo, com rigor, as falas do texto e as indicações cênicas de Picasso.

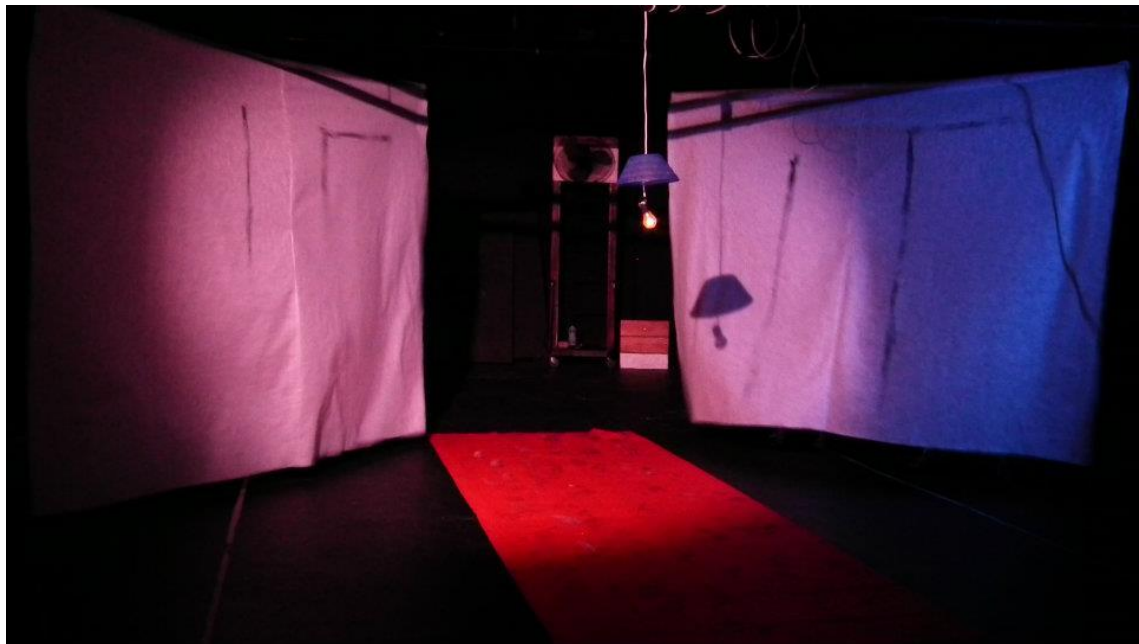
Para dar prosseguimento ao trabalho de aproximação com o texto, mais quatro cenas foram investigadas, entre elas duas que já haviam sido experimentadas na primeira abordagem cênica do texto. Sugerir a cena I do ato I, as cenas I e II do ato II, e o ato IV. A primeira cena a ser apresentada foi a cena I do ato II. A rubrica indica que a cena se passa em um corredor de hotel, onde os pés de cada um dos personagens estão diante das portas de seus quartos. Os personagens estão se queixando de dores provocadas por suas frieiras. Em sequência, as portas dos quartos se iluminam e as sombras de cinco macacos comendo cenouras aparecem substituindo as imagens dos pés. Esta cena também foi desenhada por Picasso. Segundo os atores, a imagem mais forte sugerida pelo desenho de Picasso foi a de fragmentação do corpo. Os pés desenhados furando as bases das portas sugeririam aos atores uma imagem de fracionamento e aprisionamento do corpo.

Essa ideia surgida a partir do contato com o desenho de Picasso determinou a abordagem da cena.

Os atores penduraram dois panos de tecido cru, colocados nas laterais do palco.

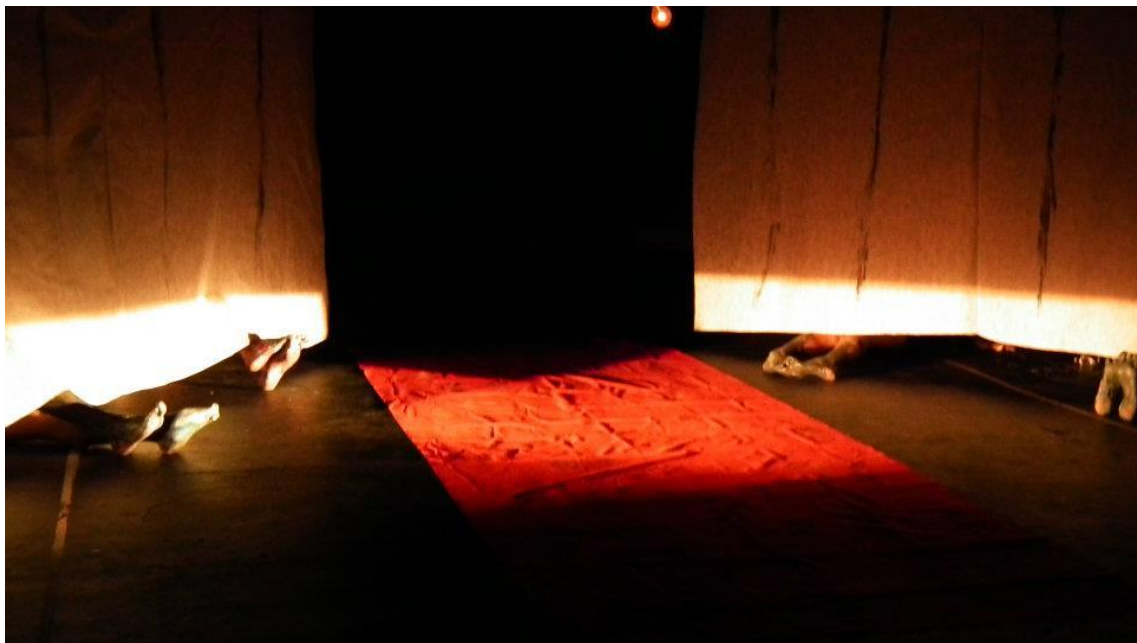


O centro da cena era ocupado por um tapete vermelho e, pendurado sobre ele, um lustre simples que iluminava o espaço. Por trás dos panos, os atores esconderam dois refletores que iluminavam os panos criando o jogo de sombras. O trabalho começou com dois alunos atrás de cada pano desenhando com tinta preta a silhueta de sua porta.



Após desenhá-las e numerá-las conforme a indicação do texto, os atores se posicionaram sentados atrás dos panos e esticaram suas pernas colocando somente os

pés para fora, tornando-os visíveis ao público. Os pés dos atores estavam borrados de muitas cores como uma palheta de pintura. Eles começaram a se contorcer de dores e os atores passaram a dizer o texto da peça.



