

Mona Magalhães\*

*A*s experimentações visuais no teatro de imagens “The Old Woman”, de Robert Wilson

*V*isual Experiments in Robert Wilson's “The Old Woman” Picture Theater

## RESUMO

Neste artigo analisa-se a construção de sentido no espetáculo teatral “*The old woman*”, dirigido por Robert Wilson, com atuações de Mikhail Baryshnikov e Willem Dafoe. A obra se insere no gênero teatro de imagens, uma prática teatral contemporânea marcada por sequências de imagens cujos materiais linguísticos podem ser tratados como quadros. Há uma supremacia dos elementos visuais que não anula a natureza vocal e sonora do espetáculo, mas esta também é tão sinuosa quanto a visual. A reciprocidade entre o espaço e o tempo que é manipulada pelo diretor americano define seu estilo. Os efeitos de sentido são reconhecidos pela tensão entre o vivo e o lento; entre a aceleração e a desaceleração; entre a continuidade e a descontinuidade que distorcem os objetos cênicos visuais e sonoros. Verificam-se as junções entre as linguagens que compõem o espetáculo, por meio das propostas teóricas e metodológicas da semiótica tensiva desenvolvida por Fontanille e Zilberberg, na qual as articulações entre o inteligível e o sensível estão inscritas na relação entre a extensidade e a intensidade que formam o espaço tensivo. Efeitos que levam os espectadores a sentidos inesperados provocados por Robert Wilson, Dafoe e Baryshnikov ao dizerem o indizível e pintarem o invisível.

**Palavras-chave:** Visualidade; Teatro de imagens; Bob Wilson; Semiótica.

## ABSTRACT

*In this article I analyze the construction of meaning in the theatrical play “The Old Woman”, directed by Robert Wilson, and performed by Mikhail Baryshnikov and Willem Dafoe. The work belongs to the genre of Visual Theater, a contemporary theatrical practice marked by sequences of images whose linguistic materials can be treated as pictures. There is a supremacy of visual elements that does not deny the vocal and sound nature of the performance, which is as winding as the visual one. The reciprocity between space and time, manipulated by the American director marks his style. The effects of meaning are recognized by the tension between the living and the slow; between acceleration and deceleration; between the continuity and the discontinuity that distorts the visual and sound scenic objects.. I try to verify the links between the languages that compose this performance, through the theoretical and methodological proposals of the tensive semiotics developed by Fontanille and Zilberberg, in which the articulations between the intelligible and the sensible are inscribed in the relation between the extensiveness and intensity that form the tensile space. Effects that lead viewers to unexpected senses provoked by Robert Wilson, Dafoe and Baryshnikov as they speak the unspeakable, and make the invisible visible.*

**Keywords:** Visual; Image’s theater; Bob Wilson; Semiotics.

## Introdução

Ao assistir “The old woman” no Teatro Paulo Autran, Sesc Pinheiros, em São Paulo, percebeu-se que o diretor Robert Wilson buscou atingir o espectador mais pelo universo sensível que pelo inteligível. Essa é a característica do estilo de teatro promovido pelo diretor americano. Conforme esclarece Lehmann (2007), teórico do teatro contemporâneo, o público, de modo geral, ainda espera encenações dotadas de textos compreensíveis com contextos que façam sentidos inteligíveis. O que não é o caso das obras de Wilson.

No entanto, mesmo entre aqueles que estão convencidos da autenticidade artística e da importância de tal teatro muitas vezes falta a instrumentalização conceitual para formular sua percepção. Isso é evidenciado pelo predomínio de critérios puramente negativos. O novo teatro, de acordo com o que ouvimos e lemos, não é isto, não é aquilo e nem é outra coisa: predomina a ausência de categorias e palavras para a determinação positiva e a descrição daquilo que ele é. Pretende-se aqui levar tal teatro um passo além e estimular métodos de trabalho teatrais que escapem da concepção convencional sobre o que o teatro é ou precisa ser. (LEHMANN, 2007, p.22).

O universo sensível, característico das encenações de Wilson, despertou no criador da semiótica francesa, Algirdas Julius Greimas, preocupações sobre organizar processos de significação partindo exatamente desse componente. Nas últimas décadas, Jacques Fontanille e Claude Zilberberg propuseram os estudos sobre a tensividade que constrói um modo descritivo dos modelos contínuos que sejam diretamente ligados ao universo sensível. O interesse da semiótica tensiva está em compreender a repercussão da afetividade, da instabilidade e da continuidade no discurso, cujos fundamentos teóricos e metodológicos tem como principal instrumento para análise o espaço tensivo, resultante da articulação do eixo

da intensidade (estados de alma) e do eixo da extensidade (estado de coisas). Estabelece ainda conceitos de valência e valor, andamento, percepção, entre outros.

Tomada a partir dessa perspectiva dinâmica, a semiótica parece contar com um alicerce conceitual suficientemente sólido para que possa se voltar para o texto entendido como processo, de modo a dar conta da dimensão da experiência vivenciada, assim como dos diferentes modos de adesão que o contrato enunciativo propõe aos seus leitores. Com isso explicita os mecanismos de formação de sentido dos textos – notadamente dos textos contemporâneos – que cada vez mais impõem novos desafios à teoria. (MANCINI, 2007, p.80)

Assim sendo, propõem-se analisar o espetáculo “The old woman” do ponto de vista da semiótica greimasiana, apontando caminhos estabelecidos por Fontanille e Zilberberg, destacando o caráter do acontecimento concessivo, da surpresa, promovido pelo encenador Wilson, que estabelece a afetividade no centro da encenação, deixando átonos os estados de coisas (inteligível) e tonificando os estados de alma (sensível). Vale ressaltar que não há aqui a pretensão de dar conta de todas as categorias, de todos os métodos e de todas as teorias estabelecidos tanto por Lehmann quanto pela semiótica proposta por Greimas, principalmente em um texto complexo e sincrético como o teatro. Apresentam-se apenas reflexões e articulações a partir da memória do que foi visto no decorrer do espetáculo, do programa distribuído pela produção, de entrevistas com os atores e de fotografias divulgadas no site do diretor.

