



EM CENA

Revista de Pedagogias
e Poéticas Cenográficas
E-ISSN 2764.4669

Lógos e cor

no *Quartett* – *Quarteto*

Eduardo Augusto da Silva Tudella

Para citar este artigo:

TUDELLA, Eduardo Augusto da Silva. *Lógos e cor no Quartett – Quarteto*. **A Luz em Cena**, Florianópolis, v. 4, n. 7, jun. 2024.

 DOI: <http://dx.doi.org/105965/27644669040720240201>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



Lógos e cor no Quartett – Quarteto¹

Eduardo Augusto da Silva Tudella²

Resumo

Este artigo discutiu prováveis conexões entre *lógos* espetacular e cor. O processo foi aplicado tendo como referência o texto *Quartett* de Heiner Müller e envolveu a observação da montagem baiana denominada *Quarteto*, realizada em 2014, através da consulta à fotografia e vídeo. Foram mencionadas interpretações daquilo que se viu em cena, sendo a fundamentação teórica nuclear provocada por Lee Watson, David Hays, e Linda Essig, tangenciando à noção de concepção no trabalho do *theater designer*. Com isso, esperou-se provocar teoria através da *praxis* do artista.

Palavras-Chave: Lógos. Cor. Concepção. Quartett. Quarteto.

Logos and color in Quartett – Quarteto

Abstract

This article discussed likely connections between spectacular logos and color. The process used the text *Quartett* by Heiner Müller as a reference and involved the observation of the Bahian production called *Quarteto*, carried out in 2014, through consultation of photography and video. Interpretations of what was seen on stage were mentioned, with the core theoretical foundation being provoked by Lee Watson, David Hays, and Linda Essig, touching on the notion of conception in the work of the theater designer. With this, we hoped to provoke theory through the artist's praxis.

Keywords: *Lógos*. Color. Conception. *Quartett*. Quarteto.

Logos y color en Quartett – Quarteto

Resumen

Este artículo analiza las posibles conexiones entre logotipos espectaculares y colores. El proceso tomó como referencia el texto *Quartett* de Heiner Müller e implicó la observación de la producción bahiana denominada *Quarteto*, realizada en 2014, a través de la consulta de fotografía y video. Se mencionaron interpretaciones de lo visto en el escenario, siendo la base teórica central la provocada por Lee Watson, David Hays y Linda Essig, tocando la noción de concepción en el trabajo del diseñador teatral. Con esto esperábamos provocar teoría a través de la praxis del artista.

Palabras clave: Lógos. Color. Concepción. Quartett. Quarteto.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Janete Maria Gheller, graduada em Letras — Habilitação em Português e Literatura da Língua Portuguesa, sob o registro 194.467 do MEC. ghellerjanete@hotmail.com

² Diretor, Designer e Professor-Pesquisador. Premiado, tanto na produção bibliográfica, quanto artística. Bacharel em Artes Cênicas - Direção Teatral pela Universidade Federal da Bahia (1979), Mestre em Design Teatral - Iluminação - New York University (1993) e Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia - PPGAC. Atualmente é professor associado da Universidade Federal da Bahia, professor e colaborador do PPGAC / UFBA

✉ etudella@gmail.com 🌐 <http://lattes.cnpq.br/3273156956850260>,  <https://orcid.org/0009-0009-4449-5395>



Introdução: O lógos visual

“Mas onde sua imaginação encontra as cores com as quais pinta meus pecados [vícios]?” [Heiner Müller, *Quartett*]

A compreensão de *lógos* [λόγος]³ aqui aplicada refere-se à abrangente acepção de discurso e se conecta ao texto dramático-literário, tanto formal quanto improvisado ou, ainda, não-convencional. Neste artigo, a noção de *lógos* é expandida para considerar discursos visuais efetivados por artistas que elaboram um espetáculo levando em conta certo grau de unidade da montagem. Ao buscar expressão e comunicação visual eles inserem aspectos da sua condição sensório-perceptiva, o que pode sugerir investigação científica da sensação, assim como da percepção, nos programas de estudos que conectam luz, espaço e espetáculo.

Como estratégia para o tratamento visual do espetáculo o *designer* tem liberdade para observar decisões das demais pessoas envolvidas num projeto. Construir *lógos* espetacular fundamentado representa enorme desafio, caso haja interesse pela integridade e pela unidade discursiva. Afinal, não parece tarefa fácil garantir coesão visual na *scenography*⁴ de uma montagem [onde podem estar incluídos figurinos, adereços, maquiagem, como exemplos], além da interação com o ator. Ou seja, é possível conectar o *design* dos figurinos à tipologia espaço-cênica, incluindo diversificada qualidade de materiais aplicados: tecido, aço carbono, madeira, terra, policarbonato, fogo, e assim por diante.

Até mesmo a aplicação da cor, de modo geral e em cada elemento de modo particular, pode sugerir investigação conceitual e operativa. Ao mencionar cor, estou me referindo à reação do complexo perceptivo humano à incidência de luz sobre corpos, sobre suportes de modo geral. A sensação-percepção de matizes pelo ser humano envolve intrincado processo que deriva da recepção de ondas eletromagnéticas pelos receptores de luz no olho e encaminhada no cérebro. Muitos autores abordaram esse tema, o que pode dispensar sua discussão aprofundada neste

³ Do grego *lógos* [λόγος]: "palavra, fala, declaração, discurso" e derivações como "razão, julgamento, compreensão" da raiz proto-indo-europeia (PIE) [...]. Na década de 1580, "a palavra divina, segunda pessoa da Trindade Cristã", O vocábulo grego foi usado pelo Novo Testamento e adotado por neoplatônicos em sentidos metafísicos e teológicos, envolvendo noções de "razão" e "palavra". (<https://www.etymonline.com/search?q=logos>)

⁴ Cf. Howard, 2002.



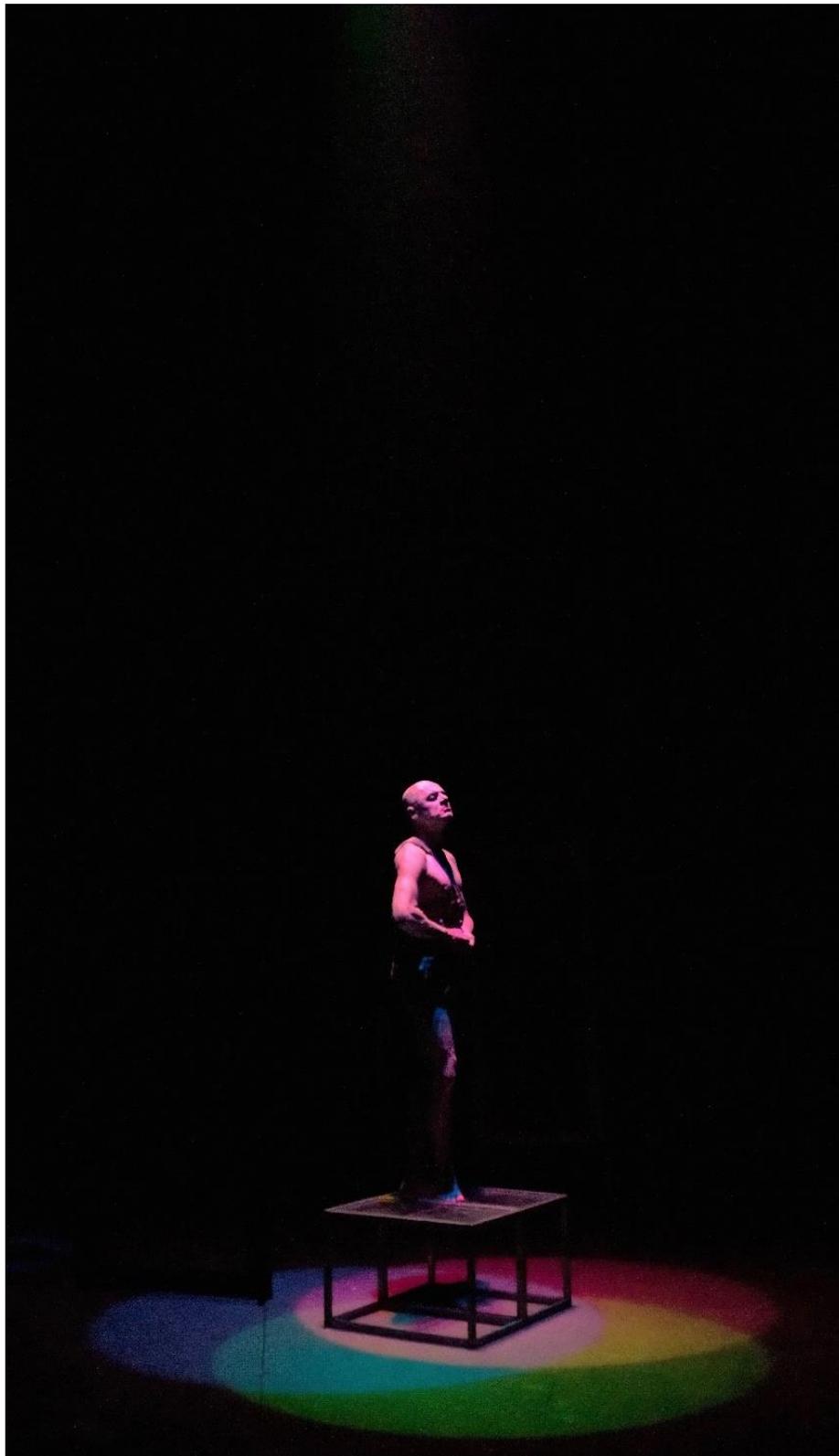
artigo. Este trabalho apresenta introdução simplificada e recomenda consulta a investigações científicas da visão, incluindo fisiologia, neurobiologia, neuroquímica, entre outras disciplinas, para o estudo específico da cor. Ingressando no olho através da córnea, a luz é refratada e constitui uma imagem invertida na retina, localizada na região posterior do olho. A energia é então tratada nos cones e nos bastonetes. A ativação de diferentes tipos de cones processa cores específicas: vermelho, verde e azul [RGB]. [Figura 1] Os bastonetes, por seu turno, desempenham funções ligadas à sensação de brilho ou intensidade. As células fotorreceptoras aplicam proteínas com funções particularizadas que produzem sinais eletroquímicos enviados ao nervo craniano II [nervo óptico], a partir da energia luminosa que alcançou o olho.