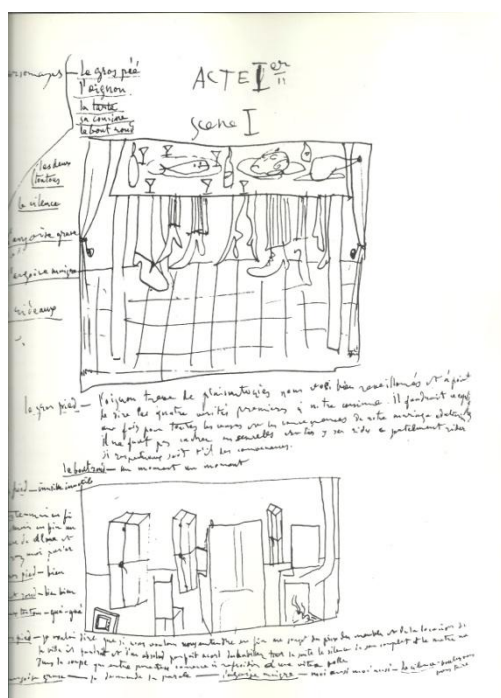
Alguns momentos depois, os atores pararam de gemer e de gritar suas falas e se levantaram permanecendo ainda atrás dos panos. A luz do centro se apagou e acenderam-se os refletores atrás dos panos. Nesse instante, os atores começaram a imitar posições de macacos e a comer cenouras. Os atores começaram a dançar e a pular como macacos e a emitir sons. A cena terminou com a luz se apagando gradativamente.







O segundo trabalho apresentado foi um estudo cênico da cena I do ato I. Nesta cena todos os personagens estão reunidos após comemorarem a entrada do ano novo. Eles conversam sobre problemas domésticos como o preço dos móveis, o aluguel da mansão, problemas com a chaminé e um “casamento adúltero”. O desenho de Picasso para esta cena apresenta os personagens em volta de uma mesa farta e grandes embrulhos espalhados pelo espaço.



Os atores aproveitaram a imagem da mesa como ponto de partida para a investigação. Inicialmente eles pensaram em criar uma mesa com as suas dimensões

alteradas. Sugeriram a criação de uma mesa muito alta e comprida. Num outro momento, os alunos pensaram em usar a parte superior do teatro, que é utilizado somente para guardar material cenográfico, com o intuito de deixar a vista para o público somente os pés dos atores como no desenho de Picasso. Essa imagem seria sugerida pela distância que a mesa estaria do público e pela iluminação que deveria indicar somente os pés dos atores. Devido a dificuldades técnicas esta ideia foi abandonada. Eles resolveram buscar uma mesa grande e dispô-la no palco de forma diagonal a fim de criar a ilusão de um aumento de proporção. A mesa estava forrada com uma toalha branca e repleta de alimentos e bebidas. Dois refletores foram posicionados nas duas extremidades da diagonal, iluminando a cena de baixo para cima. Outro foco de luz ajudava na iluminação da cena. Ele foi posicionado de forma a iluminar a parte superior da mesa.



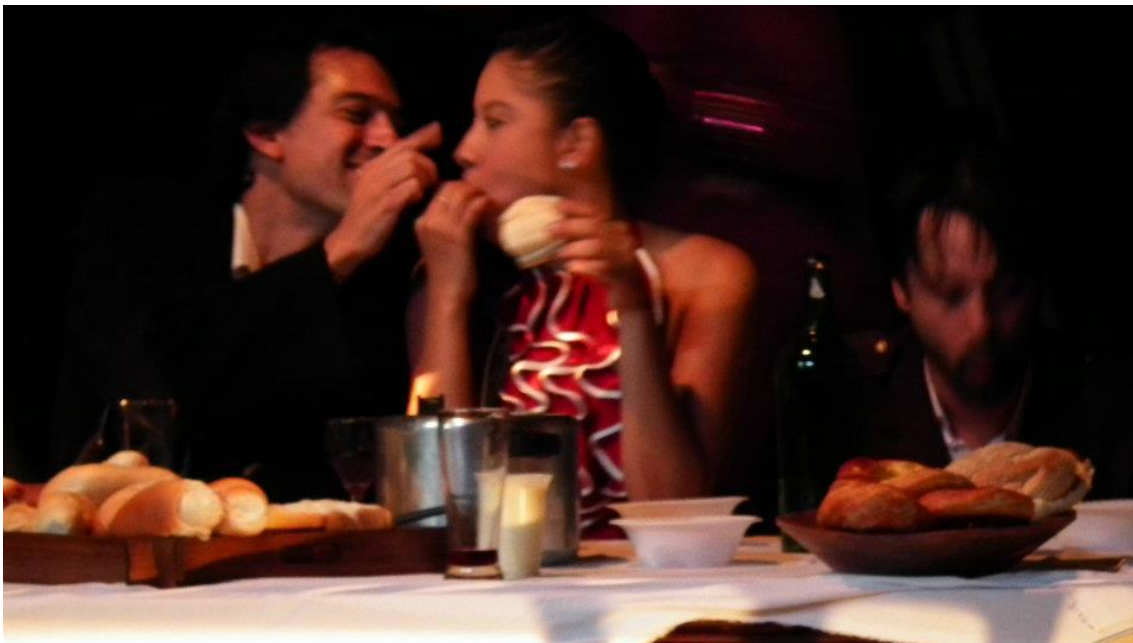
Após alguns instantes os atores entraram em cena se abraçando e sussurrando conversas. Uma atriz passou a servir bebidas aos convidados que brindavam.

Num instante seguinte, os atores se posicionaram de costas para o público e passamos a ouvir uma gravação de rajadas de metralhadoras e fuzis como se fossem

fogos de artifício. A cada rajada de tiros os atores comemoravam com novos brindes.



Após um longo tempo, o som de tiros cessou e os atores sentaram-se à mesa. Uma das atrizes ligou o aparelho de som e uma ópera começou a ser tocada. Eles começaram a servir a ceia e a dizer o texto da peça. A música ajudou a instaurar um clima trágico que parecia se opor às ações dos personagens e ao texto da peça. Várias pausas foram criadas entre as falas, instaurando uma sensação de incomunicabilidade e de alegria forçada que conferiu um tom trágico a cena.



Seguindo a indicação do texto, os atores encerram a cena dormindo sobre a mesa da festa.



O terceiro trabalho apresentado foi a cena II do ato II, já abordada por um grupo diferente de atores durante o primeiro momento das experimentações cênicas do texto.