### **O Teatro de imagens e Robert Wilson**

Assim como as palavras, os desenhos, a música, os gestos, as danças e as pinturas, o teatro é uma forma de existência do ser humano;

contudo, “somos sempre seres do verbo, habitantes das palavras, num mundo povoado de rumor verbal” (TEIXEIRA, 2008). E é na tentativa de retirar a “crosta” verbal imposta pela grande parte das estéticas teatrais que o encenador Robert Wilson busca rearranjar o teatro adotando uma dramaturgia visual. Apresenta o que é considerado o gênero teatro de imagens, uma prática teatral contemporânea marcada por sequências de imagens cujos materiais linguísticos podem ser tratados como quadros. Ele abandona a natureza dramática e se estabelece no teatro pós-dramático,

[...] evidentemente, já não é apenas ruptura da ilusão dramática ou distanciamento epicizante, se para produzir 'teatro' não há necessidade nem da ação, nem das dramatis personae configuradas plasticamente, nem da colisão de valores dramático-dialética, nem mesmo de figuras identificáveis – e tudo isso é demonstrado de modo suficiente pelo novo teatro - (LEHMANN, 2002, p. 52).

De acordo com Fernando Kinas, Wilson enfiou os procedimentos narrativos clássicos do teatro, com marcações rigorosas em grandes espaços plásticos, quase oníricos, com precisão e sofisticação tecnológica de som e de luz, com justaposição de cenas aparentemente desconexas. E é por meio desse enfiamento que Wilson desenvolve a sua estética ao produzir quebras de estereótipos e de simulacros pré-construídos, parafraseando Greimas (2002, p. 11). Há na obra de Wilson a ruptura do fluxo contínuo para desatar o extraordinário.

Dentre os inúmeros trabalhos de Bob Wilson, destaco o espetáculo “The Old Woman”, peça criada em colaboração com seus intérpretes, o dançarino e ator Mikhail Baryshnikov e o ator Willem Dafoe, cuja estreia aconteceu na Inglaterra em 2013. Wilson, além de dirigir, cuida da concepção cenográfica e da luz, permitindo, desse modo, conjugar a primazia dos elementos cênicos visuais colocados no mesmo patamar e articulados topologicamente no palco teatral.

“*The Old Woman*” é um romance obscuro, brilhante e sutilmente político, escrito em 1939 pelo autor russo Daniil Kharms. A peça narra as dificuldades de um escritor que não consegue alcançar a paz consigo mesmo e é assombrado pela figura de uma velha mulher. Kharms foi o precursor da literatura do absurdo, na qual, décadas depois, se destacaram Beckett, Camus e Ionesco. O teatro de absurdo é um gênero teatral que procura se desviar de definições precisas e explorar meios de atingir o indizível, ou, como observa Jacquardt, “retomando um título beckettiano, em direção ao inominável” (Pavis, 1999, p.1).

Wilson, na montagem, reitera o gênero absurdo do texto de Kharms, no qual não existe um sentido lógico. Assim, primeiramente ele trabalhou toda a peça em silêncio. Depois criou a luz, o cenário, e todos os outros elementos expressivos para a encenação. Em seguida, repassou a obra como se fosse uma audiopeça, pensada para rádio, e trabalhou apenas os sons. Segundo Wilson, foi um modo de se concentrar em um texto demasiadamente abstrato sem se distrair com as imagens. Só depois ele justapôs as duas coisas. E apenas aí, nesse encontro, alguma coisa especial aconteceu. Algo que não existe quando as duas partes estão separadas.

### **O espetáculo “The Old Woman” e a visualidade dos personagens.**

De acordo com o programa do espetáculo teatral, a encenação transcorre em uma hora e quarenta minutos e se divide em doze cenas e um epílogo:

Cena 1 – Poema da Fome

Cena 2 – Uma velha segura um relógio que não tem ponteiros. O escritor pergunta as horas. A velha lhe diz as horas.

Cena 3 – O escritor encontra na rua um amigo que lhe fala sobre mulheres caindo da janela.

Cena 4 – Em casa, o escritor quer trabalhar numa história. A velha entra e lhe dá ordens. Ela se senta numa cadeira e morre.

Cena 5 – Poema do Sonho 1

Cena 6 – O escritor conhece uma moça na padaria. Eles decidem ir à casa dele.

Cena 7 – Na casa de seu amigo, o escritor lhe conta sobre a moça. Ele não pode levá-la para casa, pois se lembrou de que tinha uma velha morta lá.

Cena 8 – O escritor chega em casa e encontra a velha rastejando pelo chão. Ele quer matá-la com uma marreta.

Cena 9 – Poema do Sonho 2

Cena 10 – Um pesadelo sobre o assassinato da velha. O escritor põe a velha numa mala.

Cena 11 – O escritor toma um trem com a mala. A mala desaparece.

Cena 12 – Uma velha segura um relógio que não tem ponteiros. O escritor pergunta as horas. A velha lhe diz as horas.

