

## **O arranjo arquitetônico de Robert Wilson: a dramaturgia visual em “Shakespeare Sonnets” e “A dama do mar”**

CAROLINA MONTEBELO BARCELOS

■ 569

Carolina Montebelo Barcelos possui Bacharelado (2004) em Artes Cênicas pela UNIRIO, Mestrado em Estudos de Literatura (2012) e Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (2016) pela PUC-Rio. É pesquisadora de teatro e literatura brasileira contemporânea. Tem experiência na área de teatro brasileiro e ocidental como pesquisadora e professora.

Afiliação: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5140987399264843>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2644-0704>

## ■ RESUMO

Este estudo procura analisar, no contexto do teatro contemporâneo, a dramaturgia visual, o chamado “teatro de imagem” do encenador norte-americano Robert Wilson, através das montagens de “A dama do mar”, no SESC Pinheiros, em 2013, e de “Shakespeare Sonnets”, no Berliner Ensemble, em 2009. Desse modo, são examinados o uso do espaço, do cenário e objetos de cena, da luz, do som ou música e do movimento do ator, em um teatro estes elementos são destacados, em detrimento do aspecto textual. Para fins de análise, procura-se inicialmente discutir os conceitos de pós-dramático, operado por Lehmann, e de performatividade, por Fischer-Lichte e Féral, a fim de se compreender a estética teatral de Wilson. Também escritas sobre o teatro de Wilson realizadas por Shevtsova e Sánchez são utilizadas para a análise da dramaturgia visual nas peças estudadas.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Robert Wilson, teatro de imagem, arranjo arquitetônico, pós-dramático, performativo

570 ■

## ■ ABSTRACT

This study aims at analyzing, in the context of contemporary theatre, the visual dramaturgy, the “theatre of image” of the American director Robert Wilson, through the stagings of “The lady of the sea”, at SESC Pinheiros, in 2013, and of “Shakespeare Sonnets”, at Berliner Ensemble, in 2009. Thus, the use of space, scenery and props, light, sound and music and actor’s movement are highlighted, in detriment of the textual aspect. For analysis purposes, there is, initially, an attempt to discuss the concepts of post-dramatic, coined by Lehmann, and of performativity, by Fischer-Lichte and Féral, in order to understand Wilson’s theatrical aesthetics. Writings about Wilson’s theatre by Shevtsova and Sánchez are also used for the analysis of the visual dramaturgy of the plays studied.

## ■ KEYWORDS

Robert Wilson, theatre of image, architectural arrangement, post-dramatic, performative

*Vejo o teatro como um fórum. Nesse fórum podemos trazer qualquer um e podemos ter uma troca.*

Robert Wilson (em conversa com Fred Newman, moderada por Richard Schechner)

## Introdução

Vemos na cena contemporânea um grande número de encenadores e companhias teatrais voltados à experimentação estética e para quem o texto dramático serve como estímulo à livre interpretação e interseções de linguagens artísticas que resultam em espetáculos mais expandidos. O teórico do teatro Jean-Pierre Ryngaert (1998, p. 31) assinala que na cena contemporânea “tudo é representável”, uma vez que todos os textos teriam teatralidade sendo, portanto, passíveis de interpretação cênica. A cena contemporânea não está preocupada em explicar o texto ou servir como ilustração dele, mas em mostrar a interpretação de uma encenação a partir desse texto que não é somente o texto escrito uma vez que se trata, normalmente, de uma variedade de textos que formam um mosaico.

Essa dramaturgia cênica, portanto, se vale tanto do tradicional texto dramático, embora reinterpretado e reescrito, rompendo com as noções aristotélicas de unidades de tempo, ação e lugar e de linearidade narrativa, como pode incluir outros tipos de textos. Alargando ainda mais as fronteiras do texto escrito, tal dramaturgia pode abarcar outras linguagens como a arquitetura, as artes plásticas, o vídeo e a dança, fazendo com que elas não sejam apenas ilustrativas, a serviço do texto cênico, mas ganhem autonomia, como é o caso da estética teatral do encenador norte-americano Robert Wilson.