O espaço do teatro ficou em black-out e apenas um foco de luz iluminava uma mesa pequena e branca, que serviu de suporte para a cena de bonecos que aconteceria sobre ela em seguida. Após alguns segundos, dois atores vestidos de preto e com luvas, trouxeram dois bonecos que carregavam uma banheira de boneca. Apenas os bonecos e a banheira eram vistos pelo público. De acordo com a rubrica de Picasso, a banheira dever ser imensa e carregada por dois homens com capuz. Os bonecos utilizados mediam cerca de vinte centímetros e estavam encapuzados. Diante da dimensão dos bonecos a banheira parecia ser enorme. O recurso dos bonecos foi a solução encontrada pelos atores para seguir a indicação do texto e investigar mais uma forma de concretização das imagens sugeridas por Picasso. Em seguida o foco de luz sobre a mesa se apagou e em outro espaço do palco um novo foco foi aberto. Agora o que víamos eram os atores atrás de uma estrutura de madeira pintada de preto que escondia os seus corpos deixando de fora somente as cabeças e partes do tronco. Os atores deram sequência ao texto, divertindo-se como se estivessem tomando banho. Novamente o



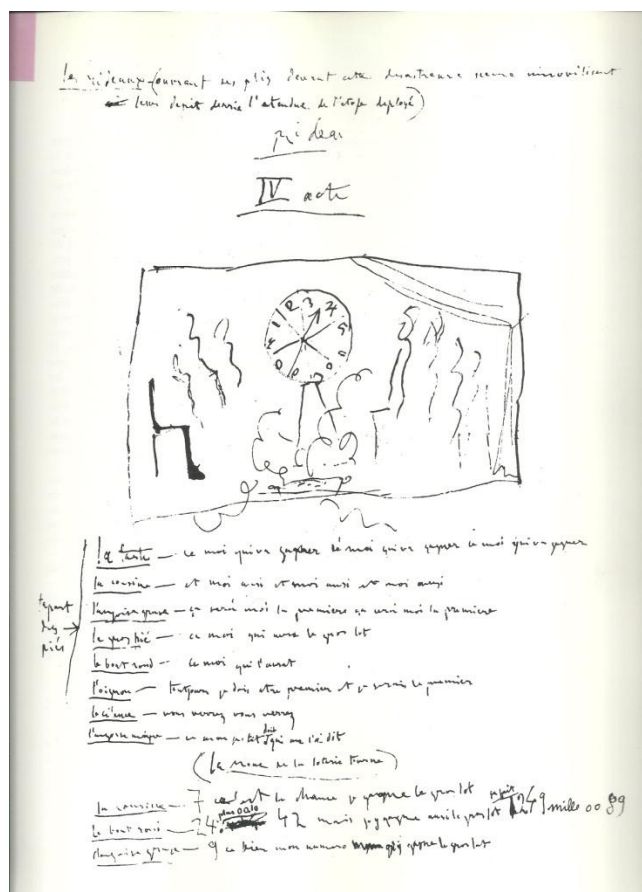
foco de luz se apagou e se acendeu um novo ponto de luz bem próximo ao público. Era uma luz negra que vinha de uma lâmpada no chão. Os atores começaram a sair detrás da estrutura de madeira e a se aproximar da lâmpada. Eles estavam vestidos com uma roupa base preta com apenas alguns elementos brancos. Um deles estava todo de preto com uma meia branca, outro com uma luva branca, outro com meias de mulher nas duas pernas, outro com uma cueca branca. Peças de roupa que, ao serem iluminados pela luz negra, sugeriam corpos mutilados. O que víamos eram pernas, pés, mãos, nádegas saindo do que poderia ser uma banheira e acomodando-se no chão. Agora pertos do foco de luz conseguíamos ver os rostos dos atores simulando a degustação de um lanche. Eles trouxeram uma cesta repleta de bolas de encher brancas desenhadas como alimentos. As bolas tinham desenhos de laranjas, maçãs, bananas, pães. A luz novamente se apagou e um novo foco se abriu sobre a mesa. Novamente víamos os bonecos encapuzados carregando uma grande caixa que sugeria ser um caixão. Eles colocaram dentro dela uma cebola, uma torta, um pênis de borracha e a cobriram com terra. Enquanto eles cobriam a caixa com a terra, o foco de luz foi gradativamente se apagando.

O jogo cênico com os bonecos e com os objetos que substituíam os atores (cebola, pedaço de torta, pênis de borracha) me chamou atenção por sugerir mais uma forma de descaracterização e desfiguração da relação entre ator e personagem. Os personagens estavam fora dos corpos dos atores e representados por objetos. Este recurso me pareceu mais uma forma de revelar o processo de colagem que percebo como estruturador da cena de Picasso. Atores e objetos estão lado a lado, assumindo o mesmo valor na cena e ajudando no processo de polifonia e figuração desses personagens. O jogo cênico com os objetos também funcionou como mais uma possibilidade de tradução cênica do processo de desconstrução e recomposição das imagens propostas por Picasso. A dificuldade de manutenção da representação clássica da figuração humana, experienciada por Picasso em grande parte de sua longa produção artística, principalmente após a experiência cubista, me pareceu aqui experienciada no jogo com esses objetos.

A última experimentação trabalhou com o ato IV. Neste ato ocorre o sorteio com a roda de tómbola, na qual os personagens competem para ver que número será sorteado. De acordo com o texto, após a competição um grande silêncio invade a cena e do buraco do ponto se ouve e se sente o cheiro de batatas sendo fritas. Esta cena,

também desenhada por Picasso, foi trabalhada pelos atores nas duas abordagens cênicas propostas pela pesquisa.

O desenho indica os personagens sentados em cadeiras ou bancos nas duas laterais da cena. Nessa segunda abordagem, o posicionamento das cadeiras no desenho influenciou a disposição do grupo no palco. Os atores, no entanto, optaram por não se sentar. A ideia de movimento parece ter sido a questão mais importante experienciada nas duas tentativas de aproximação desta cena. A imagem da roleta de números foi determinante para criar essa sensação de movimentação. Ela foi o aspecto central no estabelecimento do jogo de amarrar na performance realizada na praça da Cruz Vermelha e assumiu um papel importante na movimentação que ia se acelerando nesta investigação. Na cena, a posição da roleta obedeceu a organização espacial sugerida pelo desenho de Picasso e foi posicionada no centro e no fundo do teatro.