Epílogo

Neste artigo investiga-se o que concerne à visualidade do espetáculo, a partir da análise da construção dos sentidos estabelecidos por Wilson para a peça “The Old Woman”. O diretor dividiu o texto entre dois palhaços com características semelhantes perceptíveis visualmente; contudo, dotou-os de detalhes que os diferenciavam e os identificavam. As duas figuras não têm nome, foram referidas apenas como A e B; porém, para o diretor, não fazia a mínima diferença quem era um ou quem era o outro:

eu escolhi os dois atores, Misha e Willem, pois acho que eles se complementam com suas diferentes personas. Penso nos dois

como um só: o escritor. E durante o decorrer da peça, eles se transformam: A se torna B e B se torna A, porque A e B formam um todo, não duas unidades (WILSON, Programa, 2014).

É por meio do figurino e da maquiagem (Fig.1) que Wilson expressa a unidade e a peculiaridade dos dois atores. Essa oposição pode ser percebida tanto no jogo de cena quanto visualmente, uma vez que os dois usam costumes pretos, com as calças mais curtas que o habitual. Camisas brancas, suspensórios pretos, meias e sapatos iguais. São duas figuras elegantes. O figurino aponta uma representação social e cultural dos dois sujeitos aparentemente iguais, que procuram persuadir imediatamente o espectador apresentando-se elegantemente vestidos; eles parecem elegantes, porém as calças curtas deixam explícito na superfície do discurso visual um sinal de que eles não são tão elegantes. Há sinais de um não-eu escritor: somos clowns.

A maquiagem, que é igual para ambos, em princípio se opõe à elegância da roupa, pois nela são demonstrados imediatamente alguns elementos clownescos: rosto branco; área dos olhos ampliada por um contorno preto esfumado que engloba olhos e sobrancelhas; novas sobrancelhas pretas pintadas acima das naturais; boca maquiada de preto. A pele branca, o design e a ampliação dos olhos parecem com a maquiagem tradicional de um clown, mas a ausência de cores revela um outro eu, um estranho clown.

A igualdade também é posta no jogo da verdade; eles parecem, mas não são iguais, ou seja, uma mentira: na cabeça os atuantes usam meias perucas penteadas em ondas e pontiagudas; contudo, Baryshnikov a usa apontando para a direita; e Dafoe, para a esquerda. Outra diferença é a gravata (Fig.1), símbolo de elegância formal. O primeiro traça uma clássica, como referência à persona do próprio bailarino ator; o segundo veste uma



gravata borboleta, usada em ocasiões de gala, comum entre os artistas e pessoas com estilo próprio, uma referência ao famoso ator.

Assim, no esquema da imanência da persuasão (ser/não ser), ora parte-se do parecer (unidade/identidade: costume preto, calça curta, maquiagem e peruca) e demonstra-se o não-ser (alteridade: Baryshnikov – gravata standard e peruca para direita) e (alteridade: Willem - gravata borboleta e peruca voltada para esquerda); ora do não-ser (alteridades), para dar a ilusão de serem iguais (identidade).

Fig.1 – Identidade e Alteridade entre os *clowns*.



Fonte : <http://www.robertwilson.com>

Verificam-se, portanto, no nível das estruturas fundamentais, as oposições unidade x peculiaridade e identidade x alteridade: unidade e identidade são expressas pelos costumes pretos, pela maquiagem branca e preta, e pelo penteado ondulado e pontiagudo. Peculiaridade e alteridade - aparecem nos modelos das gravatas e na direção dos penteados. Estabelece-se, portanto, uma relação semissimbólica, ferramenta da semiótica greimasiana, na qual acontece uma relação entre categorias dos planos do conteúdo e da expressão. Cabe explicar que as análises da semiótica discursiva procuram examinar o que é próprio de cada texto, assim como suas estratégias enunciativas. Greimas parte dos fundamentos estabelecidos por Hjelmslev, nos quais a significação, função semiótica, acontece a partir da relação entre o plano do conteúdo (significado) e o plano da expressão (que suporta ou expressa o conteúdo) das linguagens. Na busca da compreensão dos mecanismos da produção de sentido dos textos, ou seja, como explica Diana de Barros (2001), do que o texto diz e de como faz para dizer o que diz, a teoria semiótica desenvolveu uma metodologia para a observação da produção da significação: a organização textual e os mecanismos enunciativos de sua produção e de sua recepção. Para isso, foi desenvolvido o percurso gerativo de sentido, importante para a teoria semiótica, que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto nível de geração de sentido. Esse percurso tem três etapas constituídas por gramáticas autônomas, cujos níveis – fundamental, narrativo e discursivo - se relacionam.

O plano da expressão de um texto visual e sincrético (verbovisuais), como é o teatro, pode ser analisado a partir das seguintes dimensões:

- a. cromática (cor: claro vs escuro; monocromático vs policromático, entre outras);
- b. eidética (forma: circular vs retilíneo; uniforme vs multiforme, entre outras);
- c. topológica (espacialidade: alto vs baixo; central vs periférico, entre outras);
- d. matéria.

Vale ressaltar que não há hierarquia entre essas dimensões, uma vez que elas se articulam e se complementam na unidade do texto\*.

Retoma-se agora a relação semissimbólica que acontece no figurino do escritor:

categoria da expressão – eidética (forma das gravatas) – categoria do conteúdo: peculiaridade e alteridade;

categoria da expressão – cromática – preto e branco (figurino) – categoria do conteúdo: unidade e identidade.

Observa-se, desse modo, que os elementos visuais que o diretor procura repetir na cena acrescentam-lhe novos sentidos, conforme explica Barros (2003, p. 89): “os traços reiterados da expressão concretizam o tema abstrato e instituem uma nova perspectiva de visão e de entendimento do mundo”.