Integrado ao sistema nervoso central e constituído de fibras sensoriais aferentes, o nervo óptico encaminha esses sinais em um sistema de grande complexidade que inclui passagem pelo tálamo onde as informações são filtradas e dirigidas para o córtex visual primário localizado no lobo occipital, região posterior do cérebro. As informações visuais são processadas em diferentes categorias de atividade neuronal que contribuem para a percepção de padrões visuais em cores, formas e texturas.

Parte do processo é encaminhado no estágio sensorial e cognitivo, constituindo a percepção visual. O cérebro integra tais informações com instâncias de cada ser humano, gerando percepção particularizada de imagens. Cada indivíduo inclui traços específicos da sua experiência e elabora percepção visual própria de cor, ao interagir com sua condição cultural, com sua subjetividade, ainda que incorporando padrões biofísicos e bioquímicos da sensação humana. Outros estágios de estudo podem ser inseridos para observar a disposição do ser humano na elaboração de *lógos* visual, subvertendo o controle exclusivamente racional. Por essa razão, mais do que a sensação de ver, podem ser consideradas repercussões abrangentes na percepção, ou seja, o modo como cada pessoa vê aquilo que o mundo sensível fisicaliza. [Spolin, 1999, p. 17] Assim, o tratamento da cor neste artigo origina ângulos diversificados incorporando reflexões sobre a cor na iluminação para a cena.



Figura 1- Quarteto/2014. Sequência final



Fonte: Imagem de Adelio Audisio



Discussões aqui sugeridas levam em consideração a inclusão de uma concepção apresentada pelo iluminador no seu processo de trabalho. (Tudella, 2012) Nessa concepção ele registra, organiza e comunica as ideias constitutivas do seu projeto. Nesta abordagem foi aplicada como referência a obra *Quartett*, de Heiner Müller, e sua repercussão na montagem baiana denominada *Quarteto*, através da consulta a dados da memória, assim como a arquivos fotográficos e vídeo. A montagem estreou em 2014 com direção de Gil Vicente Tavares no Teatro do ICBA, Salvador/Bahia, tendo sido laureada com o Prêmio Cenym. Integraram o elenco os atores Bertrand Duarte e Marcelo Praddo que figuram nas fotos inseridas no artigo. Bárbara Barbará atuou como assistente de direção, juntamente com Letícia Lacerda e dividiu a coreografia com Jorge Silva. A cenografia [*scenography*]⁵, incluindo a iluminação, foi assinada por Eduardo Tudella; os figurinos foram concebidos por Duarte Jr., a maquiagem por Marie Thauront e Mel Meireles, com assistência na maquiagem de Anna Oliveira e a trilha original ficou sob a responsabilidade de Luciano Salvador Bahia. No ano seguinte este projeto integrou a representação brasileira na Quadrienal da Praga.

Esse espetáculo está aqui destacado como estratégia para a observação de aspectos da mencionada concepção norteadora para a iluminação teatral, assim como para o cenário. As noções de conceito e concepção que aplico neste artigo foram tratadas por alguns autores, entre os quais destaco Lee Watson [1990], David Hays [1995] e Linda Essig [1997]. Definindo uma concepção, o *designer* pode contribuir para a condição artística sistematizada do seu ofício. Lee Watson pondera:

[...] o uso de concepções no teatro surgiu através da aproximação entre professores de *lighting design* e o Sindicato dos Artistas de Teatro em Nova Iorque (*United Scenic Arts #829*), visando o Exame Anual para inscrição na condição de *Lighting Designer*, nesta entidade. [WATSON, 1990, p. 8, tradução nossa].⁶

⁵ Cf. Howard, 2002.

⁶ The use of concepts in the theatre came about through lighting educators working closely with the annual United Scenic Arts (USA) #829 Lighting Entrance Examinations in New York City.”



figura 2 - *Quarteto* - Valmont e Merteuill. Exemplo de referência consultada na pesquisa [*magic sheet*]



Fonte: Imagem de Audele Audisio

A apresentação de uma concepção referente ao trabalho do *theatre lighting designer* ganhou força e foi difundida nos EUA, sendo sua estrutura particularizada ao longo da segunda metade do século XX. Ainda segundo Watson, em 1984 o sindicato de Nova Iorque identificou a concepção como uma “descrição [do projeto] da iluminação”.⁷ A concepção poderia operar como orientação para que se verificasse as relações entre aquilo que o *designer* concebeu e sua efetivação em cena. [Tudella, 2012]

Essa concepção se inicia com um ponto de vista elaborado pelo *designer* sobre a obra em questão, um pensamento conotativo da sua abordagem. O ponto de vista atuará como aspecto aglutinador, como traço que liga as diversas fases ou estágios do projeto. Em seguida, o *designer* introduz na concepção uma imagem [verbal, quando se trata de texto dramático-literário formal,

⁷ Cf. WATSON, 1990, p. 8



ou mesmo improvisado], que pode ser provocada por uma figura de linguagem, uma metáfora, uma hipérbole, um julgamento, como exemplos. Em *A streetcar named desire*,⁸ Blanche pode revelar-se, uma aranha assassina que espreita, dissimulada, mais uma vítima, para determinado leitor. Para outro, ela configura uma mariposa que permanecerá voando em torno de uma luminária, seduzida pelo ambiente confortavelmente aquecido. Mas, findará morta, inexoravelmente ressequida, presa no vidro em alta temperatura. A imagem deve indicar conexões com as funções da forma, da textura e da cor, exercendo significativo potencial de provocação para outros artistas envolvidos no projeto, sugerindo pistas que indiquem o lugar da cena e suas atmosferas.

Eduardo Tudella sugeriu a noção de uma imagem deflagradora que integra a concepção redigida pelo *designer*.

Trata-se de um processo empreendido pelo iluminador, quando ele cria uma imagem deflagradora para a cena, uma espécie de concentração latente das imagens cênicas, uma imagem-gênese, que precede a cena de modo perene. (Tudella, 2017, p. 63)

Esta investigação prescuto o texto de Müller na sua condição de obra autônoma, confrontando com respostas da montagem mencionada e considerando a autonomia da encenação [ação em cena, sem enquadramentos redutores do termo]. Nesse caminho, o *Quarteto* está associado à questão *primeva* deste artigo, ou seja, a relevância da cor naquilo que denominamos cena, *praxis*⁹ espetacular. Ora, se estamos assistindo a um evento cênico podemos experimentar a percepção de cor, já que os artistas têm liberdade para aplicar matizes nos diversificados materiais, incluindo o corpo do ator que pode operar como suporte para variados graus de intervenção, desde a pintura química aplicada diretamente no seu corpo até a iluminação sobre ele projetada em busca da visualidade concebida [Tudella, 2017; 2024]. Um ou outro leitor pode questionar a validade de um texto que discute a contribuição da cor para a cena, em si. No interior desta querela alguém poderia perguntar se é possível elaborar cena sem cor.

⁸ Cf, Um bonde chamado desejo, Tennessee Williams,

⁹ Mantida em latim, sem acentuação e em itálico, para questionar abordagens superficiais que reduzem o termo à noção de fazer simplório, excluindo o estágio vital de possível e necessária avaliação daquilo que se faz. [Tudella, 2017, p. 18]



Tal embate pode indicar questionamentos sobre o que é imprescindível para a constituição da cena teatral, performativa. Um estudo consistente que aprofunde a noção de cena pode considerar sua origem na Grécia da antiguidade, derivando de *skēnē*, como já se discutiu em variadas publicações.¹⁰ Seguindo essa trilha alcançaríamos pressupostos avançados da contemporaneidade – como se costuma chamar a atualidade em certos ambientes – desde a negação da cena figurativo-realista que alcançou seu ápice no início do século XX até a novíssima performatividade em curso na pós-modernidade. Levemos em conta que ações performativas podem estar contaminadas pelo antigo teatro, ao menos quando reúnem pessoas para compartilhar, testemunhar, em tempo e lugar determinados, uma ação concebida por outra ou, por outras, considerando que tal ação somente se efetivará na presença do público. Associada a aspectos de tempo e lugar nos quais uma encenação acontece, a *performance art* também poderá inserir a complexidade das provocações perceptivas que alcançam o ser humano, incluindo a cor, visceralmente integrada às imagens visuais reveladas na cena, desde a antiguidade. Mesmo considerando as diversificadas elaborações estilísticas promovidas na história do teatro, nem mesmo as mais radicais revoluções ousaram eliminá-la. Diante disso, um artista pode desfrutar da liberdade de acentuar a cor como traço relevante do seu discurso, questionando efeitos simplórios do senso comum.