A apresentação da cena começou com dois atores nos recebendo na porta do teatro e nos convidando para participarmos de uma competição. Ao nos acomodarmos nas arquibancadas dispostas de frente para a cena, passamos a ouvir o som de uma percussão feita pelos dois atores que nos receberam na entrada. Em seguida, os demais

integrantes do grupo entraram enfileirados e ocuparam as laterais do teatro formando duas filas uma de frente para outra. O som da percussão se encerrou e os atores passaram a bater os pés num ritmo constante que ia se acelerando gradativamente. No fundo do palco, o grupo havia fixado um telão onde foram projetadas imagens de uma roleta de números do programa de televisão do Silvio Santos. Esta projeção intercalava imagens da roleta e de jogadores que participavam desse programa de auditório. Além das imagens em vídeo, ouvia-se também a vinheta do programa de Silvio Santos.

Os dois apresentadores ocuparam o palco e começaram a apresentar um show. Um grande letreiro iluminado sobre o palco indicava “Programa de apostas”. Os apresentadores passaram a sortear números e a indicar a prova a ser disputada. Os números sorteados correspondiam aos números dos personagens. Assim, a medida que um número era chamado um personagem ocupava o centro da cena, dizia o texto correspondente a sua fala na peça e se posicionava de frente para o público no fundo do teatro. Quando os números de todos os personagens foram sorteados, as provas começaram. Todas elas remetiam a competições infantis como levar em dupla uma maçã com a testa, correr para pegar balões de gás e os estourar ao sentar no colo de sua dupla. A estrutura entre cada jogo se repetia e a cada competição o ritmo de toda a ação se acelerava. Assim, primeiro eram sorteados os números correspondentes aos personagens e só então recomeçavam as provas com novos jogos.

Ao final das provas os competidores se deitaram exaustos no chão. Nesse instante, o vídeo mudou. Passamos a ver a imagem de uma frigideira com óleo quente e a ouvir o barulho da fritura. Os apresentadores saíram de cena e do fundo do palco, sem que pudéssemos ver, foram acesos fogos de artifício que encheram o espaço do teatro com muita fumaça. Os apresentadores voltaram à cena e começaram a dançar e sacudir rufias que estavam presas em suas mãos. As luzes foram lentamente se apagando e a cena terminou.

## Comentário crítico

Em minha análise dos trabalhos apresentados, pude confirmar a força imagética do texto de Picasso. Através da estruturação das cenas como uma grande colagem de fragmentos, verifiquei a riqueza dos signos criados por Picasso, que transforma cada momento da peça num campo de possibilidades cênicas. A compreensão da estrutura aberta e cheia de fissuras do texto, que inicialmente assustou o grupo, acabou por determinar o potencial de teatralidade das cenas. Ao trabalhar o texto cenicamente, compreendi as construções imagéticas de Picasso como resultado de uma colagem de fragmentos num constante jogo de transformações e impermanências.

Aqui volto a ideia de “ato criativo” trabalhada por Argan e analisada por mim na dissertação. Esta noção compreende que a obra de arte moderna se engendra em sua relação com o mundo. Ela não é mais a reprodução de um objeto, ela é objeto. As relações com o mundo se intensificam e novas relações se estendem, provocando sínteses constantes que são imediatamente desfeitas. Essa obra que é fruto de suas relações no espaço e no tempo é operativa e não transmitida.

O trabalho com esta peça me permitiu perceber que nenhuma imagem pré-existia à cena. Todo o texto se constrói no choque entre os diversos elementos que o compõem. Cada fala ou mesmo qualquer movimento sugerido pelo texto se estrutura num jogo de justaposições construindo imagens que se movimentam e não se mantêm estáveis.

No texto, a forma como os personagens figuram, o desenho da luz, o uso das sonoridades e a dimensão dos objetos só foram de fato compreendidos a partir do entendimento da peça como uma grande colagem de fragmentos em justaposição. Assim como acontece em suas pinturas, as palavras de Picasso riscam o espaço da cena, os personagens e objetos de sua peça com seus tamanhos alterados criam formas e volumes no espaço cênico. Os atores só conseguiram ser de fato afetados pelo texto ao compreendê-lo em sua dimensão espacial e temporal na cena e ao perceber os elementos que o compõem em seu movimento de choque. Passo agora a análise mais detalhada de cada aspecto que compõe as cenas, procurando perceber seu poder de interferência na criação da imagem compósita no texto de Picasso.

## **Figuração dos personagens**

A experiência de abordagem do texto já estava levando os atores a uma investigação a respeito dos personagens em cena. Eles começaram a propor o uso de cores para os figurinos e de objetos que poderiam identificá-los. A personagem A Cebola foi apresentada mais de uma vez com vestidos que possuíam camadas de tecidos que provocavam a perda da forma do corpo da atriz sugerindo um arredondamento de seu corpo.

Em todas as abordagens das cenas a personagem A Torta foi indicada com roupas e atitudes mais sensuais, com cores fortes e vestidos exageradamente justos e decotados. Esta escolha de figurino também provocou uma descaracterização do corpo das atrizes através da dificuldade de locomoção. A roupa exageradamente justa interferia em sua postura corporal. As atrizes andavam com dificuldade e apresentavam uma limitação de movimentos.

Um dos atores trouxe uma contribuição interessante para o personagem O Silêncio. Ele o compôs com pernas de pau e usando um megafone. O ator imaginou um silêncio tão grande e avassalador que pudesse gritar. Esta ideia só surgiu a partir da pesquisa cênica. Impelido pela necessidade do jogo criado pelo grupo (amarrar os postes e objetos da praça o mais rápido possível), nasceu a composição de um animador que andava em pernas de pau, possuía um megafone, usava roupas coloridas e circundava o espaço cênico comandando a competição.

Em outra experiência cênica esse mesmo personagem foi apresentado de forma bem diferente por outro ator. A partir de uma nova combinação entre os elementos da cena, o ator se apresentou como mendigo. Em oposição à imagem do silêncio como animador do jogo, proposta pelo primeiro grupo, o ator se apresentou com roupas esfarrapadas e de cores neutras para indicar uma ideia de apagamento e invisibilidade completamente oposta à ideia de forte presença buscada pelo grupo que trabalhou esta mesma cena durante o primeiro momento de abordagem das imagens sugeridas pela peça de Picasso ao longo dos trabalhos nos Laboratórios. Nesta cena (cena I ato I), o personagem O Silêncio emite apenas duas falas. Em sua primeira entrada, ele pede que todos se calem e na segunda, o personagem reclama do calor e tira a roupa. Seguindo as minhas orientações de abordagem da peça e do jogo de cena com os demais elementos do texto, o ator optou por trabalhar com a ideia de desfiguração da imagem, (sugerida

pelo pedido de silêncio feito pelo personagem) e de desconstrução da caracterização do personagem (sugerida pelo gesto de tirar a roupa). Essas ações remeteram o ator a uma ideia de invisibilidade. A partir de então, o personagem foi figurado com roupas de cores mortas e rasgadas.