Na perspectiva da semiótica tensiva, proposta por Fontanille e Zilberberg, considera-se a interlocução na tensão entre a implicação (lógica do previsível – “se... então”) e a concessão (lógica do inesperado “embora”), ou seja: se os dois usam costumes pretos, então (previsível) eles são elegantes, embora (inesperado) as calças sejam curtas. E são as calças curtas o ponto de tensão, a intensidade, na visualidade dos personagens. Os dois clowns escritores evoluem entre gestuais excêntricos e

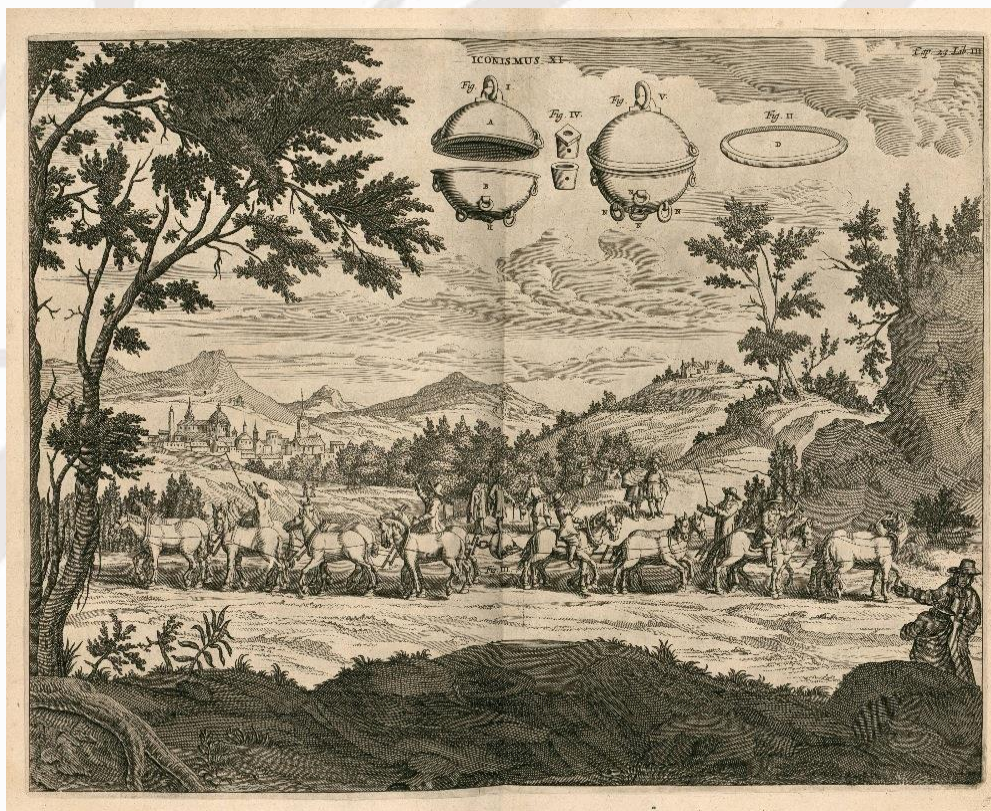
movimentações precisas, lentas ou rápidas, leves ou pesadas, preenchendo o espaço cênico que se transforma durante todo o tempo da encenação de “The Old Woman”. Bob Wilson constrói diversos espaços cênicos nos grandes palcos necessários para suportá-los. Wilson faz do espaço cênico de seus espetáculos paisagens em movimento com a aparição e a desaparecimento de objetos e silhuetas, como explica Fernandes (2010, p.53):

auxiliadas por iluminações, cores e objetos disparatados, criam uma textura heterogênea e descontínua, que em lugar de garantir algum tipo de interpretação definitiva, cria uma esfera poética de conotações opacas, bastante distantes das denotações claras da narrativa dramática. Apesar disso, ao fundir motivos históricos, religiosos e literários, os quadros teatrais de Wilson comporiam uma espécie de caleidoscópio multicultural, etnológico e arqueológico da história universal.

### **Análise de Três<sup>†</sup> espaços cênicos em “The Old Woman”**

O público, ao entrar no teatro para assistir à peça, se depara com uma grande tela pintada que ocupa toda a boca de cena. Nessa tela está a publicação de Gaspar Schott para o experimento dos hemisférios de Magdeburg pelo físico alemão Otto von Guericke (Fig.2), responsável pela criação física do vácuo. Na tela apresentada no palco, as figuras dos hemisférios foram substituídas por desenhos naïfs de pássaros, peixe, jacaré, aranhas, mulheres, entre outras coisas. Sobre ela, na parte inferior à esquerda, há em cores, um homem, no mesmo estilo dos homens desenhados por Schott, e no alto, à direita, há, também em cores, uma espécie de cachorro.

Fig. 2. Experimento dos hemisférios de Magdeburg pelo físico alemão Otto von Guericke.



Fonte: [https://fr.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9misph%C3%A8res\\_de\\_Magdebourg](https://fr.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9misph%C3%A8res_de_Magdebourg)

Esse dado histórico ilustrado por Schott e promovido pelo encenador, de fato, pouco importa durante a apresentação, mesmo porque as informações sobre a referência histórica foram apagadas e sobre elas desenhado um peixe. Mas restam pistas<sup>‡</sup> que levam a descobrir o autor e o conteúdo da imagem. Pois bem, Wilson nos apresenta o vácuo, o vazio, “o espaço, imaginário ou real, não ocupado por coisa alguma” (Aurélio, 1999, p.2041), pronto para ser ocupado pelos objetos cênicos planejados por ele, mais uma comprovação do que Guericke pensava: a matéria entra no vácuo e não o contrário.

No momento da apreciação dessa tela, vemos figuras referentes ao exterior: árvores, cavalos, montanhas, nuvens e os desenhos naïfs. Quando essa tela sobe, abre-se o interior, que ocupa todo o palco, um imenso e iluminado espaço cênico delimitado pelo ciclorama iluminado formando um fundo branco que dá a sensação de uma grande extensão horizontal, espaço infinito. A partir daí os objetos cênicos, actantes § primordiais, surgem ocupando-o.