Por outro lado, pode-se excluir do teatro a lógica aristotélica e elaborar textos que neguem a compreensão de discurso organizado, para estabelecer certa hegemonia da expressão e *desconstruir* a comunicação. As palavras podem funcionar como sons alinhados à ressignificação, incluindo o apagamento do texto [dramático-literário].

Variados momentos da história do teatro denotam que na antiga ocorrência cênica o artista levava em conta que cada ação ocorre em um lugar. Esta abordagem presume que o espaço ganha condição de lugar quando recebe o ser humano, abrigando seus desejos e temores.

O escritório de um advogado será diferente da clínica de um cirurgião dentista, mesmo que fora do ambiente profissional eles sejam irmãos e habitem a mesma casa. A aparência desta casa

¹⁰ Desde o sentido original grego *skēnē* "tenda ou barraca", usada no teatro para mudança que o ator necessitava para trazer outra personagem ao palco. Depois foi usada para denominar o palco de madeira onde os atores interpretavam seus papéis, onde a ação que reunia as principais personagens acontecia. Derivou para tudo aquilo que é representado no palco, relacionada ao sentido do latim *scaena*, *scena* ou, palco de um teatro. Pode-se localizar em francês, *scène*, por volta do século XIV, com o sentido de cenografia. Na primeira metade do século XVI, também na França começo a indicar a subdivisão de um ato de uma peça. (<https://www.etymonline.com/search?q=scene>, tradução nossa).



estará diretamente relacionada com algum acordo que os conecta. Ou, pode revelar ausência de acordo que promove a ascendência do gosto de um sobre o gosto do outro, repercutida na cor, na forma, na textura.

Apesar disso, um artista vinculado a proposições revolucionárias pode sonhar com a exclusão do cenário.

O dentista e o advogado provavelmente usam indumentária particularmente definida pelo exercício da profissão. O que pensaria um cliente do causídico se o encontrasse para uma consultoria legal e ele aparecesse trajando um jaleco branco, portando um instrumento usado numa cirurgia odontológica? Certo estranhamento poderia decorrer de tal experiência. E, mesmo fora das atividades profissionais essas personagens podem apresentar significativas diferenças no modo de vestir. Ou seja, aquilo que se vê pode revelar detalhes particulares da posição de uma personagem no mundo.¹¹

Ainda assim, uma revolução pode se afirmar na exclusão do figurino teatral. Portanto, poderíamos ver espetáculos nos quais se desejou cancelar cenários e figurinos.

No antigo teatro, um ator poderia interpretar uma personagem de etnia ou idade diferente da sua. Ou, uma personagem que sofreu um acidente, tendo sua face mutilada. Outro *performer* poderia atuar como palhaço. Cada uma dessas condições poderia definir o modo como a personagem se apresenta no contexto social, como sua aparência será revelada em direta relação com aspectos da sua subjetividade ou proposições ideológicas. A aparência pode ter papel determinante na caracterização de uma personagem, o que justificaria ou indicaria o estudo sistemático da maquiagem teatral.

Não obstante, a maquiagem pode ser dispensada em certos contextos e um movimento pode ser aplaudido pela sua exclusão.

Outro contexto defenderia um espetáculo no qual a luz será desconectada, excluídas todas as fontes de iluminação, sejam naturais ou artificiais, e nada se poderá ver. Nenhuma imagem visual será fisicalizada. A visão do público impedida, subtraído o direito de olhar. A iluminação torna-se inútil.

Uma revolução pode impor suas próprias regras para subverter a história do modo que se lhe aprover. Apesar disso, no ambiente das artes cênicas, o público ainda contará com suas

¹¹ Cf. Tudella, 2017, pp. 604-605



operações mentais, com seus movimentos mnemônicos, com processos perceptivos diversificados, incluindo lembranças de imagens e até criando fantasia [*phantasia* do grego, *φαντασία*¹²]. Ou seja, um espetáculo imaginário, a condição humana de conceber imagens [mentais], ter visões, imaginar. Ainda que não se possa afirmar que as imagens mentais são, necessariamente visuais¹³, também não parece possível comprovar em termos científicos que não o sejam. Diante da dúvida, pode-se presumir que, naquele *spectator* [do grego, *theoros*] de quem toda sensibilização possível em um espetáculo foi sonogada, resta sua capacidade de elaborar as próprias imagens. A quantos espetáculos que excluíram a luz, a iluminação, a provocação visual, esteve presente na última temporada um membro costumeiro da plateia de um teatro? Será difícil encontrar dados que retirem estes espetáculos da exceção.

Sem embargo, pode-se cancelar, o cenário, o figurino, a maquiagem, a música, o som, a palavra, a lógica, o movimento, a luz, a comunicação, enfim. Exceto o ator, o pensamento. O que se espera do teatro, desde sua derivação de vocábulos como *thea*, *theôria*, *theoros*, *theatron*, até as mais radicais revoluções? Algo para se ver. O artista grego elaborou manifestações artísticas conhecidas inicialmente como tragédia, comédia e drama satírico. Se levarmos em conta o trabalho de Aristóteles [Aristotle, 1983], primeira incursão teórica nesse contexto, a tragédia cumpriria sua função de modo relevante na efetivação em *opsis*, aquilo que a antiguidade, desde Roma, conheceu como *spetaculum*, um evento que reúne pessoas no mesmo lugar e tempo, ocupando o *theatron* [lugar para se ver, de onde se vê]. A denominação teatro para se referir ao evento em si é, portanto, uma derivação tardia. Daí, pode se presumir que a imagem visual fisicalizada na *skēnē* era *conditio sine qua non* para a efetivação espetacular da tragédia. E da comédia, assim como do drama satírico. (Tudella, 2017, p. 50)

Até hoje, portanto, é rara, é exceção, a exclusão do *lógos* visual na manifestação da cena. Muito ao contrário, a cena se configurou ao longo da história como um vastíssimo universo de imagens. Desse modo, a pessoa que elabora um espetáculo assume profundos compromissos com expressão e comunicação visual. Se a estas demandas forem apresentadas respostas exclusivamente intuitivas, os processos e resultados podem ser meramente acidentais, mesmo

¹² No grego tardio "imaginar, ter visões", relacionado a *phaos*, *phōs* "luz", *phainein* "mostrar, trazer à luz" [da raiz PIE - proto-indo-europeia] **bha* ["brilhar"]. <https://www.etymonline.com/search?q=phantasia+>

¹³ CF., FARAH, 1988.



que pretensamente geniais, o que pode gerar incongruência simplória num próximo evento. Ora, se o acidente for o caminho para a elaboração daquilo que será compartilhado com o público, o produto acidentalmente genial pode não aparecer novamente.

Por outro lado, a consciência de que o *lógos* visual é determinante na cena pode abrir espaços para estudos sistematizados da imagem, da imagem visual, da imagem visual fisicalizada, apontando à geração consequente de visualidade [Tudella, 2017; 2024]. Daí, em meio à intrincada teoria que integra diversificadas radicalizações, a investigação teórica, assim como a *praxis* da produção de imagens, poderia provocar jovens artistas e capacitá-los para a elaboração de espetáculos nos quais o visual seja efetivado para além de fórmulas e modismos. Constituindo-se como sucessão de imagens cinéticas, a cena incluirá contrastes de forma, textura e cor, o que pode referendar o estudo particularizado das noções de matiz, saturação e valor, suas profundas relações com a expressão e a comunicação visual, com a teoria da cor. Do teatro, pode ser difícil excluir a imagem, a cor.

Daí, uma pessoa nele envolvida pode considerar inúmeros caminhos para interações da pesquisa científica da cor com sua *praxis*. Neste contexto, a montagem baiana denominada *Quarteto* foi aqui associada ao texto de Heiner Müller, propondo um olhar abrangente da noção de imagem para considerar a imagem verbal, ou seja, aquilo que se vê no texto, que se vislumbra na poesia dramática, discutindo possíveis aspectos do trabalho de um *theatre lighting designer*. Portanto, o texto de Müller será investigado na sua condição de provocação para o projeto de *scenography*, incluindo a iluminação para a cena.