Este estudo, portanto, tem por objetivo analisar, no contexto desse teatro contemporâneo, o “teatro de imagem” do encenador norte-americano Robert Wilson, através das montagens de “A dama do mar”<sup>1</sup>, no SESC Pinheiros, em 2013, e de “Shakespeare Sonnets”, no Berliner Ensemble, em 2009. Teóricos do teatro que se empenharam em discutir a nova escrita cênica surgida desde os anos 1970, como Ryngaert, Lehmann, Fischer-Lichte e Féral, serão inicialmente revisitados, assim como textos sobre o teatro de Wilson escritos por Maria Shevtsova e José A. Sánchez, pois suas postulações servem de aporte teórico para o que Bob Wilson considera em seu teatro de “arranjo arquitetônico”.

## A escrita cênica contemporânea

Ryngaert nos mostra que o teatro contemporâneo narra por quadros sucessivos, desconectados um do outro e que hoje há uma preferência para falar do momento e espaço em que se inscreve, assim como procura-se, de certo modo, o efeito de teatro no teatro, “em que a ficção passada e o presente da representação se confundem, em que o teatro se considera como referente” (RYNGAERT, 1998, p. 105). O presente da ação coincide com o presente da

<sup>1</sup>A montagem brasileira de “A dama do mar”, quando encenada no Rio de Janeiro, marcou a primeira vez que Robert Wilson utilizou atores brasileiros em uma peça sua. Essa peça foi montada em outros países e também com elencos dos próprios países.

representação, mostrando o esforço do teatro contemporâneo em reduzir a distância entre o que acaba de acontecer e o que é mostrado em cena. Para Ryngaert, a fragmentação é a expressão de um questionamento ou uma angústia sobre a realidade recente complexa.

Nesse contexto do teatro contemporâneo descrito por Ryngaert, o teórico alemão Hans-Thies Lehmann (2007) cunhou o conceito de pós-dramático. Lehmann acredita que o novo texto teatral não é mais dramático, elemento característico, segundo ele, de todo o teatro feito até então. Para o teórico alemão, o teatro “pós-dramático” foi possível devido à onipresença das mídias que, desde os anos 1970, teriam provocado um modo novo e multiforme de discurso teatral. Esse novo teatro estaria se afastando da síntese e projeção de sentido, conseguidos antes graças à linearidade narrativa do texto dramático, e se caracterizaria mais como um *work in progress* com traços estilísticos tais como fragmentação da narrativa, heterogeneidade de estilo e elementos hiperrealistas. Segundo o estudioso, embora o texto não seja abandonado por completo, trata-se de uma dramaturgia que não se subordina ao texto e que pode se desdobrar por lógica própria. Para Lehmann (2007), portanto, os principais artistas do pós-dramático que teriam se afastado do teatro dramático, acenando com outras possibilidades e experiências cênicas, seriam Heiner Müller e Bob Wilson.

572 ■

O teórico ainda postula que o teatro pós-dramático é também pós-brechtiano porque “a partir do enredo não se pode compreender a parte decisiva do novo teatro dos anos 1960 até os anos 1990, nem mesmo a forma textual assumida pela literatura teatral” (LEHMANN, 2007, p. 51) e entende que havia no teatro épico “uma renovação e um aperfeiçoamento da dramaturgia clássica” (LEHMANN, 2007, p. 51), o enredo permanecendo no cerne dessa dramaturgia. Nesse sentido, sairia de cena o teatro de projeção de sentido e da síntese, e o teatro pós-dramático estaria “situado em um espaço aberto pelas questões brechtianas sobre a presença e a consciência do processo de representação no que é representado e sobre uma nova arte de assistir” (LEHMANN, 2007, p. 51). Lehmann recorre à ideia de “arte conceitual” para pensar o teatro não como representação, “mas uma experiência do real (tempo, espaço e corpo) que visa ser imediata” (LEHMANN, 2007, p. 223).

Embora os elementos e argumentos levantados por Lehmann acerca desse novo fazer teatral sejam semelhantes àqueles considerados por Erika Fischer-Lichte (2011) e Josette Féral (2008), elas preferem trabalhar com a noção de performatividade, por considerarem o conceito de pós-dramático abrangente. Tais teóricas consideram que Lehmann debruçou-se, ao cunhar o conceito de pós-dramático, em diversos novos procedimentos cênicos de forma genérica, sem contudo, centrar-se no elemento fundamental, que seria a performatividade. Assim explica Féral sobre o fazer teatral contemporâneo e a crítica à generalização feita, em seu entender, por Lehmann, “a noção de performatividade está no centro de seu funcionamento” (2008, p. 197).