#### **Cena 4 – Casa do Escritor.**

Cabe ressaltar que o texto sincrético teatral, cuja semiose acontece em ato, é extremamente complexo no aqui e agora da encenação. Por isso, para o recorte analítico da visualidade do espetáculo, opta-se por fazer a análise a partir de dois quadros, registrados em fotografias que ilustram alguns momentos da encenação. Assim, no primeiro quadro, que se refere à cena 4 – casa do escritor (Fig. 3), percebe-se a imensidão iluminada dos objetos que compõem normalmente o interior de uma casa, porém com formas estilizadas e proporções diferenciadas. São objetos figurativos, com valor de fantasia, compostos por traços mínimos que remetem às figuras do mundo cotidiano.

Esse quadro está topologicamente dividido em dois planos diagonais. O superior é vazio e o inferior está cheio com os objetos cênicos. Na boca de cena, delimitando a horizontalidade da paisagem, há uma espécie de ribalta formada por uma sequência de oito lâmpadas tubulares de Led 5200k que ocupa toda a largura do palco.

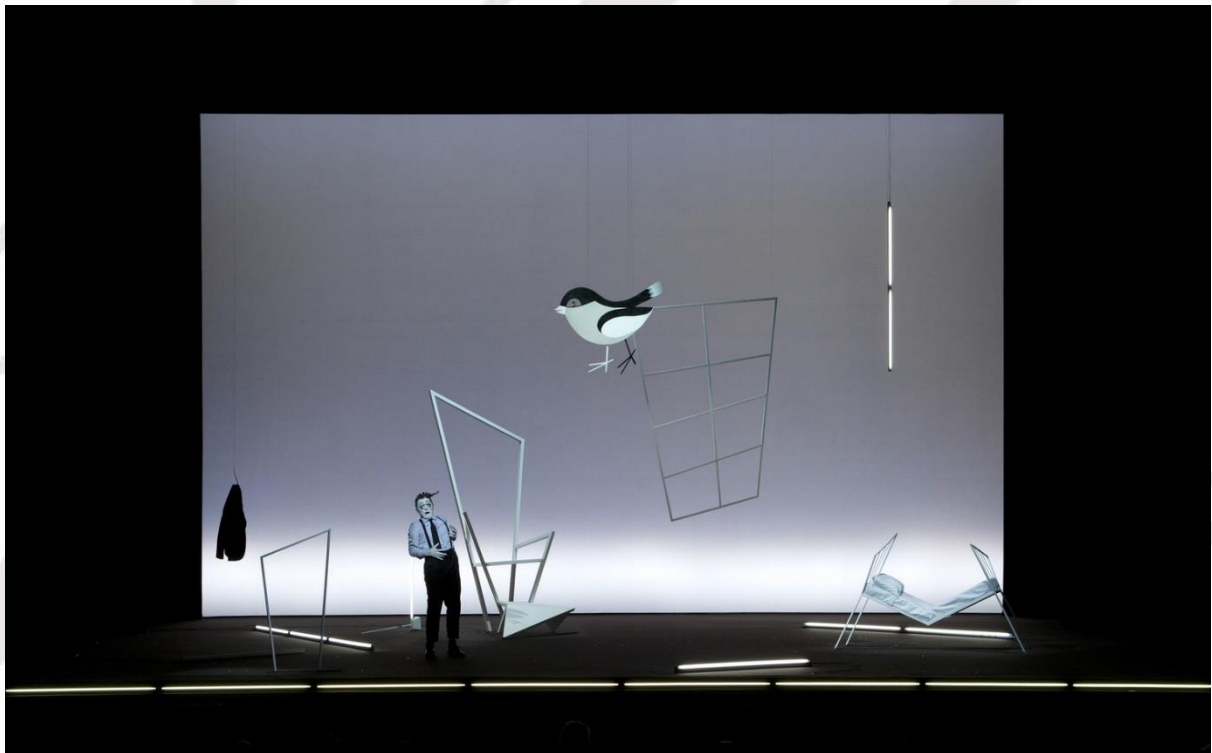


Fig. 3. Espaço cênico da cena 4 – Casa do escritor.

Fonte: <http://www.robertwilson.com>

À frente da ribalta estão dispostos uma sequência de objetos cênicos que determinam uma diagonalidade ao espaço cênico - casa do escritor. Descreve-se aqui como esses objetos aparecem da esquerda para direita:

1. O paletó preto de um dos clowns;
2. Um trapézio tubular vazado e uma lâmpada tubular de led 5200k;
3. Uma grande cadeira tubular vazada, com o espaldar alto com ângulos desconexos;

4. A figura sólida de um grande pássaro tricolor cujas pernas têm cores diferentes, uma clara e outra escura. Essa figura do pássaro é gigante se comparada à figura humana e é mais pesada se comparada aos demais objetos vazados;
5. Uma janela alta, flutuante, retangular, tubular, retorcida, vazada e subdividida em oito partes;
6. Mais duas lâmpadas tubulares de led 5200 k penduradas;
7. Uma cama pequena, tubular, retorcida; sobre ela colchão e travesseiro;
8. Ao redor da cama outros três lâmpadas tubulares de led 5200k.

Descobrimos aqui que a imensidão íntima é uma intensidade, uma intensidade do ser, a intensidade de um ser que se revela numa vasta perspectiva de imensidão íntima. Em seu princípio, as 'correspondências' acolhem a imensidão do mundo e a transformam em uma intensidade de nosso íntimo. (BACHELARD, 1993 - 1957, p. 322-178 – grifos do autor).

