

DO TEATRO À TELA: DIFERENTES LINGUAGENS CONSTRUINDO SENTIDOS

Profa. Dra. Aurora Gedra Ruiz Alvarez (UPM)¹

Desde a Antigüidade clássica encontramos registros de diálogo entre as artes. Na célebre afirmação de Horácio *pictura ut poesis est* (a pintura é como a poesia), temos o entendimento de que há possibilidade de estabelecer relações entre a pintura e a literatura, em virtude da proximidade que os dois suportes mantêm entre si. Cabe-nos questionar que laços são esses que instalam relações de parentesco entre essas mídias aparentemente tão distintas. Parece-nos que o ponto em comum entrevisto pelo grande estudioso que aproxima a pintura da literatura é a plasticidade. Com certeza, nessa comparação, Horácio tem em mente tanto a visibilidade das descrições feitas pelos escritores quanto o caráter figurativo, representacional das telas desse período.

Considera-se que esse diálogo entre as artes ocorre também em virtude da natureza semiótica da comunicação humana. De acordo com Mikhail Bakhtin e Volochinov, a linguagem “reflete e refrata a realidade” (1997, p. 32), ou seja, cada texto produzido pelo homem, mesmo que de forma inconsciente, independente da linguagem escolhida, verbal ou não-verbal, pode ser interpretado como repositório de outros textos, gerando uma indefinida rede de inter-relações textuais, permeada pelo olhar do criador sobre o objeto de criação.

É objetivo deste estudo analisar uma das possibilidades de transposição intersemiótica, ou seja, examinar *como* pode se realizar a passagem de um texto verbo-cênico, como o teatro, para o texto visual. Elegemos, para tanto a tela *Oedipus Rex*, de Max Ernst. Tencionamos investigar como a linguagem plástico-pictórica se apropria do mito edipiano, ou seja, de que imagens visuais ela se vale para atualizar o conflito entre o homem e as forças dos deuses. Observaremos, ainda, em que concepção artística o criador se funda para tratar o tema mítico e que soluções estéticas privilegiam para urdir a trama em foco. Para desenvolver esta proposta de trabalho, serão examinadas as relações semi-simbólicas do texto, partindo, portanto, da análise da manifestação do tecido visual para suas formulações de conteúdo.

Antes de centrar no objeto de estudo, primeiramente, façamos uma breve retomada da tragédia grega para, posteriormente, discorrermos sobre a tela de Max Ernst. *Édipo Rei* é uma das peças de teatro que conheceu variadas formas de (re)apresentação. O texto de Sófocles desenvolve a temática da inexorabilidade do destino humano e elege a linguagem dramática para dar corpo à performance do homem que assume a posição daquele que pretende dar legibilidade ao seu destino e salvação para a cidade de Tebas. Neste intento, pela boca do oráculo de Delfos, a tensão atua decisivamente, apontando a direção a seguir, revelando o lado trágico da existência humana. No embate entre o homem e o Fado, aquele desconhece o poder da Fortuna, que, irascível, brinca com a vontade (de Laio/de Édipo) e com a cegueira humana.

¹ Centro de Comunicação e Letras e Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie
aucarama@uol.com.br

Demoremo-nos por ora na investigação de *Oedipus Rex* e analisemos a materialidade do texto e os efeitos de sentido que os elementos da expressão conferem à obra. Esta reprodução é um óleo sobre tela de 1922. Ela obedece à concepção do Surrealismo que valoriza os produtos do subconsciente, dando azo ao anti-racionalismo, à liberdade de associação de pensamentos e aos sonhos e, por fim, à inserção do mundo mítico no ato criador. Como se sabe, optam os surrealistas por procedimentos que revelam a inteira adesão aos automatismos psíquicos, que visam a lograr as censuras da mente. É proposta desses artistas mostrar o mundo interior, tão desconhecido do homem, livre das amarras da razão, colocando em evidência a arbitrariedade do inconsciente. Acentua-se cada vez mais a tendência subjetiva da pintura, que passa a apresentar formas irreconhecíveis no mundo externo ou a composição de volumes totalmente estranhos ao espaço em que estão dispostos, com o fito de interpretar a realidade sob o ponto de vista do inconsciente. Reflexo e refração do contexto histórico das primeiras décadas do século XX, o Surrealismo aborda tudo o que foi reprimido pela sociedade, valendo-se de expedientes como a prevalência do bizarro, do erótico, enfim, as substâncias inconscientes da atividade mental. Por meio desses procedimentos, pretende mostrar uma nova noção de ser humano, fruto da insanidade da guerra.