A partir da análise de uma performance de Marina Abramovic, Fischer-Lichte argumenta que “uma performance assim escapa ao alcance das teorias estéticas tradicionais. Se resiste tenazmente à aspiração de uma estética hermenêutica: a compreensão da obra de arte” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 32)<sup>2</sup>. A ideia da teórica, portanto, é que não se trata de compreender a performance, mas de experimentá-la, estabelecendo uma relação maior entre sujeito e objeto, observador e observado,

espectador e ator (FISCHER-LICHTE, 2011).

Fischer-Lichte afirma que o teatro experimentou um impulso performativo nos anos sessenta do século XX, ao redefinir a relação entre ator e espectador, ao abandonar a ideia de representação de um mundo fictício em favor de um teatro onde a ação dos atores produz uma relação com os espectadores. Assim, segundo ela, “Ao invés de criar obras, os artistas produzem cada vez mais acontecimentos, pois não estão encerrados em si mesmos, mas também nos receptores, observadores, ouvintes e espectadores” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 45)<sup>3</sup>.

A noção de performatividade de Josette Féral se assemelha àquela proposta por Erika Fischer-Lichte. Segundo Féral, uma das principais características desse teatro performativo, “é que ele coloca em jogo o processo como sendo feito, processo esse que tem maior importância do que a produção final [...] o desenrolar da ação e a experiência que ela traz por parte do espectador são bem mais importantes do que o resultado final obtido” (FÉRAL, 2008, p. 209). Dessa forma, segundo Féral, o ator, ao mostrar o fazer, afirma a performatividade do processo, permitindo que o espectador preste atenção na execução do gesto, na criação da forma e na dissolução e reconstrução dos signos instaurando-se, portanto, uma “estética da presença” (FÉRAL, 2008, p. 209).

Tanto Fischer-Lichte quanto Féral enumeram elementos próprios a essa nova experiência cênica que Lehmann já havia analisado: a ação cênica presentificada e não com objetivo de representação de efeito de ilusão, o teatro que privilegia a imagem e a ação e não mais o texto escrito, a alteração nos modos de percepção do espectador que o leva a uma interação maior com o ator e os novos modos de percepção das tecnologias que se colocam no palco.

### **O arranjo arquitetônico na estética teatral de Wilson em “Shakespeare Sonnets” e “A dama do mar”**

No contexto desse teatro pós-dramático ou performativo, Wilson rejeita a ideia de que uma peça deva ser compreendida a partir da premissa de se entender um texto previamente escrito e depois falado pelo ator em cena. Ademais, o encenador não acredita que um trabalho deva ser compreendido ou explicado em sua totalidade ou a partir do entendimento do artista, mas, pelo contrário, deve sempre deixar um final em aberto com possibilidades múltiplas de interpretação e entendimento por parte da plateia.

Desse modo, Wilson não se prende à palavra falada que incorra em uma narrativa linear e procura tirar ou diminuir as falas nas suas peças, pois considera que “nós não podemos expressar com palavras a totalidade do que sentimos, é muito complexo” (WILSON apud SHEVTSOVA, 2007, p. 70)<sup>4</sup> e também não gosta de se ater a uma semântica, a fim de que os sentidos e significados do que é dito fiquem abertos a “inúmeras possibilidades interpretativas” (WILSON apud

<sup>2</sup>No original: “Una performance así escapa al alcance de las teorías estéticas tradicionales. Se resiste tenazmente a la aspiración de una estética hermenéutica: la comprensión de la obra de arte”. Tradução nossa.

<sup>3</sup>No original: “Em lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más acontecimientos en los que no están involucrados sólo ellos mismos, sino también en los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores”. Tradução nossa.

<sup>4</sup>No original: “we cannot express the totality of what we feel with words, it’s too complex”. Tradução nossa.

SHEVTSOVA, 2007, p. 70)<sup>5</sup>. Segundo José A. Sánchez, o resultado do tratamento dessa palavra, “é uma linguagem em movimento, um movimento lento, reflexo de um pensamento não construído pela lógica. Não se trata de contar histórias, mas de transmitir pensamentos, sensações, pedaços da memória pessoal” (SÁNCHEZ, 1994, p. 112)<sup>6</sup>.