Bachelard oferece um caminho para compreender o espaço proposto por Wilson para a casa do escritor. Verifica-se nesse quadro o desnudamento das formas, a destruição do volume e a economia de recursos que deixam leves a imensa cadeira/trono e a cama retorcida, mas que continuam a representá-las como os objetos sociais, porém desfeitos da iconicidade da representação. Tanto a dimensão dos objetos cênicos quanto as formas retorcidas e econômicas em iconicidade dão o sentido de estranheza no interior da casa, um espaço íntimo. Percebe-se a oposição da leveza dos objetos vazados acumulados na parte inferior da cena em relação ao peso do pássaro maciço posicionado no alto, logo abaixo da área



superior mais escura e vazia, dando o sentido de artificialidade para a cena. Pode-se dizer também que a extensão do espaço e dos móveis é proporcional à intensa intimidade do escritor, uma imensidão íntima.

Pode-se resumir assim a relação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo do espaço cênico – casa do escritor:

Plano da Expressão	Plano do Conteúdo
Pesado X Leve Vazado X Maciço Alto X Baixo Escuro X Claro	Artificial X Natural
Grande X Pequeno	Intimidade X Estranheza Conforto X Desconforto

### Cena 7 – Casa do amigo

As figuras 4 e 5 referem-se à cena 7 – casa do amigo, nelas também aparecem objetos cênicos facilmente reconhecidos por suas funções no mundo natural: uma mesa, duas cadeiras, luminária, garrafa, fechadura (que já vinha da cena anterior), cigarro. É o espaço cênico da cena 7, casa do amigo, onde esses objetos também são fantasiosos, principalmente em relação às dimensões. A mesa é ainda mais estreita que as cadeiras, cujos espaldares são altos e vazados. A fechadura é grande, assim como o cigarro que Baryshnikov tem na mão esquerda, e a garrafa sobre a mesa.

Tomando como base o pensamento de Didi Huberman (1998, p. 123) de que, ao perceber uma dimensão, o corpo humano passa a ser uma referência constante na escala cartográfica, o espectador percebe a dimensão do espaço e dos objetos cênicos comparados aos corpos de

Baryshnikov e de Dafoe. Assim, evidencia-se que a sensação de intimidade neste quadro é ampliada pelas dimensões reduzidas da mesa e das cadeiras em oposição ao aumento das dimensões do cigarro e da garrafa.

Seguindo esse pensamento, pode-se dizer que a intimidade da casa do escritor/clown é mais opressora pelo tamanho ampliado e pela irregularidade das formas dos objetos, e, na casa do amigo, a intimidade reconfortante é dada pelo tamanho reduzido, pela regularidade e pela



estabilidade das formas dos móveis em oposição aos objetos que figurativizam o prazer, como o cigarro e a garrafa de bebida.

Fig. 4. Espaço cênico da cena 7 – Casa do amigo (Objetos grandes X pequenos).

Fonte : <http://www.robertwilson.com>



Fig. 5 – Espaço cênico da cena 7(Centro X Periferia) – Casa do amigo.

Fonte: <http://www.robertwilson.com>

A articulação entre o plano da expressão e o plano de conteúdo é representada na tabela abaixo:

Plano da Expressão	Plano do Conteúdo
Centro X Periférico	Artificial X Natural
Grande X Pequeno	Intimidade X Estranheza Conforto X Desconforto

Apresenta-se aqui um quadro comparativo dos planos da expressão das cenas 4 e 7.

<b>Categorias/Figuras</b>	<b>Topológicas</b>	<b>Cromáticas</b>	<b>Eidéticas</b>
Cena 4	Alto X Baixo	Claro X Escuro	Grande X Pequeno Maciço X Vazado Diagonais X Horizontais/Verticais
Cena 7	Direita X Esquerda	Claro X Escuro - Vermelho	Grande X Pequeno
Contrastes	Irregular X Regular Instabilidade X Estabilidade Desequilíbrio X Equilíbrio	Pesado X Leve	Pesado X Leve

O plano da expressão reforça as contraposições entre o espaço cênico opressor da casa escritor/clown e o espaço cênico reconfortante do amigo: casa escritor/clown é caracterizada pela irregularidade, instabilidade, desequilíbrio; a casa do amigo, pela regularidade, estabilidade, equilíbrio.

### O esquema tensivo da iluminação e da cor

A iluminação é que faz existir visualmente a representação; é ela que coloca em relação o espaço, o figurino, a maquiagem, os objetos e os atores. É por meio dela que algo pode ser mostrado ou escondido, colorido ou descolorido e/ou alterado cromaticamente. Wilson manipula as funções dramáticas e semiológicas da iluminação: cria atmosferas, muda ritmos, isola e/ou coloca em relação atores e/ou objetos cênicos. Ele claramente a utiliza na articulação do tempo e do espaço nas encenações, como revelado no catálogo da exposição *Portrait, Still Life, Landscape*, realizada no *Boymans-van Beuningen Museum* de Roterdan entre 16 de maio e 11 de julho de 1993:

O tempo para mim é uma linha vertical. O tempo é algo que vai para o centro da terra e atinge o céu. É cósmico. E o espaço é algo horizontal. Mas um não existe sem o outro. Assim é o equilíbrio entre esta cruz. Algo que vai para cima e para baixo. E, ao mesmo tempo, é algo que faz sair (Wilson, in *Catálogo Portraits, Still Life Landscape*, 1993).

A luz em “*The Old Woman*” não sugere a progressão do dia como passagem do tempo; Wilson faz dela um elemento essencial que serve como unidade dominante e agente de controle. Assim como em outros espetáculos, a atmosfera predominante nesta encenação “*tinha uma temperatura de cor fria com uma pigmentação situada entre o verde e o azul do espectro eletromagnético*” (Claudia de Bem, 2014).