Müller, Quartett e cor

Quando sabemos que Müller repercutiu a obra de Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos (1741-1803)¹⁴ e intitulou sua peça *Quartett*, podemos vislumbrar chamas da sua imaginação. Temos duas personagens e várias almas em conflito, ficando sugerida certa qualidade histriônica na qual o ator constrói uma personagem e dela outras podem surgir. Duas pessoas podem operar como quatro, cinco, ou mais, elaborando cenas internas à cena [uma espécie de *metacena*], simulando outros lugares constituídos pela presença das personagens,

¹⁴ *Les Liaisons Dangereuses*, escrita em 1782.



como já foi dito. Este aspecto foi determinante para a interpretação do modo visual de pensar, ou, da visualidade que revelou a cenografia na referida montagem, *Quarteto*. [Tudella, 2017; 2024]

Partindo desse pressuposto pode-se invencionar variados discursos visuais, sem compromissos diretos com a dramaturgia [no nosso caso, um texto dramático-literário]. A opção expressa neste artigo, contudo, foi prescrutar a palavra de Müller, confrontando-a com respostas visuais da encenação. Certas composições poético-verbais do *Quartett*, de Müller, apresentam-se prenes de instâncias filosóficas, arquetípicas, históricas, e assim por diante, podendo repercutir na imaginação do *designer*, sempre disposto a fecundar processos sensório-perceptivo-imaginativos, antes de quaisquer imposições externas de resignificação. Afinal, a cena será sempre releitura na sua condição de obra autônoma que produz sentido cênico-espetacular, esteticamente particularizado, um objeto/sujeito com entranhas próprias.

Provocações submersas no texto de Müller poderão suscitar uma espécie de tempestade imaginativa, onde um substantivo, um verbo, pode alcançar caráter simbólico, sendo o texto dramático-literário reconhecido aqui como um amálgama de imagens verbais.¹⁵ Depois do título, uma rubrica deixa antever alto grau de fantasia: “Tempo-espço: salão situado antes da Revolução Francesa/*bunker* depois da 3ª Guerra Mundial.” [Muller, 2002, p. 1, tradução nossa] É um, ou outro? É um e outro? Uma mixagem de ambos? Testemunha-se a liberdade oferecida ao *designer* por Müller, permitindo-lhe conceber um mundo particular [espço, lugar, cenário, cenografia, ambiente], desejado pela cena. De todo modo, a construção imagética introduzida em *Quartett* indica um lugar que contribuiu para o trato espetacular, em *Quarteto*.

Gil Vicente Tavares, o diretor, propôs o tratamento do *bunker* da terceira guerra mundial no qual as personagens revelam profunda deterioração da condição humana. [Figura 1] O encaminhamento dos figurinos, assim como da maquiagem, foi determinante para a resposta visual apresentada pela cenografia [*scenography*]. [Figura 3]

¹⁵ Por imagem verbal entende-se aqui uma construção linguística derivada da sensação e da percepção de imagens visuais fisicalizadas no contexto do sensível ou de imagens mentais elaboradas pelo sujeito. Ela repercute seu esforço para expressar através da palavra articulada na estrutura da língua, aquilo que percebe visualmente.



Figura 3 - Valmont e Merteuil. Aspectos visuais das personagens.



Fonte: Imagem de Andréa Magnoni

Este estágio indica derivações da noção de imagem [do latim *imago* - aparência, semelhança] de modo abrangente, em que a imagem verbal¹⁶ proposta por Müller provocou o lugar onde a ação ocorre. Já no título da obra pulsa a primeira imagem verbal, também observada sob instâncias simbólicas da metáfora e encarada como catapulta para imagens visuais fisicalizadas na cena, conferindo certa autoridade para a palavra, para o pensamento, sublinhando a noção de *lógos*. Como não somente o texto - diálogo e rubricas - pode sugerir comunicação com o público através da imagem que nele se ouve ou, se lê, a imagem verbal pode estar acompanhada ou mixada com imagem sonora, que pode ser observada em instância ou

¹⁶ Por imagem verbal entende-se aqui uma construção linguística derivada da sensação e da percepção de imagens visuais fisicalizadas no cotidiano ou de imagens mentais elaboradas pelo sujeito. Ela repercute seu esforço para expressar através da palavra articulada nos limites da língua, aquilo que percebe visualmente.



fase específica e diversa das imagens musicais geradas numa obra musical especificamente composta para a cena à cargo de Luciano Salvador Bahia, ou, nela integrada,

De imagens verbais, musicais, sonoras, presentes no texto ou incorporadas pela encenação, pode derivar o espetáculo, na sua condição de universo de imagens visuais fisicalizadas cinéticas, a *opsis*. Desse modo, testemunhamos na cena um amálgama imagético em movimento, um *logos* visual cinético. Portanto, mesmo um espetáculo no qual as personagens permaneçam estáticas, elas configuram um complexo imagético que somente se efetivará em modo espetacular quando forem projetadas para o público, na condição de ondas eletromagnéticas

Figura 4 - Figurinos.



Fonte: Imagem de Andrea Mangnoni



No projeto visual do *Quarteto*, indicações da maquiagem e do figurino sugeriram substâncias orgânicas, como exemplo, a pele de aparência carcomida. Um crítico poderia interpretar poeticamente que o corpo da personagem fisicalizava a alma destrozada. A pessoa que conceder alguma atenção às palavras de Müller ficará exposta a um *tsunami* imagético.

Na premissa de que o espetáculo pode ser uma derivação daquilo que se lê – vê – no texto, a declaração da Marquesa, que se segue, está repleta de provocação:

Quando fecho os olhos, você é lindo, Valmont. Ou disforme, se eu quiser. O privilégio dos cegos. Eles tiraram a melhor sorte no amor. Eles foram poupados da comédia das relações circunstanciais: eles veem o que desejam. [...] O amor pelas pedras. (Müller, p. 1, tradução nossa)¹⁷

Para a Marquesa, aqueles que não enxergam estão livres da falha do sujeito que, diante de um objeto asqueroso – no julgamento de outrem – alimenta desejo. Portanto, os cegos são privilegiados, pois veem através do desejo, e melhor se fossem além de cegos, surdos. Ou seja, não podem ser responsabilizados por escolhas desastrosas, viciadas em prazeres da carne. Tal blindagem dos sentidos protegeria o humano? E os odores?

Diz Merteuil: “O simples pensamento do seu fedor me faz suar por todos os poros”.¹⁸ [Müller, 2002, p. 4, tradução nossa]

Projete-se um espetáculo cujo tema central é a guerra, corpos em putrefação poluem a cena. E se o público fosse obrigado a escolher: inalaria odores sufocantes da putrefação e permaneceria no teatro para desfrutar das visões que um espetáculo promete? Pode ser relevante observar uma ação performativa revolucionária da contemporaneidade que inclua ocorrências desta natureza.

De todo modo, cancelada a visão estaria excluído um substancial objeto-sujeito da presente discussão, a cor. Tanto aquelas cores fisicalizadas nas manifestações físico-químicas visuais, quanto nas imagens verbais, sonoras, submersas naquilo que se ouve. O que será a cor verde em uma folha verde, para quem nunca viu uma folha, nem um verde, pois, cego, desde o nascimento?

¹⁷ When I close my eyes, you are handsome, Valmont. Or misshapen if I want. The privilege of the blind. They've drawn the better lot in love. The love of stones.

¹⁸ The mere thought of its stench causes me to sweat from all my pores.



Se continuamos ouvindo Müller, uma manifestação de Valmont se destaca, já no início da ação dramática: “Eu me arrependeria se tivesse frustrado o ataque de um amante à sua linda pessoa. Por qual janela ele saiu?”¹⁹ [p. 1, tradução nossa] Müller está se referindo a alguém que atacou a amante e fugiu pela janela. Aqui já se pode experimentar sulcos profundos na imaginação, capazes de abrir trilhas para a concepção visual. Ora, ao construir um abrigo para se proteger das intempéries, de outros animais, o ser humano inclui uma janela, ou janelas. A janela também proveria contato com o mundo e, determinante, permitiria a circulação do ar. No entanto, ela é apresentada como rota de fuga para o agressor dando pistas da condição humana envolvida no contexto, incluindo pulsões do perverso, com relevante papel no *lógos* visual em questão, nas suas atmosferas.

Adiante, o texto oferece novas crises que podem traçar imperioso sinal para a constituição do lugar da ação:

Merteuil: [...] quem é perversa o suficiente para agradar a si mesma no casamento, uma louca religiosa com joelhos vermelhos do banco da igreja e dedos inchados de tanto torcer as mãos diante do padre confessor. (Müller, 2002, p. 2, tradução nossa)²⁰

Ainda que o autor não tenha mencionado especificamente, esta fala pode apontar decisivo aspecto do *design* dos bancos de igreja, o genuflexório²¹, que inclui um estrado no qual o fiel ajoelha-se submisso para professar fé e suplicar perdão. No texto, a vermelhidão dos joelhos da mulher perversa é uma noção-chave. Devoção e confissão exigem prostração e a alma agredida pode sangrar, exalando vermelhos. Este processo inclui o confessionário fisicalizado num orifício através do qual o sacerdote, protegido pelo anonimato, representa o Senhor. [Figura 5] Na encenação, seguro da incapacidade do ser humano de vislumbrar a imagem fisicalizada de Deus, o sacerdote pode ouvir os pecados e administrar a penitência através de um orifício duro, frio, metálico, oxidado, enodado.