Esse tratamento do texto pode ser percebido em toda a encenação de “Shakespeare Sonnets”; não há um *storyline*, qualquer sequência narrativa, pois se trata de uma seleção de 24 sonetos sobre amor e morte, onde as cenas/sonetos são independentes, formando quadros avulsos e, embora às vezes um flua no outro, essa fluidez se dá pelas imagens, e não pelo texto. Dessa forma, não há em “Shakespeare Sonnets” qualquer tipo de enredo ou narrativa linear.

“A dama do mar”, entretanto, tem uma narratividade, se compreende a história, embora essa narrativa seja fragmentada em quadros, não havendo qualquer intenção de unidade. Os cinco atos da peça de Ibsen se tornaram quadros isolados, embora alguma conexão possa ser feita entre eles. Apenas em uma cena, no penúltimo quadro, as falas não são muito fragmentadas e uma relação mais dialógica se estabelece, fazendo surgir um conflito claro e um texto mais dramático. Isso acontece quando Hélida conta ao marido como se decidiu por ficar com ele e não ir embora com o marinheiro e o marido, por sua vez, a libera a partir, mas ela decide ficar. Nesse momento, a discussão sobre a liberdade da mulher, aberta ao diálogo à plateia, através das cenas deixadas em aberto até então, permitindo a livre interpretação do espectador, se fecha agora no texto dramático posto em cena.

A estética de Wilson, conforme apontada por diversos teóricos, dá a cada elemento cênico igual importância e reforça a ideia de que o teatro que faz foge ao textocentrismo. Como ele mesmo afirmou:

Na tradição europeia, o texto é o elemento mais importante no palco. No meu teatro todos os elementos são iguais: o espaço, a luz, os atores, o som, os textos, o figurino e os objetos de cena. Acho que isso é algo que Brecht tentou trazer para o teatro alemão também (WILSON apud SHEVTSOVA, 2007, p. 47)<sup>7</sup>.

Heiner Müller, que teve algumas peças suas dirigidas por Wilson, concordava com essa visão do encenador, pois acreditava que o essencial em seu teatro era a separação dos elementos, tal como sonhara Brecht (MÜLLER apud SHEVTSOVA, 2007, p. 47). Devido a essa importância e autonomia que o encenador dá a todos os elementos cênicos, alguns críticos e teóricos já consideraram sua estética como a “obra de arte total” proposta por Richard Wagner, onde literatura, arquitetura, artes plásticas, dança música e teatro se entrelaçam e compõem um todo, uma unidade artística. Entretanto, como afirmado por Heiner Müller, no teatro de Wilson os elementos não ilustram o texto nem são interdependentes, mas

<sup>5</sup>No original: “innumerous interpretative possibilities”. Tradução nossa.

<sup>6</sup>No original: “El resultado, en el caso de Wilson, es un lenguaje em movimiento, um movimiento lento, reflejo de um pensamiento no costreñido por la lógica. No se trata de contar historias, sino de transmitir pensamientos, sensaciones, cascotes de la memoria personal”. Tradução nossa.

<sup>7</sup>No original: “In the European tradition, the text is the most important element on the stage. In my theatre all the elements are equal: the space, the light, the actors, the sound, the texts, the costumes, and the props. I think that is something Brecht tried to bring to the German theatre too”. Tradução nossa.

separados, autônomos (MÜLLER apud SHEVTSOVA, 2007, p. 58) não sendo, portanto, a *gesamkunstwerk* wagneriana.

Wilson, pouco antes da estreia de “Einstein on the beach”, comentou como entende sua estética teatral: “eu não tenho uma mensagem, o que eu faço é um arranjo arquitetônico”<sup>8</sup> (MÜLLER apud SHEVTSOVA, 2007, p. 62). Arquitetura aqui deve ser entendida como música, feixes de luz, disposição de objetos de cena, linhas traçadas no espaço por corpos em movimento. Em Wilson, todos esses elementos dão a forma do espetáculo e, dessa forma, arquitetura, construção, forma, estrutura composição, são, para o encenador, sinônimos. Dada a sua preocupação com a composição visual, Wilson prefere o palco italiano pois, além da acústica, ele fornece uma moldura à sua arquitetura sem se fechar nela.