É uma luz contínua, temperatura fria todo o tempo da encenação; porém, em algumas cenas, as cores entram para pontuar sentimentos, acelerando ritmos e entrecortando movimentos, como, por exemplo, na cena 4 (Fig 3), quando o escritor quer trabalhar, entra a velha e começa a lhe dar ordens. Wilson trabalha com cores complementares;

objetos cênicos (cadeira, cama e vassoura) se tornam vermelhos, e Baryshnikov, verde; no fundo, ele lança uma cor análoga ao vermelho: o lavanda. As cores complementares são as cores mais contrastantes entre si, e essa combinação nesta cena, juntamente com a sonoridade e a movimentação de Baryshnikov e Dafoe, dá a ela a sensação de agitação, vibração, pulsação e conflito. A cor lavanda, análoga ao vermelho, aumenta a sensação de domínio do espaço e objetos sobre o perturbado Baryshnikov verde (Fig.6).

Wilson mantém constante a atmosfera de luz fria, mas utiliza efeitos pontuais ao colorir a cadeira, a vassoura e a cama, alterando com isso o tempo rítmico das cenas.

Todo este arranjo expresso na estética de Bob Wilson nos transporta para outro universo. O tom que ele alcança com a luz através de uma composição de filtros cromáticos é estudado detalhadamente com sua interferência nos objetos de cena, nos figurinos, na maquiagem, compondo um espaço equilibrado, organizado simetricamente e visualmente sofisticado. (De Bem, 2014)

Na cena 7 a cor vermelha é trazida pelos objetos (Figs. 4 e 5): linguiça, copos, as letras no rótulo e a rolha da garrafa. Percebe-se mais um contraste nas cenas 4 e 7: a cor vermelha projetada pela luz sobre os objetos na cena 4 traz a tensão para a cena, sufoca o escritor em sua própria casa. A cor vermelha dos objetos na cena 7 ressalta o prazer na intimidade da casa do amigo. Assim, no nível fundamental do plano do conteúdo, verifica-se a oposição desgosto X prazer ou desconforto X conforto.

Fig. 6 – A cadeira vermelha X Baryshnikov verde - Cena4 – Casa do escritor.

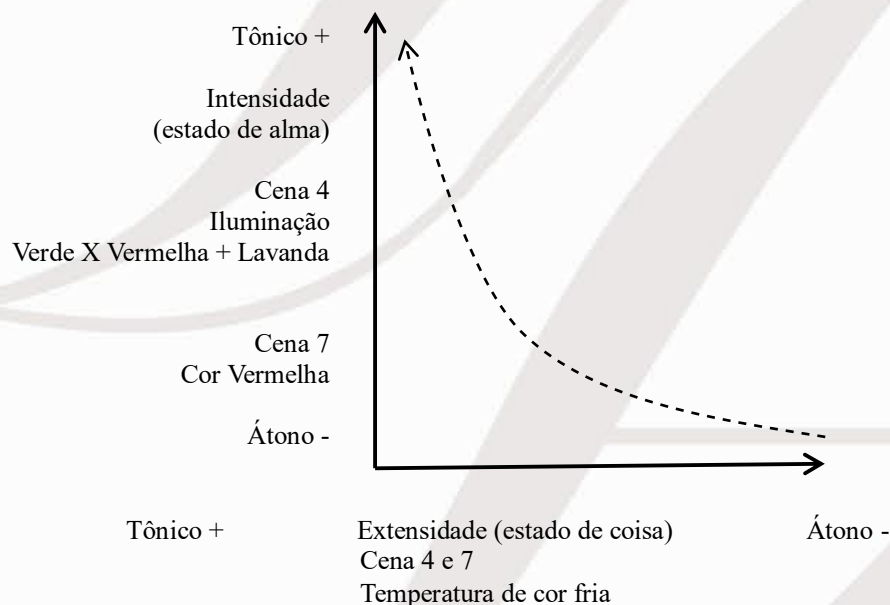


Fonte : <http://www.robertwilson.com>

No nível discursivo, o desgosto e o desconforto são figurativizados pelos móveis retorcidos que mudam de cor; e o conforto é figurativizado pelos móveis estáveis e pelos alimentos, garrafa e cigarro ampliados. No plano da expressão na cena 4 as formas são retorcidas e eventualmente coloridas; na cena 7 as formas são reduzidas ou ampliadas com as cores fixas.

A partir dos conceitos de intensidade (estado de alma) e extensidade (estado de coisa) utilizados por Fontanille e Zilberberg (2001, p.19) para formular a semiótica tensiva, pode-se verificar na articulação dos dois eixos (intensidade e extensidade) as inflexões de tonicidade em cada eixo. Esses dois eixos e a área de correlação entre eles podem ser

representados por um esquema tensivo. O espaço das casas – do escritor e do amigo – é da ordem da extensidade e a luz/cor é da ordem da intensidade. As alterações cromáticas realizadas pela luz sobre os objetos na cena 4 e a cor dos objetos na cena 7 tornam a percepção mais viva no eixo da intensidade, e, no eixo da extensidade, as quantidades de objetos no espaço cênico condicionam o fluxo de atenção do sujeito da percepção. O que se percebe é que a cor sempre será um ponto de tensão na extensidade da atmosfera fria da encenação. É ela que evoca a vibração na cena 4 e o prazer na cena 7. Há uma relação inversa no esquema de tensão nas duas cenas, um esquema de ascendência (FONTANILLE, 2007, p.111): o aumento da intensidade da opressão e do desgosto na cena 4, e o aumento do desafogo e do prazer na cena 7.



Esquema 1 – esquema ascendente das cenas 4 e 7 – Desenvolvido a partir do esquema de ascendência proposto por Fontanille.