A prancha *Oedipus Rex* reintroduz o conflito do homem frente ao seu destino, que pode ser sintetizado em uma questão fundamental: até que ponto o indivíduo detém o livre arbítrio e faz suas escolhas alheio a determinismos de qualquer ordem? Em outras palavras: será que o destino humano é fruto do acaso ou do “caso duvidoso”, fazendo nossa a expressão camoniana, ou ele é resultado da presença ou da falta de lucidez do homem?

Concentrando, agora, as lentes no plano da manifestação, analisaremos as três categorias de que se constitui a linguagem do texto visual: as formações topológicas, as eidéticas e as cromáticas. Examinaremos como cada categoria se concretiza no espaço compositivo da tela e que efeitos de sentidos esses arranjos dão ao discurso plástico.

A categoria topológica é a que responde pela distribuição dos volumes na tela. As figuras que compõem o quadro não são facilmente identificáveis em uma situação espacial definida. Elementos de uma estrutura arquitetônica – uma parede com uma janela e uma superfície, aparentemente de madeira – funcionam como suporte para os elementos em destaque se fixarem na cena. O propósito de trabalhar com o ilógico rompe com a idéia de proporcionalidade. O primeiro plano é dominado por uma enorme mão que se projeta de uma abertura da parede de tijolos, e segura uma grande noz, que parece um olho. Esta, de tamanho também discrepante, é trespassada tanto por um instrumento utilizado para marcar pintinhos quanto por uma flecha. Um pouco mais recuado, os perfis de um pássaro e de um boi, posicionados de costas para a mão, saem de um fosso do tablado. Em destaque no primeiro plano, no que tange à disposição dos volumes, a mão e os animais tentam estabelecer certo equilíbrio, mantendo o olho/fruto quase ao centro da cena enunciativa.

Considerando as formações eidéticas, isto é, o traçado das linhas, observa-se que elas constroem os volumes, classificáveis em dois movimentos basilares: as linhas retas (formações retilíneas) criam, em sua predominância, os objetos inorgânicos e as curvas, os orgânicos.

Curiosamente, a única forma inorgânica que é construída por curvilíneas é o balão. Entretanto ele, do ponto da sua formulação de conteúdo, não se opõe aos seres orgânicos; ao contrário, como veremos, insere-se na mesma rede de isotopia estabelecida por esses últimos, ou seja, pertence ao campo semântico da liberdade.

Por sua vez, o cromatismo inscrito no primeiro plano da prancha também se apresenta, em sua dominância, segundo um esquema binário, em que os objetos em cena ganham cor a partir da justaposição das cores primárias com as secundárias. A imagem da noz, disposta no centro da tensão, é criada com uma pigmentação formada por terciárias. Ela contém o amarelo, o verde, laivos alaranjados e matizes castanhos.

Destas oposições, podemos interpretar que há uma clara intenção de exibir os motivos que se apresentam em tensão, fixando os espaços de confronto: de um lado, os elementos que exercem a opressão e, do outro, os oprimidos. Podemos dizer que a mesma relação que se estabelece entre as categorias topológicas, ocorre com as eidéticas e as cromáticas. Em outros termos: as figuras em maior evidência são constituídas de coloração derivada dos tons amarelo e vermelho (= alaranjado) da mão com outra tinta.

Tanto pelo lugar que ocupa no espaço cênico quanto pelo cromatismo de que se recobre, a mão é objeto privilegiado e ponto fulcral que parece reger as ações dos outros seres.