Ao falar da “paisagem textual” como constitutiva do teatro pós-dramático, onde sua linguagem teatral se relaciona com uma dramaturgia visual<sup>9</sup>, Lehmann assinala que surge uma

[...] paisagem sonora pós-dramática quando texto, voz e ruído se misturam. Essa paisagem sonora de Wilson, a seu ver, não constitui realidade e, ao abrir um espaço de associações na consciência do espectador, faz com que o espaço cênico e o espaço sonoro criem um terceiro espaço, o espaço da imaginação (LEHMANN, 2007, p. 255).

O modelo de uso de espaço e de palco para Wilson é a pintura de Cézanne, com sua composição que abrange as linhas horizontais, verticais e diagonais. Segundo Wilson,

Cézanne é meu pintor favorito. Meu trabalho está mais próximo ao dele do que ao de qualquer outro artista. [...] Cézanne simplificava e purificava as formas a fim de revelar uma estrutura e composição clássica. Eu aprendi tudo com Cézanne, seu uso de cor, luz, a diagonal, o espaço – como usar o centro e os cantos. Suas imagens não são enquadradas pelos limites (WILSON apud SHEVTSOVA, 2007, p. 52).<sup>10</sup>

Com a pintura de Cézanne, Wilson afirma que também aprendeu como as formas geométricas e as linhas - verticais, horizontais e diagonais - dão uma impressão de monumentalidade. Assim é que, em “A dama do mar”, o cenário é composto por um tablado de madeira, em forma triangular, e, ao redor, um carpete, que remete à ideia de areia. Em algumas cenas, há um mastro cortando o tablado de madeira horizontalmente. O corpo do ator traz essa geometria sempre trabalhada por Wilson. Um exemplo disso é quando, após um longo silêncio, um

<sup>8</sup>No original: “I do not have a message. What I do is architectural arrangement”. Tradução nossa.

<sup>9</sup>Lehmann chama de “dramaturgia visual” aquela que não se subordina ao texto, que “se desdobra por lógica própria” (LEHMANN, 2007, p. 154).

<sup>10</sup>No original: “Cézanne is my favourite painter. My work is closer to him than to any other artist. [...] Cézanne simplified and purified forms to reveal classical structure and composition. I learned everything from Cézanne, his use of colour, light, the diagonal, and space – how to use the centre and the edges. His images are not framed by the boundaries”. Tradução nossa.

ruído se segue e a figura longilínea de Héliida atravessa o palco horizontalmente, em ritmo lento e constante, quase como que flutuando. A linha reta traçada pelo movimento do andar da atriz, com um vestido preto, contrasta com a luz de fundo azul forte do cenário, daquilo que seria o mar. Assim, a figura de Héliida parece uma figura mítica da sereia, enquanto o marinheiro aparece como um peixe.

Uma figura semelhante à de Héliida surge logo no primeiro quadro de “Shakespeare Sonnets”, atravessando o palco com passo e movimento semelhante ao de Héliida. Também um coro de três mulheres atravessa, horizontalmente, o palco, nesse mesmo quadro. Já um anjo surge em diversos quadros voando, num movimento vertical.

Esse uso do espaço, além dos outros elementos presentes, compõe o que Wilson denomina como um “livro visual”, já pensado e desenhado desde a primeira fase de elaboração da peça. Ele acredita que um grande dilema para o teatro ocidental é que o livro visual é apenas decoração, uma ilustração do que se ouve; ver para ele é tão importante quanto ouvir, daí o texto para ele ser apenas uma camada de um teatro que deva ser arquitetônico: “O teatro pode ser um gesto, pode ser um som, pode ser uma cor. Pode ser qualquer coisa, e há todas essas zonas estratificadas que você vai dispendo em camadas e estruturando. No meu caso, através do contraponto” (WILSON In SCHECHNER, 2003, p. 23).<sup>11</sup>

O uso do espaço na estética wilsoniana está diretamente relacionado, portanto, ao uso da luz. Para o encenador, o preenchimento do espaço com a luz permite que a plateia veja e ouça melhor, além da questão do tempo, que coexiste com o espaço. Conforme assinalou, “sem luz, não há espaço; sem espaço, não há teatro” (WILSON apud SHEVTSOVA, 2007, p. 63)<sup>12</sup>. Wilson criou uma maneira de matar as sombras para fazer com que os corpos pareçam esculpidos. Assim, a luz no seu teatro muda de cor, ilumina um objeto de cena, uma mão, apenas o rosto do ator, e muda como uma partitura musical, assim como o movimento corporal do ator.