¹⁹ I'd be sorry if I had thwarted the attack of a lover on your beautiful person. Through which window did he climb out.

²⁰ [...] who is perverse enough to please herself in marriage, a religious nut with knees red from the church pew and fingers swollen from handwringing before the father confessor.

²¹ Do latim, genu, joelho; mais flectere, dobrar.



Figura 5 - Deus no lado obscuro do confessionalário. O fiel vê o que deseja ver.



Fonte: Imagem de Carlos Barral

A visualidade do Deus não visto transcende limites. Até este ponto do estudo do texto, dois elementos-chave se impuseram como aspectos constitutivos da topografia da cena: a janela e o confessionalário. Adiante, Müller traz outra enorme provocação visual e densifica a atmosfera da ação. Merteuil: “Meu espelho transpira seu próprio sangue.”²² Vendo no espelho seu reflexo em sangue, a personagem é uma hemorragia? Ela define ensanguentada e sucumbe, ou faz uma putrefação e vive em dor? Ou ambas?

A constatação de Valmont revela a repercussão das contradições no corpo doente: “Pecados como febre escarlatina”²³.

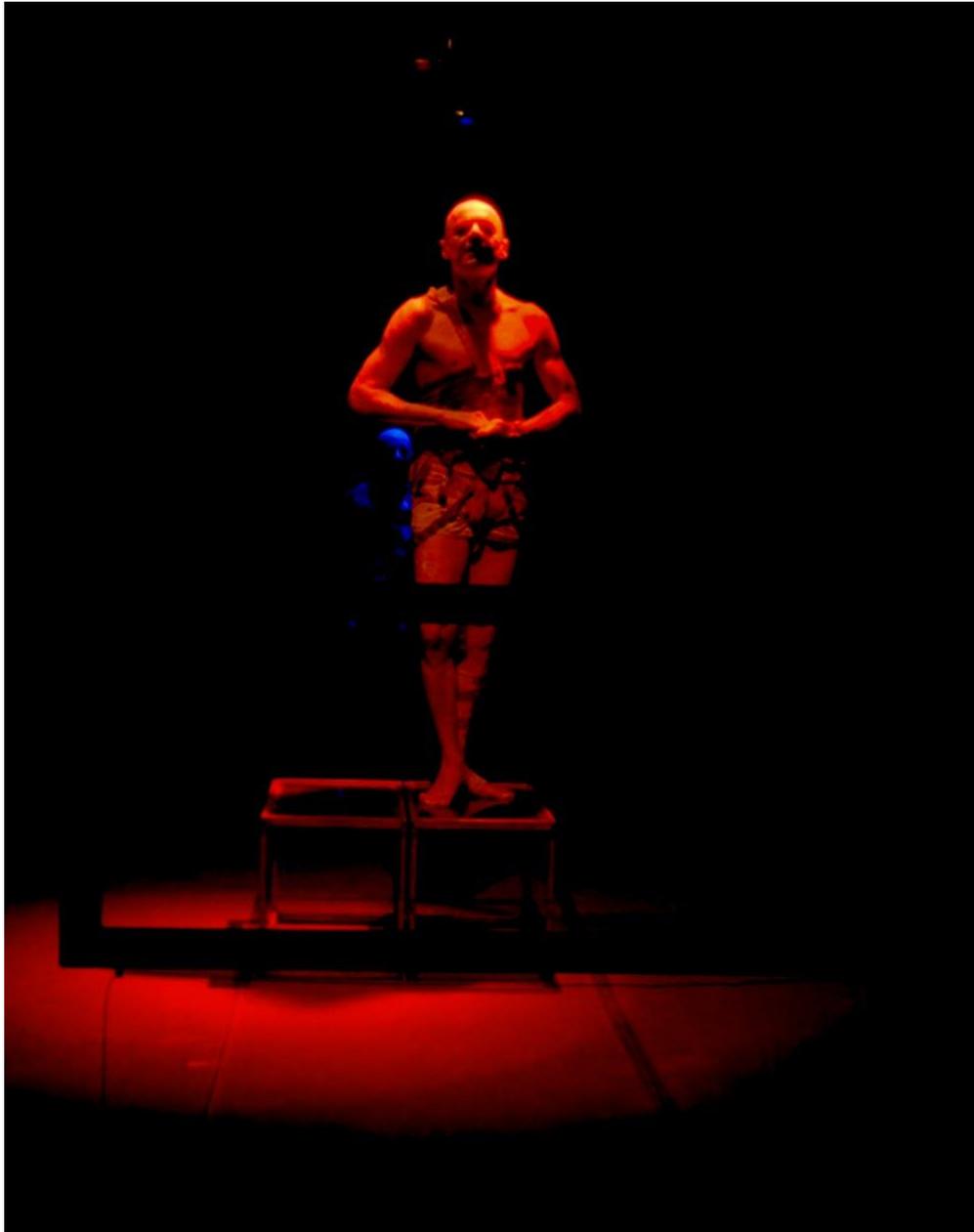
²² My mirror sweats its blood.

²³ Sins like scarlet fever. Thomas Sydenham, um médico inglês, introduziu o termo escarlatina em 1675, referindo-se à doença infecciosa causada pelo *Streptococcus pyogenes*. Um dos possíveis sintomas é a vermelhidão das bochechas, assim como a proliferação de pequenas manchas vermelhas no corpo.



Represado na genuflexão, o sangue jorra revelando-se um traço que conecta janela, confessionário e espelho, integrando o núcleo da visualidade do espetáculo, o modo visual de pensar expresso pela cenografia [*scenography*].

Figura 6 - O ser humano é um espelho que sangra?



Fonte: Imagem de Adele Audisio

E se poderia argumentar, sob a influência de Aristóteles, que esse universo está



pigmentado pelo hedusma²⁴ [neste caso, visual] que o denso vermelho do sangue, da carne agredida, pode indicar. [Figura 6]

Observando que a exacerbada sede do predador inclui sua virginal sobrinha, Merteuil justifica: “Eu admito, ela é um poderoso pedaço de carne [...]”²⁵ [Müller, p. 2, tradução nossa] Quem sabe, tal noção de poder esteja relacionada ao incontrolável desejo provocado pelo corpo da jovem virgem na compulsão do anti-herói Valmont, uma imagem de neo-Giovanni.²⁶ Uma besta cujas garras rasgam a leveza transparente da seda para devorar a carne em hemorragia, dilacerando profundamente a pele, alimentando seus vícios.

Do texto jorram imagens verbais como das almas jorra o sangue.

Valmont: “O mero olhar de uma mulher bonita, o que estou dizendo, o traseiro de uma prostituta do mercado, e me transformo em uma besta faminta. Eu era um abismo, senhora.”²⁷ [Müller, 2002, p. 4]

Na mitologia cristã, mesmo depois de criada, a Terra ainda se encontrava vazia e sem forma para a percepção humana, pois as trevas “pairavam sobre a face do abismo”. [Bíblia de Estudo de Genebra, 1999, p. 8] Valmont identifica-se com o próprio abismo, imerso no poder da escuridão que dissolve formas, cores e texturas.

Uma vez que os desejos configuram combustível, impulso para as ações das personagens, o ator do antigo teatro realista evitava a adjetivação da sua personagem, com o objetivo de afastar rótulos simplórios, adjetivações de superfície, como exemplo: “Ela é medrosa”.

O ator combatia a hegemonia de aspectos externos, superficiais, construindo sua personagem em primeira pessoa, declarando: “Eu quero evitar erros.” Assim mesmo, assimilando os desejos da personagem, ao invés de citá-la, de vê-la de fora, evitando adjetivá-la como a um terceiro. Considere-se que determinada personagem [eu, como pensava o ator] avalia que uma ou outra atitude pode gerar exposição negativa de si mesma, decide ser cautelosa e é julgada.

²⁴ Hedusma, do grego, com o sentido abrangente de condimento, tempero. [Gazoni, 2006, p. 28, apud Tudella 2017, p. 120.]

²⁵ I admit, she’s an impressive chunk of flesh [...]

²⁶ Referência ao Don Giovanni [1787], de Wolfgang Amadeus Mozart [1756-1791]. Libretto de Lorenzo da Ponte [1749-1838]

²⁷ “The mere glance of a beautiful woman, what am I saying, the rear end of a market-wench, and I’m transformed into a ravenous beast. I was an abyss, Madame.”



Afinal, certos julgamentos infundados podem reduzir a complexidade de um ser humano: Medrosa!!! Buscando os objetivos para a ação da personagem, o ator estaria experimentando conexões profundas, evitando cristalizá-la em grandes blocos superficialmente emocionais, sem nuances capazes de provocar a discussão de sentimentos, de relações que podem insuflar conflitos. Este pensamento teatral foi alcunhado como teatro psicológico, com nuances de negatividade.

Para combater a mera exibição, o teatro conhecido como realista evitava resultados cristalizados em adjetivos superficiais que mesmo apresentados de modo divertido ou bonitamente performados com figurinos, maquiagem, cenário, e até iluminação, podem ser impotentes para a revelação do humano através da discussão cênica.