A diferença de abordagem para o mesmo personagem trabalhada pelos dois grupos foi bastante reveladora, no sentido de perceber que não tínhamos no texto nenhuma ideia acabada, pré-existente ao jogo dos enunciados da cena, nem mesmo à noção de personagem proposta pelo texto. A cena só se construía na justaposição entre seus elementos constitutivos. Assim, em uma cena o personagem O Silêncio poderia estar com cores vivas andando em uma perna de pau e usando um megafone e em outra cena, o mesmo personagem poderia aparecer com roupas rasgadas, cores neutras e falando baixo. Os dois trabalhos, no entanto, foram realizados em momentos distintos da pesquisa. Um corresponde a fase mais livre de abordagem das cenas e o outro a segunda etapa de trabalho com as imagens da peça, em que pedi aos atores um rigor maior com relação ao texto, as rubricas e aos desenhos de Picasso. Não há dúvida que a demanda de cada etapa interferiu no processo de criação das cenas e também ajudou a determinar a abordagem cênica do personagem.

Já as personagens As Cortinas foram sempre trabalhadas como duplos iguais, inclusive nos figurinos. Esta opção levou naturalmente a algumas imagens cômicas. As personagens falavam e agiam juntas, competiam uma com a outra numa referência as duplas de palhaços, tão frequentes na história do cômico. Nessas duplas um integrante é sempre mais ingênuo ou desajeitado enquanto o outro se apresenta mais pragmático, esperto e racional. As personagens As Cortinas foram representadas seguindo este entendimento de ação.

A pesquisa com as personagens As Angústias também seguiu o caminho de trabalho com a noção de duplo. As atrizes que trabalharam essas figuras criaram pequenas situações em que começávamos a vislumbrar a possibilidade de abordá-las como uma dupla de opostos e buscar a comicidade inerente ao jogo de contrastes. Em seus figurinos, as atrizes optaram pelo uso de cores contrastantes. Elas se apresentavam sempre juntas, mas buscavam um aspecto de oposição tanto nas atitudes quanto na caracterização estética.

A experiência de trabalho com o duplo reiterou o entendimento desses personagens a partir do conceito de “casal binário” forjado por Rosalind Krauss e trabalhado por mim nesta dissertação. A duplicação ou oposição da ação dentro de um mesmo signo cria a polifonia tão presente nas colagens de Picasso. Essa polifonia foi experimentada pelos atores através das ações dos personagens e pelos figurinos, nos possibilitando constatar o caráter polifônico dos signos no texto.

O trabalho de caracterização visual dos personagens estava apenas no início. O que apareceu como um choque na primeira leitura do texto passava a ser agora um aspecto de interesse na aproximação com essas figuras.

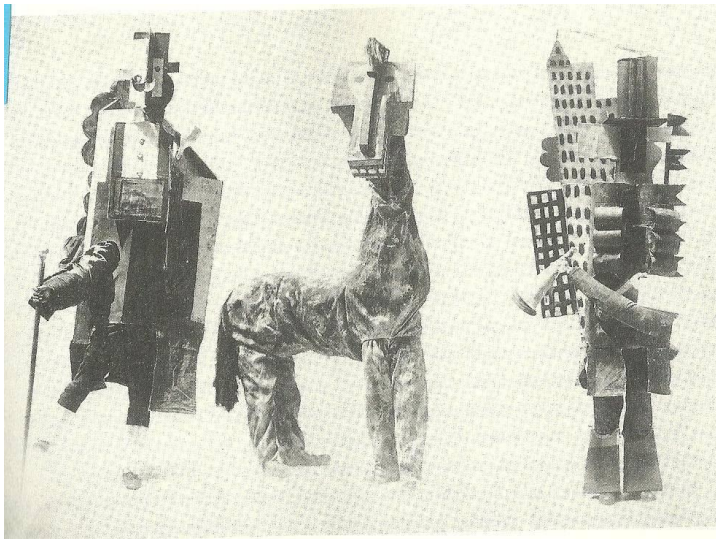
Ao me voltar para tentativas de espacialização e vocalização das cenas e ao percebê-las como uma colagem de elementos justapostos, tornou-se importante o entendimento dos personagens como uma realidade forjada no instante do acontecimento cênico, e não como representação, ou reprodução de uma realidade que está fora da cena. As personagens eram somente um pé grande, uma ponta redonda, uma cortina, uma torta que agiam a partir dos diversos enunciados justapostos. Os atores procuraram dar materialidade ao que era proposto por Picasso e investigar como desenhar a luz na cena, como dar a forma aos objetos no espaço, qual o som das palavras e de que maneira essas palavras poderiam afetar o acontecimento teatral investigado ao serem proferidas no espaço e no tempo da cena.

Na última abordagem da cena II do ato II, os personagens foram representados apenas aos pedaços através do uso da luz negra e dos figurinos. A partir dessas experimentações pude verificar cenicamente o entendimento dos personagens como resultantes da justaposição entre os diversos signos atuantes. Todos os elementos da cena (figurinos, objetos, luz, música) funcionavam simultaneamente como signos produtores de significado, contribuindo para a produção das imagens da peça. Eu pude perceber em cena o caráter móvel de cada um deles, uma vez que a imagem se formava e se reformava constantemente a partir da relação entre os elementos que estavam sendo trabalhados nas cenas.

No caso dos figurinos, o começo da pesquisa já indicava que eles não atuavam na caracterização da personagem em termos sociológicos ou psicológico. Em algumas tentativas criadas pelos atores, as figurações dos personagens puderam determinar ações que serviram de ponto de partida para a construção da cena. Numa peça tão cheia de

fissuras, a criação de uma partitura de ações poderia estabelecer um diálogo entre a corporeidade do ator e as palavras do texto. O melhor exemplo desse entendimento a meu ver estaria na caracterização do personagem O Silêncio com uma perna de pau e um megafone. A figuração criada pelo ator interferiu em seu trabalho em cena, na ocupação do espaço, na forma de dizer o texto, nos ritmos sugeridos. Certamente este foi o trabalho de pesquisa que mais se aproximou das características dos figurinos criados por Picasso para as montagens de que participou.