### Considerações finais

Reconhece-se neste espetáculo uma articulação sintática que leva ao desequilíbrio das relações entre os contrastes, característico da estrutura concessiva (da lógica do inesperado), das rupturas consensuais. Wilson sai da ordem agastada da regra e faz de “The old Woman” um acontecimento. Assistir aos espetáculos de Robert Wilson é esperar pelo inesperado. A carga estética que ele aplica conduz “o cotidiano em direção a um alhures” (Greimas, 2002, p.85). Teixeira (2008) explica que ao desviar alguns traços do significante visual é que se desestabiliza os sentidos já assegurados, caracterizando uma nova linguagem materializada em recursos de expressão peculiares que chamam a atenção dos espectadores, mesmo que eles não tenham consciência disto, e é principalmente pelos desvios das formas dos objetos cênicos e dos movimentos dos atores que Wilson alcança o inesperado.

A lógica do inesperado não acontece apenas no teatro de Wilson, mas no teatro pós-dramático que surgiu como uma novidade não apenas nos padrões formais, mas pela negação aos padrões de percepção dominantes. Lehmann, no livro *O teatro pós-dramático* (2007), demonstra apreço pela dimensão sensível e alerta sobre a falta de métodos e categorias para compreender o novo teatro. Percebe-se que, de fato, apenas estabelecendo o componente sensível como elemento de partida nos processos de significação que se pode tentar abarcar os sentidos imputados nesse estilo teatral.

Apesar da complexidade tanto do sincretismo do teatro quanto da teoria semiótica, e, em especial, a tensiva, elas oferecem ferramentas capazes de esclarecer os percursos de sentido dessas obras. O trabalho é árduo e meticuloso, pautado na observação exaustiva de cada linguagem

expressiva que compõem a cena teatral. Faz-se necessário cortar, recortar, destrinchar cena a cena, para ir encontrando as articulações entre o plano de conteúdo e da expressão, entre as categorias de análise dos textos visuais, entre as quebras de ritmos, entre os movimentos dos atores, das luzes, dos objetos cênicos e de tudo o que é oferecido com o intuito de tonificar o estado de alma nos espectadores ansiosos pelo inesperado.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poetica do espaço**. São Paulo : Martins Fontes, 1993.

BARROS, Diana Luz Pessoa. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo, Editora Ática, 2003.

\_\_\_\_\_. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Humanitas, 2001.

BEM, Claudia de. A luz, o iluminador e o performer: uma experiência perceptiva. Dissertação de Mestrado. UFRGS. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/105096>, 2014. Acesso em 15 de abril de 2015.

CAMPOS, Geir. **Glossário de termos técnicos do espetáculo**. Niterói, EDUFF, 1989.

DAFOE, Willem; BARYSHNIKOV, Mikhail (2014). Dafoe e Baryshnikov: as pinturas de Bob Wilson In: Reis, Luiz Felipe.

<http://oglobo.globo.com/cultura/teatro/dafoe-baryshnikov-as-pinturas-de-bob-wilson-13525429#ixzz3LVsenwih>. Acesso em 10/03/2015

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

KHARMS, Daniil. **The old Woman**. Disponível em: <https://absurdist.obook.org/kharms/display.php?p=30>. Acesso em 15 de abril de 2014.

KINAS, Fernando (2007). Bob Wilson e o impasse pós-moderno. Disponível em: <http://www.kiwiciadeteatro.com.br/pensar-o-teatro>. Acesso em: 17/08/2015.

FERNANDES Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1999.

FIORIN, José Luiz. Noção de texto na semiótica. **Organon**. Porto Alegre, 1995, v. 9, n. 23, p. 163-174.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**: São Paulo, Contexto, 2007.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e significação**. São Paulo: Discurs-o Editorial/Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

GREIMAS, Algirdas J. & COURTES, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contex-to, 2008.

\_\_\_\_\_. **Da Imperfeição**. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

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

Pavis, Patrice . **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

MANCINI, Renata. A semiótica tensiva e o nouveau roman de Nathalie Sarraute. **Gragoatá**, Niterói, UFF, n. 23, p. 79-93, 2. sem. 2007.

TEIXEIRA, Lucia. Leitura de textos visuais: princípios metodológicos. In: BASTOS, Neusa Barbosa (org.). **complementam na unidade do texto**. São Paulo: EDUC, 2008, pp.299-306.

WILSON, Robert. Robert Wilson: Portrait, Still Life, Landscape. Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen Museum de Rotterdam, 1993.

Zilberberg, Claude(2010). Observações sobre a base tensiva do ritmo. Tradução de Lucia Teixeira e Ivã Carlos Lopes. Estudos Semióticos. [on-line] Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Acesso em 10/12/2014

## NOTAS

---

\* A Semiótica francesa, embora não ignore que o texto seja um objeto histórico (cf., por exemplo, GREIMAS, 1976, p.237-239), dá ênfase ao conceito de texto como objeto de significação e, por conseguinte, preocupa-se fundamentalmente em estudar os mecanismos que engendram o texto, que o constituem como uma totalidade de sentido. (FIORIN, 1995)

† Na encenação não há apenas três espaços, porém, para optou-se por esses três espaços que possibilitassem uma análise mais minuciosa.

‡ Ao observar algumas fotografias é possível identificar algumas palavras mesmo sob a sobreposição do desenho do peixe: <https://www.stageandcinema.com/wp-content/uploads/2014/10/Mikhail-Baryshnikov-in-Robert-Wilsons-THE-OLD-WOMAN.-photo-by-Lucie-Jansch.jpg>.

<sup>§</sup> Actante é “uma entidade sintática da narrativa que se define como termo resultante da relação transitiva, seja ela uma relação de junção ou de transformação” (BARROS, 2003, p.84).

Artigo submetido em: 13/08/2019

Aprovado em: 24/12/2019