Um mundo mecânico-metálico

Por outro lado, assim como a decisão de evitar adjetivações representava aspecto pertinente no trabalho do antigo ator dos contextos realistas, no tratamento visual da cena ainda hoje, as imagens verbais que qualificam o ambiente podem desempenhar papel decisivo na aproximação de possíveis atmosferas incorporadas ao espetáculo.

No *lógos* visual, as qualificações/adjetivações - a metáfora, a hipérbole, as figuras de linguagem, alimentam aspectos conotativos, simbólicos, e podem encetar a aparência da cena, daquilo que se vê, contrastes de cor, forma e textura, ou seja, imagens visuais fisicalizadas. Uma atmosfera pode ser dura, fria, pegajosa, sufocante, como exemplos. Entre as primeiras falas de Valmont está incluído um comentário que pode soar entre o profético e o mítico, com abrangência filosófica: “O tempo é o buraco da criação, dentro dele cabe toda a humanidade.”²⁸ [Muller, 2002 p. 3, tradução nossa] A história da filosofia inclui diversificadas discussões em torno do tempo, desde as aporias mencionadas na Física de Aristóteles [384–322 a C], passando pela patrística, para arrolar o pensamento de Agostinho de Hipona [354–430 d C], alcançando o pensamento moderno e a contemporaneidade.

Numa perspectiva da astrofísica, alguém que estivesse em uma galáxia muito distante e fosse capaz de ver a Terra poderia estar contemplando uma imagem que viajou muitos bilhões

²⁸ Time is the hole of creation, all of humanity fits inside.



de anos. Isso pode ser interpretado como uma vista de toda a existência do planeta, de todos os seres que aqui viveram, vivem e viverão, como os humanos, que existem há apenas algumas dezenas de milhares de anos e já estão desaparecendo. O texto de Müller está impregnado de aspectos temporais que interferem de modo contundente nas relações entre as personagens, insuflando conflitos. Numa fala inicial de Merteuil, ela conecta tempo e desejo: “Você me permitiu sentir isso de vez em quando, enquanto ainda me agradava usá-lo para tal, Valmont, [...]”²⁹ [Müller p. 2]. As relações entre as personagens incluem diversas menções ao tempo, revelando inquietações e contradições. Merteuil: “Os relógios do mundo. Você está tendo problemas, Valmont, em fazer com que o seu melhor eu fique em posição de sentido”³⁰. [Müller, p. 3] Esta provocação está imersa no diálogo, em meio a um intenso duelo que impõe marcas nos seres envolvidos. Valmont, por sua vez, contra ataca:

Ouçó o alarme da batalha, os relógios do mundo batendo em sua beleza indefesa. A ideia deste corpo esplêndido sendo costurado pela queda das dobras dos anos, desta boca murchando, destes seios apodrecendo, deste colo aparentemente encolhendo sob o arado do tempo, [...] [Tradução nossa, p. 8]³¹

Conexões entre o passado e o agora podem apontar para a degradação fisicalizada pelas dobras temporais no corpo que murcha, apodrece, e encolhe deformado, sob o arado do tempo. Ou seja, o tempo investe agressivamente sobre as personagens envolvidas na fábula e pode indicar o tratamento do lugar concebido para a cena. Repercutindo a provocação de Müller, a cenografia indicou a forma circular de um possível relógio para a base que abrigou a ação cênica. A fisicalização desse relógio incorporou elementos metálicos implantados como manifestação dos números que registram e comunicam a ocorrência do tempo, e foram dispostos acima do piso, numa escolha simbólica para subverter o papel da gravidade no estabelecimento da presença humana no planeta e compreendendo certo grau de subjetividade na noção de tempo. Neste contexto ficaram indicadas formas, cores e texturas, particularidades do lugar no qual as

²⁹ You permitted me to feel it from time to time, when it still pleased me to use you for this, Valmont [...]

³⁰ The clocks of the world. Are you having trouble, Valmont, getting your better self to stand at attention.

³¹ VALMONT [...] I hear the alarm of battle, the clocks of the world tricking at your defenseless beauty. The thought of this splendid body being seamed by the fall of the folds of the years, this mouth shriveling, these breasts decaying, this lap seemingly shrinking under the plough of time, so wounds my spirit, that I want to claim the occupation of doctor too and help you to eternal life.



personagens agem e disputam em busca da efetivação dos desejos. [Figura 7]

Em liberdade poética o desarranjo emocional das personagens atacou a simetria associada à forma do relógio, ainda que mantenha a manifestação de um sistema concebido para marcar relações temporais. Este desarranjo ecoa substancialmente na aparência do humano revelado nesta obra de Müller, em um relógio que invoca todos os relógios do mundo, como diz Merteuil. [p. 3] A estrutura metálica do seu interior revela a ação do tempo através da oxidação e aponta para entranhas frias, duras, artificiais e cortantes, ocupado por corpos que se debatem e findam putrefatos, purulentos. [Figuras 7 /11]

Figura 7 - O metálico do tempo corta e esmaga os corpos.



Fonte: Imagem de Carlos Barral

A imensa galáxia de imagens verbais oferecidas por Heiner Müller incidiu no *lógos* visual, concentrado nas noções de janela, confessionário, espelho e relógio. O espetáculo acentuou um elemento que conecta essas figuras, identificado pela noção visual de moldura que define limites na janela, no espelho, no confessionário, assim como no relógio, sublinhando um ser humano aprisionado.

Presente nas quatro células visuais do espetáculo, a moldura fisicalizou esse



aprisionamento em vaidades e desejos brutais, na assombrosa força das pulsões de morte³² que dominam como dogma, como ideologia. As imagens-chave foram germinadas na fuga do agressor, na destilação do pecado, no jorrar de sangue, assim como na decomposição imposta pelo tempo. O *spectátor* vê corpos fragmentados, carcomidos, decepados, através da luxúria de paredes *in-visíveis* que sustentam molduras-masmorra. Engendrada nestes pressupostos, a iluminação para a cena associou-se aos aspectos e elementos mencionados, incorporando à imagem visual fisicalizada na cena instâncias que somente a luz pode propor: visibilidade [fisicalização visual] e visualidade. [Tudella, 2017; 2024] O trabalho do *theatre lighting designer* conectou-se visceralmente a Müller, deixando-se impregnar por clamores imagéticos do texto.

Intrigado, Valmont condensa em breve questão a energia que provocou a explosão de visualidade na cena: “Mas onde sua imaginação encontra as cores com as quais pinta meus vícios?”³³ (Müller, p. 4, tradução nossa) [Figura 1] Esta indagação é uma espécie de El Dorado, um tesouro imaginativo conectando no mesmo tempo-lugar, imaginação, cor e vício. E pode denotar enorme desafio para o artista que decide pintar com luz³⁴ aplicando matizes capazes de revelar nuances cromáticas dos vícios. A fala de Valmont parece constituir a imagem verbal que deflagrou a iluminação, originando um *lógos* visual de estreita conexão com a aplicação da cor, em direta relação com a noção de vício. Um ou outro leitor pode preferir mixar as noções de pecado e vício, considerando a conjuntura religiosa da peça.

Se o vício do sujeito ofende e, ou, ataca o outro, pode estar configurado o pecado católico, exigindo a genuflexão que resulta nos joelhos em sangue. Tal consideração pode suscitar estimulante exercício de imaginação para o designer, na busca de um tratamento cromático para os pecados do vício.

George F. Koob e Michael Le Moal associam o vício à compulsão ou hábito, relativo a uma substância ou atividade, cuja repetição prejudica, ao mínimo, uma pessoa: o adicto.

O uso ocasional, mas, limitado, de uma substância abusiva é clinicamente distinto do uso crescente, da perda de controle [...] e o surgimento da procura crônica compulsiva que

³² Freud, 1996

³³ But where does your imagination get the colors with which you paint my sins?

³⁴ Referência à abordagem de Alton, 1995



caracteriza o vício.³⁵ [Koob e Le Moal, 2006, p.1, tradução nossa].

Os autores acrescentam que a perda de controle pode originar excessos, resultando em inúmeros danos de natureza física e mental. Quando o vício prejudica outros indivíduos os prejuízos podem ser ampliados, agredindo a família e o amplo tecido social. Esse processo pode ser observado desde a investigação do consumo controlado, até o abuso e a dependência.

Por outro lado, ainda que neste artigo se evite exegese via psicanálise, pessoas interessadas podem considerar elaborações neste caminho, como exemplo: “[...] existe na mente uma compulsão à repetição que sobrepuja o princípio de prazer. [...] Então atribuímos à compulsão de repetição um caráter demoníaco.³⁶ [Freud, 1996, p. 257]. Esta observação parece incluir movimentos entre prazer e dor, além da noção de pulsão, levando em conta a visão freudiana da pulsão de morte, no caminho da teoria pulsional que ele aplicou como hipótese de trabalho em casos conhecidos [Freud, 1996g, p.139].