Na maioria dos figurinos que Picasso desenhou para os balés nas primeiras décadas do século XX como “Parade” de 1917, “Pulcinella” de 1919-20 ou “Mercure” de 1924, é possível observar que ele não tinha por princípio a criação de uma unidade psicológica, ao contrário, seus figurinos remetem a esculturas, assumem muitas vezes funções cenográficas. São figurinos que atuam na cena, interferem diretamente na organização espacial e no trabalho do ator. Seguem imagens de alguns desenhos e figurinos de Picasso retirados do livro *A Life of Picasso*.

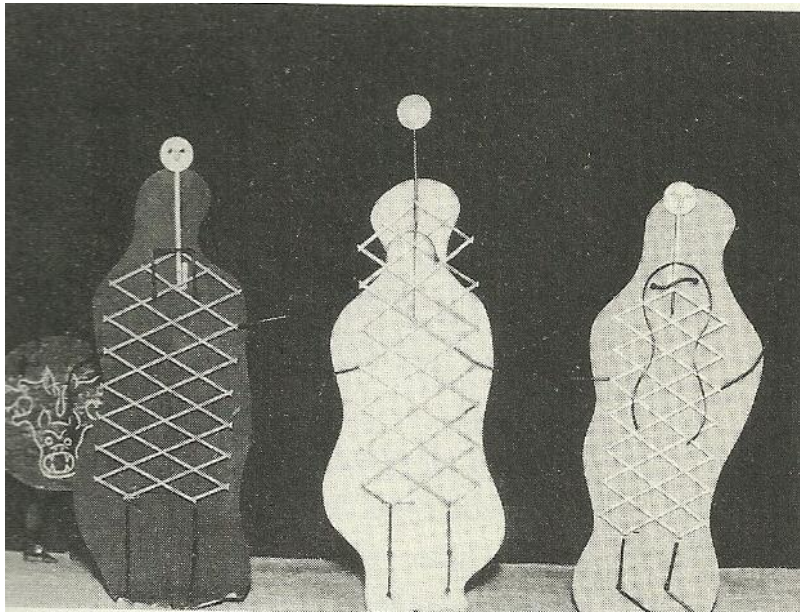


*Parade (1917) p.35*

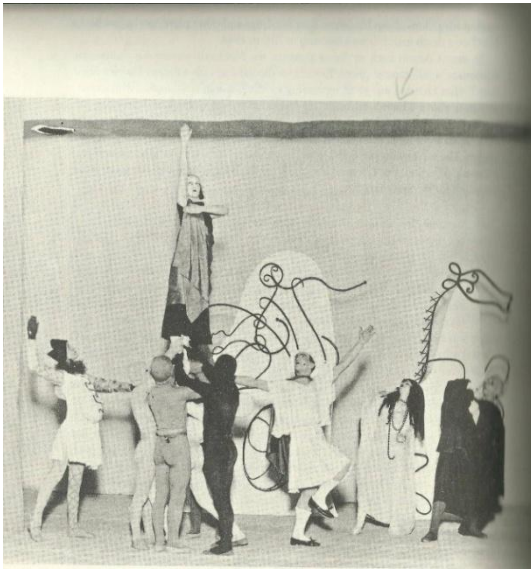




*Pulcinella (1920) p.152*



*Mercure (1924) p.259*



*Mercure (1924) p. 256*

Os figurinos criados por Picasso, por remeterem muitas vezes a características escultóricas, determinam um peso, um volume e um ritmo que atuam na performance do ator, alterando sua maneira de se movimentar, falar e de se relacionar com os demais atores. Através desses desenhos é possível observar que os seus figurinos não servem apenas para vestir o ator, mas são entendidos como imagem com todo o seu potencial de interferência espacial e de desfiguração da forma humana. Nos figurinos dos três apresentadores do balé *Parade*, por exemplo as composições alongam a figura dos atores e interferem em sua locomoção em cena. No caso do personagem “Cavalo” dois atores trabalham juntos dando movimento ao personagem. Um ator fica em pé e o outro ator permanece inclinado para sugerir o dorso do cavalo. No balé *Pulcinella*, o desenho em guache e grafite para o personagem Pulcinella, é possível observar o rosto do ator inteiramente coberto por uma máscara em duas cores, que ressalta o que acredito ser um nariz. O rosto não tem outros traços é apenas um grande nariz. No caso das Três Graças do balé *Mercure*, os atores são substituídos por estruturas recortadas e pintadas que lembram a silhueta humana. Segundo a indicação de John Richardson, estas estruturas ficavam penduradas sobre o palco e eram manipuladas por fios. O exemplo da figuração das Três Graças exemplifica como os figurinos de Picasso não visam apenas vestir os atores, mas funcionam também como um recurso imagético a desenhar o espaço, a criar novos volumes e pesos e, especificamente neste caso, levar ao extremo a ideia de desfiguração da forma humana ao prescindir dos atores para a criação dos personagens.

A pesquisa com o figurino do personagem O Silêncio caminhou a partir desse entendimento. As longas pernas de pau que aumentavam a altura do ator e o megafone

que distorcia sua voz resultaram num importante passo para a compreensão do modo como poderiam se estruturar a figuração dos personagens na peça de Picasso.

## **Objetos**

Com relação aos objetos, novas descobertas surgiram a partir da relação entre os enunciados da cena. Na abordagem do ato IV na Praça da Cruz Vermelha, por exemplo, a roda da tómbola passou a ser representada pelo desenho circular da praça e pela movimentação também em círculo do personagem O Silêncio. A roda não estava representada por um objeto, mas pelo espaço. Era ele que determinava toda a movimentação e tensão da cena. O espaço da praça era a tómbola. Em uma investigação posterior, esse mesmo objeto ganhou outra configuração. Ele foi representado pela projeção de uma roda de sorteios de um programa de auditório. As presenças contínuas da imagem do objeto rodando, em combinação com o som de uma música que criava expectativa, determinavam um clima de angústia e tensão à cena.

Em ambas as investigações, a roda de tómbola foi configurada de forma diferente a partir da necessidade da cena. O círculo desenhado no chão da praça e a imagem de uma roleta projetada na parede do teatro assumiram a função do mesmo objeto. Esta experiência me levou a refletir como um mesmo elemento poderia ser compreendido a partir de diversas configurações, revelando a noção de impermanência e desintegração das formas inúmeras vezes experimentado por Picasso em sua pintura.