Atente-se também para os movimentos das linhas construindo as zonas cromáticas. A “mão”, embora da mesma constituição eidética que o pássaro, o boi e a noz, – formada por curvilíneas – representa o ser que se vale das outras figurativizações do mundo concreto, inanimado/inorgânico (parede, flecha, aparelho de marcação) para impor controle, domínio sobre os primeiros.

No plano da construção simbólica, nota-se que há uma deliberada intenção de expor figurativamente a realidade do mundo interior do indivíduo, que se vê “emparedado” pelo mundo objetivo, para se usar uma expressão antológica de Cesário Verde e, ao mesmo tempo, interpretar a solução plástica dada ao plano lateral esquerdo da composição.

Os sujeitos, presos ao fosso do tablado, têm suas ações tolhidas nesse espaço cênico, que nos sugere um palco de marionetes, onde os atores atuam apenas dentro da pequena esfera de possibilidade de ação. O fato de estarem de costas para a mão pode significar não querer enxergar aquilo que a vida dispõe diante dos olhos; é uma opção pela cegueira, é deixar-se levar pelo orgulho, pela paixão, pela irracionalidade. A estrutura de madeira, como uma cerca, contornando metade dianteira do círculo, que envolve toda a região da garganta, impossibilita qualquer movimento de articulação oral e acentua ainda mais esse aprisionamento desempenhando, assim, o papel de censor.

O Surrealismo, como se vê, trabalha com os produtos da mente, inscrevendo o mundo mítico no processo criador. Desta feita, resgata o mito do Minotauro, preso no espaço subterrâneo, que encerra no seu bojo a imagem daquele que é proscrito pelo grupo social. Assim como Minotauro representa o que deve ser condenado ao ostracismo por ser o fruto da *hibris*, da desmedida, do orgulho humano em desafiar os deuses, também Édipo conhece o mesmo destino por igual transgressão.

Ainda na esteira do substrato mítico, resgata-se a imagem do fio de Ariadne que teria servido de guia para Dédalo escapar do labirinto cretense. Na composição de Ernst, o fio que prende um dos atores – o touro – apresenta-se na sua ambivalência. Ele tanto é índice de liberdade, por representar um sinal orientador para a saída do labirinto, quanto significa o oposto: transforma-se em índice de prisão. Observa-se que a despeito de estar preso nas estruturas subterrâneas do palco, apenas com a cabeça exposta, o boi tem os seus cornos amarrados a um fio tênue, lasso. A ironia se instaura no discurso plástico criando uma camada semântica superposta à outra, um sentido subjacente ao outro, ou seja, ela se constrói nos planos plástico e semântico, mostrando a não validade das proverbiais “rédeas curtas”. O sujeito encontra-se sob tal domínio no campo cênico – preso ao fosso –, que não

há qualquer possibilidade de executar as ações previstas pelo cordel, que, ironicamente, cede espaço de movimentação. Nestes termos, aquele elemento que poderia ser indicativo de liberdade, representa o grilhão. Subverte-se, desse modo, o mito de Ariadne.

Avançando na interpretação dos semi-simbolismos, podemos estabelecer relações intertextuais entre as figuras dispostas no espaço planar da tela com o mito de Édipo, representado dramaticamente pelas personagens que se vêem controladas pela mão do destino, torturadas pelas pressões que este exerce sobre si. A noz pode, por um lado, simbolizar o olho perfurado daquele que se recusou a ver, do que se recusou a reconhecer a verdade das profecias; e, por outro, pode simbolizar também a imagem uterina, isto é, o elemento que é trespassado por símbolos fálicos (flechas, instrumento de marcar pintinhos), desvelando, aqui, a *harmatía*, (ou seja, a falha trágica) cometida por Édipo – a relação incestuosa com sua mãe. A noz ao mesmo tempo em que traduz a idéia do fruto/do vitimizado (Édipo), também representa o útero, ou seja, a origem da vítima (Jocasta).