E, ainda, a abordagem legal assim define vício:

A coisa recebida em virtude de contrato comutativo pode ser enfeitada por vícios ou defeitos ocultos, que a tornem imprópria ao uso a que é destinada, ou lhe diminuam o valor. [Código Civil Brasileiro, Seção V, artigo 441]

No contexto desta investigação, a coisa pode se referir a um ser humano que inicia determinada relação pessoal, emocional, íntima, sem que defeitos latentes no seu interior, nos seus vícios ou pecados sejam revelados para o outro. O que não aponta, necessariamente, para a decisão redibitória incorporada ao processo jurídico.

Se uma pessoa pergunta onde a imaginação do outro encontra cores capazes de pintar seus vícios – dele mesmo – pode não ser uma questão retórica: Ele pode não saber, não dominar o modo como seus desejos são pintados. Nem tem poder para escolher as cores das próprias contradições, pois elas lhe fogem ao controle. Portanto, as cores dos desejos de Valmont são *primevas*, indomáveis, submersas em obscuras regiões do seu abismo, do seu sistema nervoso. São cores primárias às quais não se pode chegar através de mixagem, origem do universo

³⁵ The occasional but limited use of an abusable drug clinically is distinct from escalated drug use, loss of control [...], and the emergence of chronic compulsive drug-seeking that characterizes addiction.

³⁶ Numa abordagem pré-cristã da palavra demônio, apresentado como gênio do bem ou do mal que governa o destino e o temperamento do indivíduo.



cromático das suas jornadas violentas e viciadas.

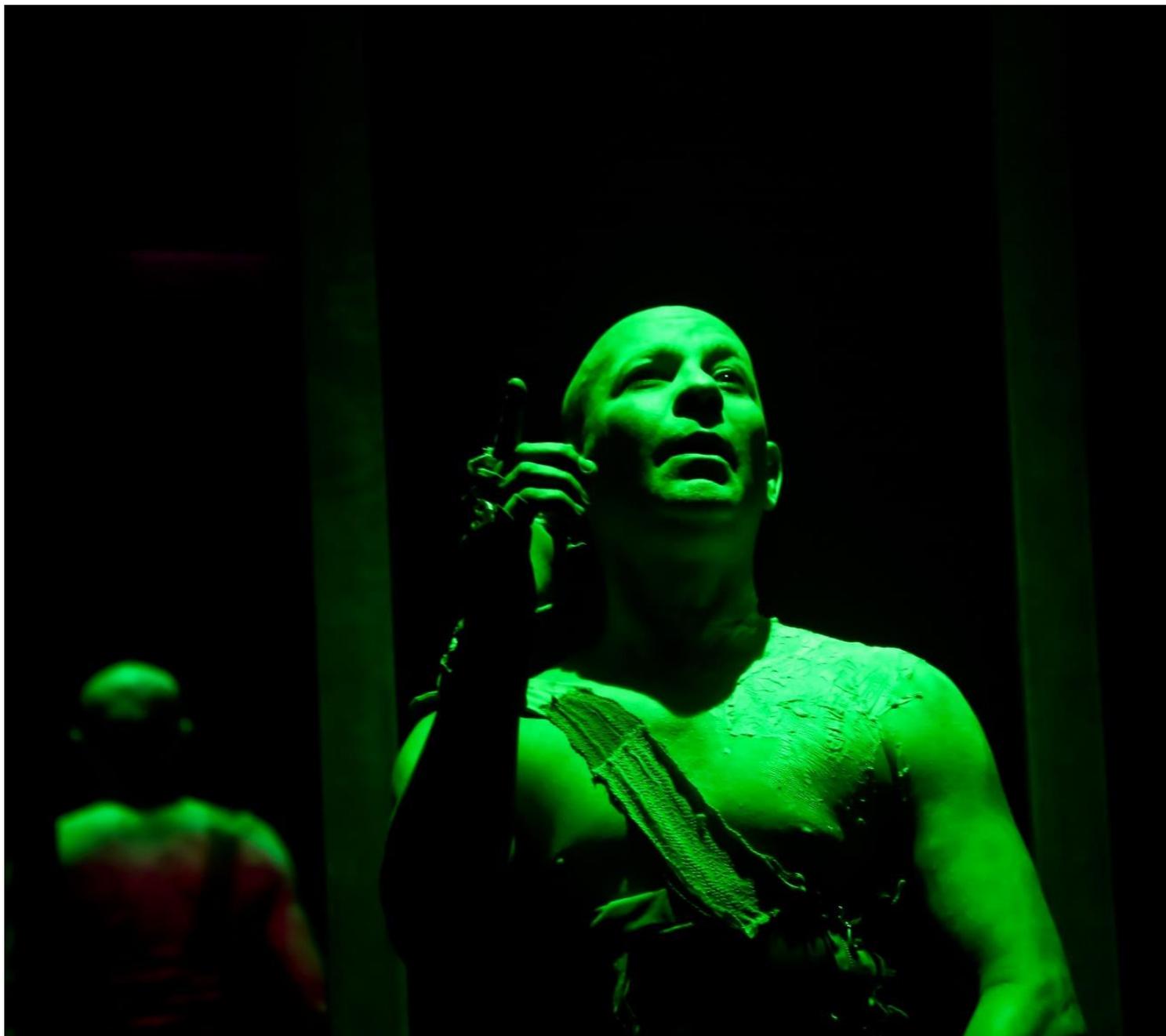
O humano exala involuntariamente ocasionais aromas de dúvidas genuínas que revelam matizes vislumbrados na luz natural, nas famílias dos vermelhos e dos azuis. Em momentos determinados ele deseja manipular o outro, com algum grau do ato perverso promovido por faces frias do seu interior dominante. Tal contexto expela para o mundo sensível matizes artificiais somente atingidos através de manipulação química de pigmentos que projetam as famílias dos magentas e dos verdes, longe da extensão visível da luz natural. Tais matizes são revolidos em desconhecidos alojamentos de querências incontroláveis, conectados à pulsão de morte, articulando, atacando, mentindo, ferindo. Como se nesses desejos habitassem ferinas substâncias artificiais. As cores da luz iluminando ideias que constroem a imagem visual fisicalizada na cena.

Mergulhado em vício o ser humano pode configurar-se integralmente numa cor, única, como se nele nada houvesse mais do que a compulsão à repetição. Por momentos, a personagem reflete a mesma extensão de onda, mixando dor e prazer. [Figura 4]

Aquilo que se pode ver tem no seu interior faces externamente invisíveis. A arte permite que se vislumbre essas faces in-visíveis, latentes, aquilo que se encontra no mais profundo dos desejos humanos. O prefixo *in* está aqui destacado para estabelecer conexões com o sentido de interior, aquilo que não se pode ver, que está abaixo da camada exposta, alojado internamente, escondido.



Figura 8 - Matiz absoluto como fisicalização da compulsão à repetição



Fonte: Imagem de Andrea Mangnoni

O que o ser humano vê desde que abre os olhos ao nascer pode mixar-se com sua experiência e permanecer pulsante ao longo da vida. Neste processo, ele elabora imagens mentais, miragens internas filtradas pelo seu julgamento, originadas naquilo que pode ser mensurado pela ciência no estudo da percepção de ondas eletromagnéticas da luz visível, da



manifestação destas ondas em impulsos elétricos transitando pelo nervo óptico, percorrendo variadas direções até pulsarem no occipital envolvendo região substancial do córtex cerebral e garantindo que há uma imagem, uma constituição física de um fragmento temporal. A imagem que vejo, ou penso ver, porque quero ver, porque me é dado ou permitido ver.

Se posso comprovar em proposições da física clássica que vejo no occipital uma imagem expressa em manifestações atômicas que ocorrem fora de mim, em uma ocorrência fisicalizada, o que muitos denominam imagem é um fragmento de instante. Na complexa experiência da visão, este instante será mixado com o que já se viu, quis ver, ou, pensou ter visto, resultando na percepção visual do mundo.

Deste modo, o ser humano pode ser impotente para definir em moldes racionais a imagem mensurada, abstraída, analisada no córtex pré-frontal. Alimentando o poder do vício com um desejo absoluto, o humano se vê fisicalizado num matiz. Mergulhado episodicamente nessa cor, o adicto não é capaz de identificar que há algo diferente dela. Se o desejo é nutrido no mais profundo, em partículas subatômicas, ele é uma ocorrência cinética cujo lugar em mim, não consigo determinar precisamente. [Figura 9]

Na arte, entretanto, a imagem transfigura-se, ganha nuances indomáveis cuja desmedida pode fazer do humano um ser cujas cores repercutem o in-visível. No vício que o domina ele pode cristalizar um desejo fisicalizado em determinada extensão de onda, refletindo uma cor e somente ela, dura, profunda, não necessariamente presente na luz natural. [Figura 5] A suspensão estético-poética liberta o artista para definir o modo como esse desejo será fisicalizado no modo clássico, atômico, aquele que é externamente visível para o seu público.

O *designer* pode decidir que matiz será projetado sobre a cena, sobre a personagem, para fazê-la refletir a cor do seu inferno interior que pode se modificar no curso da autonomia cênica.

O artista tem liberdade para selecionar, conceber visualmente o vício, associando-se à revelação de uma personagem, tornando visível o in-visível. Ele não precisa escrever e entender inúmeras equações científicas, matemáticas mesmo, para fisicalizar a cor do vício. A *phantasia* expande, transige horizontes.