O uso de objetos em substituição aos atores também configurou uma importante conquista para a figuração desses personagens. Em alguns momentos os objetos foram trabalhados apenas substituindo os atores e em outros momentos os objetos foram configurados com seus significados e funções alterados, servindo para personificar sentimentos e personagens. Na cena III do ato III, abordada no primeiro módulo dos laboratórios experimentais, uma mandioca com uma peruca branca representava o personagem O Pé Grande. A forma fálica do tubérculo determinou a figuração desse personagem. Esse entendimento também foi usado para figurar o mesmo personagem na investigação da cena II do ato II no segundo módulo de abordagem das cenas. Naquele momento, o personagem O Pé Grande foi representado através de um pênis de borracha. Os objetos (a mandioca e o pênis) perderam sua função inicial para

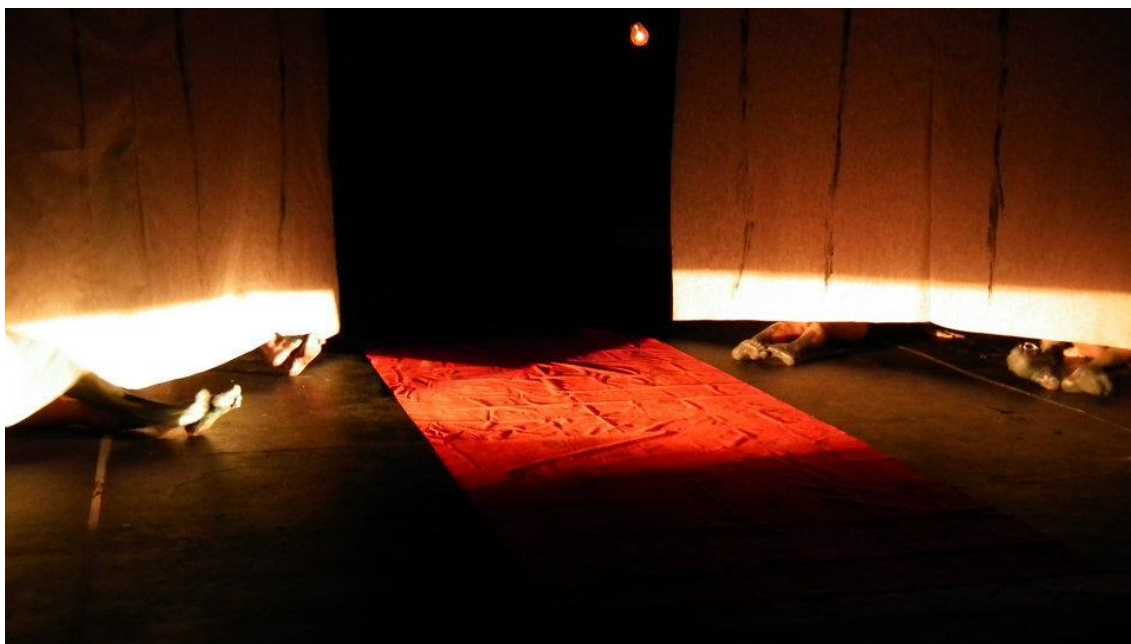
personificar um aspecto que pudesse representar o personagem. No caso dos personagens A Cebola e A Torta, também enterradas nesta mesma cena, os atores foram substituídos por uma cebola e uma fatia de torta. Os objetos tomaram o lugar dos corpos dos atores na representação desses personagens que foram retratados literalmente.

Os objetos também foram trabalhados com suas formas alteradas. Na abordagem do ato IV, realizada no segundo módulo de investigação das cenas, a caçarola que frita as batatas foi figurada através de uma grande tela em que era projetada a imagem de uma frigideira enorme. A imagem tomou conta de toda a cena. Já na cena III do ato III, os atores optaram por diminuir os objetos. A grande banheira sugerida por Picasso em rubrica foi figurada através de uma banheira de brinquedo que era carregada por bonecos de alguns centímetros.

A liberdade de manipulação desses objetos foi essencial para darmos conta do espectro imagético do texto de Picasso, em que os objetos retratam a crise das categorias de tempo e espaço. Essa noção de crise já foi comentada por mim no quarto capítulo da dissertação em que analiso o uso dos objetos como um jogo de temporalidades.

## **Luz**

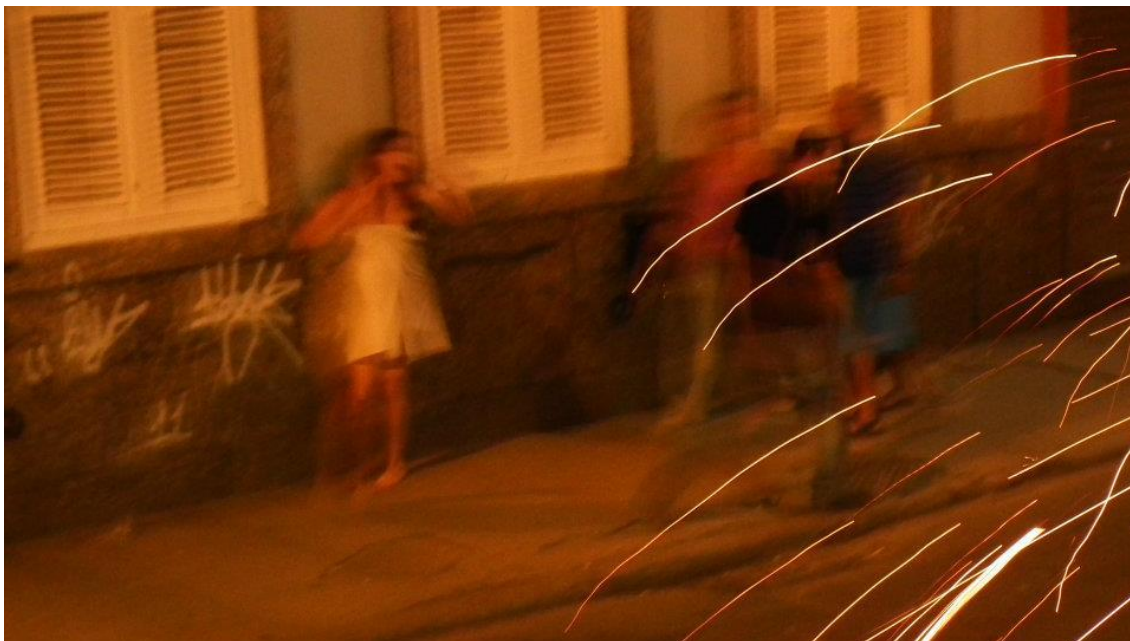
A luz foi outro elemento importante de interferência na cena. Na cena I do ato II, a luz foi amplamente explorada. Seja como no teatro de sombras, através de uma iluminação projetada por trás dos panos, ou como um elemento de fragmentação da cena e dos corpos, ao iluminar somente os pés dos atores. Neste momento da cena, a iluminação foi trabalhada de forma lateral criando um desenho e um corte para a imagem. Apenas uma linha bem próxima ao chão era iluminada, ajudando na figuração daqueles personagens que deveriam revelar apenas seus pés.