O título da tela *Oedipus Rex* funciona como chave de entrada no texto. Ele oferece pistas que se abrem para o processo de construção de sentido, ao estabelecer um diálogo direto com a tragédia de Sófocles. A semiose comparece para preencher os pressupostos instaurados na tela de Ernst. A convergência instalada entre os dois sistemas cria um simulacro da realidade e persuade o enunciário a creditar veracidade ao discurso visual, criado sob a ótica surrealista. Pode-se perceber, na tela, uma ancoragem histórica que provoca um estranhamento no leitor, o qual se apóia nas possibilidades de leitura oferecidas pelo título. Se este, por sua vez, se coloca como ponta do *iceberg* que oculta os sentidos nas camadas mais profundas do texto, a presença de elementos heterogêneos ao universo do mito edipiano causa-nos uma surpresa. Instala-se a cena com figuras de animais captados no momento em que se acham aprisionados em um espaço dramático. O substrato mítico se processa alegoricamente no texto em análise. O balão no espaço azul, ao mesmo tempo em que faz uma ancoragem histórica no início do século XX, é desencadeador da isotopia da liberdade, objeto de valor para os sujeitos, porém, denegado pela ação.

Duas isotopias constroem-se no texto: a da liberdade e a da opressão. Elas estabelecem um embate entre a força do fado e a racionalidade, a tradição e o novo, entre a crua realidade e o mundo dos sonhos.

A imagem plástica representada figurativiza o tema daqueles que pressupostamente devem aceitar os desígnios dos deuses, das profecias. A liberdade e o livre arbítrio são objetos de valor buscados pelos sujeitos que a convenção nega. É a submissão ao Fado involuntário, irracional que se impõe ao indivíduo. O intertexto conta-nos sobre o rompimento deste contrato, seja por Laio, seja por Édipo. Estes querem ser autônomos em relação ao seu destino, mas não conseguem manter a independência dessa volição. O destino atua como soberano do querer e do fazer. A subversão da norma acarreta na sanção imposta aos infratores. A imagem visual materializa a inexorabilidade do destino, traduzindo a força das predições e pondo rédeas à racionalidade e à voluntariedade humanas.

A peça de Sófocles resgata um momento em que a sociedade grega transita entre a fé nos oráculos, que impinge a idéia de destino e a assunção de uma postura mais racional, mais cética diante dos valores místicos. Do confronto entre essas duas realidades, tanto no texto do dramaturgo quanto na reprodução de Ernst, a submissão do homem ao Fado involuntário, irracional impõe-se ao indivíduo.

Do exposto, conclui-se que o texto-alvo não se configura como uma simples reprodução do texto-fonte, como repetição dos mitos da cultura grega. As inter-relações que ele estabelece com essa cadeia de textos clássicos evidenciam que ele traz inovações, apresentando as formulações do conteúdo em uma nova expressão. Podemos dizer que há uma permanência do substrato mítico, elaborado segundo uma concepção surrealista, marcada por traços estéticos, que objetivam abalar as seguranças do homem moderno, garantidas pela tradição. São eles: a condensação, como a imagem da noz, por exemplo, que sintetiza múltiplos sentidos, como vimos, criando ambivalência, geradora da ambigüidade; o deslocamento e o estranho, pela inserção de objetos não previstos na linguagem mítica. Enquanto no texto-fonte as soluções estéticas realizam a função de catarse, no surrealista, elas provocam o estranhamento que leva o fruidor à reflexão. A pintura surrealista apresenta-se como revelação, isto é, o criador tenta decifrar a si e ao mundo, graças aos símbolos pelos quais o seu subconsciente se exprime; por isso a presença da ambigüidade e do estranhamento.

O texto de Ernst urde uma alegoria mítica do *Édipo Rei*, cuja trama se assenta no oxímoro. Édipo pretende impor a justiça, a razão e é ele mesmo que traz a injustiça, a desrazão. O homem guarda dentro de si o fogo roubado dos infernos que inquieta a alma humana e leva-o a romper as relações contratuais com o instituído. Para os surrealistas, a despeito do castigo que o homem pode sofrer pela subversão da norma, o importante é o gesto de ousar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV, V. N.). **Marxismo e filosofia da linguagem:** Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 8 ed. São Paulo: Hucitec, 1997.
- FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: __ e BARROS, Diana Luz Pessoa de (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade** em torno de Mikhail Bakhtin. São Paulo: Edusp, p.29-36, 1994.