Figura 9 - Matiz absoluto como fisicalização da compulsão à repetição



Fonte: Imagem de Adele Audisio



Figura 10 - O magenta. em sua artificialidade.



Fonte: Imagem de Carlos Barral

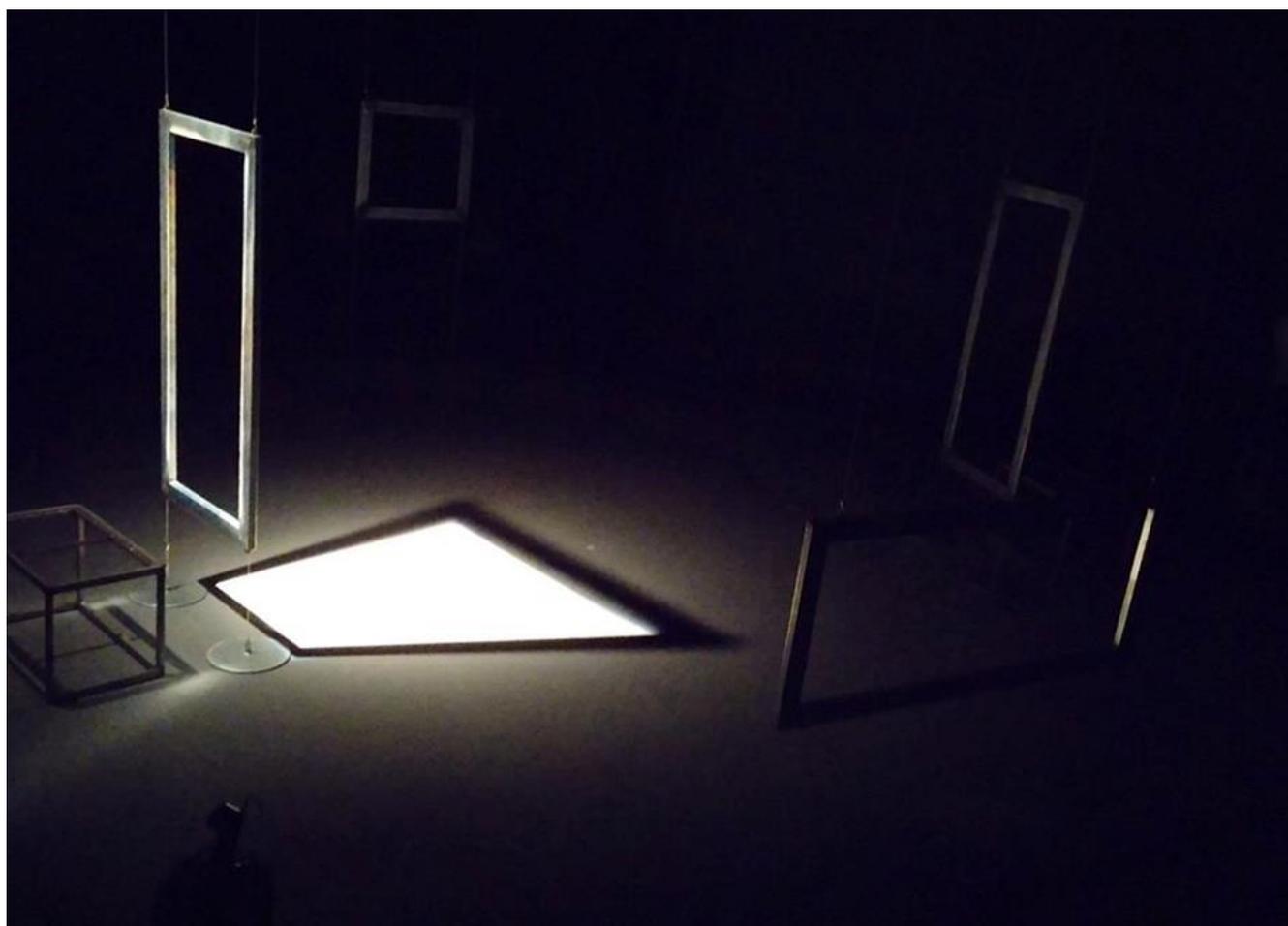
Para o *Quarteto* foi empreendida uma busca de ondas eletromagnéticas contundentes, frias, duras, cortantes, levando a matizes que sugerem artificialização, manipulação empreendida por um sujeito no obscuro dos seus laboratórios interiores, subvertendo o papel físico do sol. Transduzida em impulsos eletroquímicos, essas cores intentam provocar a sensação e a percepção da dor e do prazer humanos que pulsam no vício.



Pode ser identificado certo ângulo de contradição quando o *designer* decide representar de modo artificial uma manifestação tão intrinsecamente mergulhada nas profundezas humanas, as quais ele não pode afirmar que conhece. A escolha do artista pode enunciar o que a personagem quer ver e aquilo que ela vê sob o poder do vício, no estado submisso e impotente da dependência. Nestes momentos, fazendo de si mesma matiz exclusivo, ela implanta molduras definidas por limites da insciência. Isso pode revelar um organismo complexo que define. Todos os outros trilhões de nuances cromáticas que a personagem teria a liberdade de produzir estarão sufocadas. A arte pode ter o arbítrio de fisicalizar o in-visível.

No *Quarteto*, o operativo lugar da cena revela confrontos entre a condição circular determinante – no relógio, no tempo – dos limites da ação e as retas metálicas que fisicalizam a abstração temporal nos numerais. Constitui-se uma atmosfera pontiaguda, dura, fria, decadente, crua. [Figura 11]

Figura 11 – Limites, frieza e dureza na atmosfera.



Fonte: Arquivo pessoal do autor



Depois de haver dito “Quero ser a parteira da morte, que é o nosso futuro comum.”³⁷, Merteuil experimenta o gozo na última sentença: “Agora estamos sozinhos, câncer, meu amante.”³⁸ [Müller, p.10] [Figura 12]

Figura 12 - O câncer como amante



Fonte: Imagem de Adele Audisio

³⁷ I want to be the midwife of death, which is our common future. [p. 8]

³⁸ Now we're alone cancer my lover.



Teria a Revolução Francesa curado as feridas cancerígenas pintadas pela fantasia de Müller ou, o sistema forneceu proteínas para a permanência de tais feridas com tratamentos ilusórios que destroem progressivamente o humano?

Assim, ao artista parece possível viajar nos sonhos de John Alton [1901-1996], e pintar com luz [1995]. Ir além, e escrever poesia com luz, reconhecendo o pensamento de Vittorio Storaro [2010]. Afinal, pretende-se estudar o *lógos* visual cuja unidade se efetiva nos embates e acordos, nas dúvidas, no espanto gritado pelos matizes que fisicalizam a cena.

Espera-se que a autonomia da *praxis* artística provoque reflexão teórica.

REFERÊNCIAS

ALTON, John. *Painting with light*. California: University of California Press, 1995.

ARISTOTLE. *Poetics*. Translation by Gerald Frank Else. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1983.

Bíblia de estudo de Genebra. São Paulo: Editora Cultura Cristã, 1999.

ESSIG, Linda. *Lighting and the design idea*. Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers, 1997.

FARAH. *Is mental image really visual?* Overlooked evidence from neuropsychology. *Psychological Review*, 1988, Vol. 95, No. 3, 307-317.

Freud, Sigmund; Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. *Volume XVIII (1925-1926). Além do princípio do prazer: Psicologia de Grupos e outros trabalhos*: edição standard brasileira/ comentários e notas de James Strachey e Alan Tysoti; traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. -- Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HAYS, David. *Light on the subject*. Stage Lighting for directors and actors and the rest of us. New York: Limelight editions, 1995.

Howard, Pamela. *What is scenography?* New York: Routledge, 2002

KOOB, George F. and LE MOAL, Michel. *Neurobiology of addiction*. London, 2006.

MÜLLER, Heiner. *Quartett*. Translated by Dennis Redmond [2002] Berlin: Rotbuch Verlag, 1980.

Nightingale, Andrea Wilson. *On wandering and wondering*: Theôria in Greek philosophy and



culture. In: A Journal of Humanities and classics, third series, volume 9, no. 2. Boston: 2001, p. 23-58.

STORARO, Vittorio, *Scrivere con la luce, I colore, gli elementi*. Milano: Mandatori Electa, 2010.

TUDELLA, E. A. da S. *Design, cena e luz: anotações*. Revista *A[[]berto*, São Paulo, n. 3, p 11-24, 2012.

TUDELLA, E. A. da S. *A luz na gênese do espetáculo*. Salvador: Edufba, 2017.

TUDELLA, Eduardo. Visualidade e Espetáculo: abordagens e conexões históricas. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*. Florianópolis, v. 2, n. 51, jul. 2024.

WATSON, Lee. *Lighting design Handbook*. New York: McGraw-Hill. Inc.1990

WILLIAMS, Tennessee. *A streetcar named desire*. New York: Signet Book. 1974

Recebido em: 30/03/2024

Aprovado em: 29/06/ 2024

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
Centro de Artes Design e Moda – CEART
A Luz em Cena – Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas
aluzemcena.ceart@udesc.br