Aqui verifiquei claramente a possibilidade de compreensão da luz através da noção de “casal binário”. O claro e o escuro, o opaco e o transparente, o eixo vertical e o horizontal, os limites rompidos entre o humano e o animal me levaram ao entendimento da luz a partir da ideia de polifonia construída pelo trabalho com o “casal binário”. Através dos jogos de sombras, os pés dos “convivas” se transformaram nas sombras dos cinco macacos numa evidente brincadeira com os limites entre o sonho e a realidade, o humano e o animal. Linhas foram desenhadas no espaço, determinando zonas escuras e claras que no instante seguinte se desfaziam para a criação de novos eixos.

Na abordagem da cena III do ato III, pude observar uma nova proposta do uso da luz. Segundo a rubrica de Picasso “chicotes de sol” deveriam bater nas quatro mulheres que estariam em volta do personagem O Pé Grande. Os atores experienciaram esta indicação cênica com o uso das labaredas de fogo que eram criadas por um dos atores. A vivência real da sensação de perigo de que aquelas chamas pudessem atingir um dos atores, determinou um ritmo frenético à cena. Os gritos de dor indicados pela rubrica do texto se transformaram em gritos de pavor pelo medo do fogo. A luz provocou a realidade da ação, interferindo diretamente na cena. A luz era ação. Segue imagem da abordagem da cena III do ato III.





Na abordagem da cena II do ato II, a iluminação além de delimitar o espaço de atuação dos atores através de focos fechados, determinou a estruturação das cenas ao criar o corte pelos black-outs. Nesta cena, as diversas ações sugeridas pelo texto foram separadas através dos cortes de luz. Este recurso ajudou a estabelecer uma estrutura de colagem à cena. As imagens se construía e se desfaziam num jogo de impermanências, a meu ver, estruturador da construção dramática de Picasso. Compreendo as imagens de seu texto como construções que imediatamente são substituídas ou acrescidas de outras, num somatório imagético semelhante a um caleidoscópio.

Ainda nessa cena, a luz também contribuiu para configurar o caráter fragmentário dos personagens. O uso da luz negra foi o recurso encontrado pelos atores para representar personagens que são figurados por Picasso aos pedaços. Aqui volto às referências de “corpo interno” apresentadas por Meyer Schapiro. As imagens desmembradas, dissecadas, a impossibilidade do corpo em se manter inteiro foram trabalhadas na cena não somente através do uso da luz negra, que ressaltava apenas as partes do corpo dos atores, mas nos cortes de luz. Neste caso, apenas partes do corpo eram iluminadas ou ficavam a vista, como na linha de luz que revelava somente a cabeça e o tronco dos atores na cena do banho de banheira. Em ambos os casos, a luz contribuiu para a figuração de um corpo que não se apresentava inteiro. Mais do que iluminar, a luz cria recortes desses corpos no espaço.

Na cena dos “chicotes de sol” esse entendimento do “corpo interno”, no qual as sensações do corpo interno, as sensações somáticas, passam a ser o objeto de

representação ao invés da exterioridade do corpo tradicional, ficou evidente através da sensação de dor e angústia, ódio e agressão que pôde ser figurado através do recurso da luz. Nessas cenas, a iluminação foi, portanto, um signo determinante na busca e construção das imagens do texto.

A cena exige uma linguagem concreta e em nossa experiência, os atores foram convidados a trabalhar as imagens propostas por Picasso na articulação dos elementos do texto e na sua reelaboração em cena. A descoberta da luz negra como recurso de iluminação para configuração desses corpos em pedaços demonstra que a cena foi compreendida como aquele espaço de experiência concreta. Todos os achados cênicos encontrados nos laboratórios experimentais representou esse esforço de concretização, de materialização das imagens do texto a partir de seu entendimento como uma grande colagem de materiais heterogêneos em justaposição.

### **Som**

A música foi trabalhada em duas cenas. A primeira foi na cena II do ato II. Na primeira abordagem, a ópera *A Tosca*, indicada por Picasso na rubrica, foi trabalhada como fundo musical que dialogava com os diversos elementos da cena. A ópera era ouvida enquanto os atores tomavam banho no banheiro da escola. Na segunda abordagem da cena, realizada dentro do teatro, a música apareceu somente no início do quadro enquanto os “homens de cogula” traziam a banheira. Apenas um fragmento da música foi ouvido. Como Picasso não determina qual a parte da ópera que deveria ser tocada foi escolhida uma parte aleatória da composição. De acordo com a rubrica de Picasso, a música deve aparecer logo no início da cena e desaparecer antes de os personagens surgirem de dentro da banheira. O uso por parte dos atores de uma parte aleatória da ópera e o seu desaparecimento brusco acentuou o aspecto de colagem e de corte da cena. A sensação de acumulação também ficou evidente ao justapor um fragmento dessa ópera a uma ação que não a ilustrava. Esta justaposição de signos tão distantes ajudou a configurar a estrutura móvel desses enunciados.

A música também foi trabalhada na cena I do ato I. Nesta cena não havia nenhuma indicação musical de Picasso, mas os atores a trabalharam como um fundo musical que também operou a partir da lógica da colagem. A música era mais um signo

em justaposição aos diversos elementos em choque. A ópera nos remetia a um universo próprio e ao mesmo tempo era resignificada ao entrar em contato com os demais enunciados.

Com relação à pesquisa com as sonoridades das palavras, as investigações cênicas propiciaram a experimentação das associações fônicas através do ritmo provocado pelas repetições e jogos de oposições e combinações de frases. As ações propostas pelo texto foram compreendidas deslocadas das palavras que por sua vez passaram a ser vistas em sua materialidade. Elas foram entendidas como tinta a desenhar o espaço, como matéria plástica que os atores pudessem trabalhar com total liberdade. Na experimentação cênica com o ato IV ocorrida na Praça da Cruz Vermelha, por exemplo, pude perceber o espaço ditando a maneira de pronunciar as palavras (sussurrar ou gritar) e a qualidade dos gestos (pequenos ou grandes). As palavras e os gestos foram compreendidos a partir de sua presença no espaço. A brincadeira com os números, as pausas e silêncios, a falta de pontuação do texto, o uso de travessões provocando uma alteração no ritmo da fala determinaram essa experiência com o texto. A linguagem na peça de Picasso é sonora, musical, desenha o espaço, estabelece o ritmo da cena. Sem compreendê-la em todas essas possibilidades uma parte essencialmente constitutiva do texto é abandonada.