Em “A dama do mar”, uma luz forte azul celeste domina o fundo do palco, ressaltando a silhueta de Héliida, vestida de preto. Em determinados momentos em que ela surge em um trabalho solo, a luz chega a iluminar apenas seu rosto, para depois iluminar a mão, chamando atenção do espectador para seu movimento. Já em “Shakespeare Sonnets”, uma luz branca predomina no fundo do palco, ressaltando os personagens com figurinos esplendorosos e predominantemente de cor escura, embora haja uma cena em que objetos de cena, figurino e luz são brancos, e a luz funciona de tal modo que todos estes elementos se sobressaem uns aos outros. Em ambas as peças, muitas vezes o palco é iluminado de tal forma que vemos as silhuetas dos atores.

A maquiagem branca dos atores nas duas peças também fornece elementos a Wilson para variar a luz. Um exemplo disso é quando a luz branca no rosto de Héliida se transforma em uma luz verde.

O uso do espaço e da luz, assim como o movimento e o modo de falar do ator fazem com que o espectador experimente uma noção diferente de

<sup>11</sup>No original: “Theatre can be a gesture, it can be a light, it can be a sound, can be a word, can be a color. It can be anything, and there are all of these stratified zones that you are layering together and structuring. In my case often through counterpoint”. Tradução nossa.

<sup>12</sup>No original: “Without light, no space; Without space, no theatre”. Tradução nossa.



temporalidade. Como assinala José Sánchez,

Wilson cria um espaço-temporalidade autônoma, que permite a contemplação do acontecimento cênico como realidade natural, uma realidade diversa, às vezes enigmática [...] mas que não é representação de nenhuma outra, já que parece ter uma existência próprio, mais além do conflito do sonho-vigília, realidade-ficção (SÁNCHEZ, 1994, p. 110).<sup>13</sup>

Nesse espaço que revela uma outra temporalidade podemos observar, nas duas peças de Wilson, um ritmo por vezes bem lento, às vezes nos remetendo ao movimento de câmera lenta. Assim, em “A dama do mar”, é a personagem Héliida que se movimenta em um ritmo e um registro diferente dos demais personagens, não só no início da peça, mas, principalmente, nas repetidas vezes que ela caminha ao longo do mar e quando toca e se banha na água imaginária. Em “Shakespeare Sonnets”, esse recurso é também utilizado em vários quadros, como, por exemplo, dois personagens, um em uma bicicleta de proporções gigantescas, outro em uma bicicleta bem pequena, atravessam o palco paralela e horizontalmente, de maneira bem lenta, por vezes em direção contrária, outras na mesma direção.

■ 577

E por falar em objetos de cena, eles sempre adquirem uma monumentalidade nas peças de Wilson, funcionando como uma escultura, como é o caso das bicicletas. Outro exemplo disso são as cadeiras que ele elabora, sempre uma diferente da outra e também com proporções e linhas diferentes. Se em “A dama do mar” esses objetos são poucos, como mesas e cadeiras, eles aparecem também em “Shakespeare sonnets”, mas há, nessa peça, uma diversidade de objetos de cena que funcionam, como mencionado, como esculturas. Desse modo, vemos, em uma cena, uma enorme e frondosa árvore no meio do palco, em outras, grandes bombas de gasolina, ainda, em outra, um carro destruído suspenso no ar por um poste quebrado. O tempo das cenas é tal que permite à plateia fruir da interpretação do ator assim como observar os objetos de cena atentamente.

Essa nova noção de temporalidade já foi criticada por muitos como uma câmera lenta enfadonha, mas o encenador se defende afirmando que esse uso de tempo mais lento

[...] é o tempo natural. A maior parte dos teatros lida com o tempo acelerado, mas eu uso o tipo de tempo natural que leva o sol a se pôr, uma nuvem a mudar, um dia a amanhecer. Eu te dou tempo de refletir, de meditar sobre outras coisas diferentes daquela que acontecem no palco. Eu te dou tempo e espaço onde pensar (WILSON apud SHEVTSOVA, 2007, p. 55).<sup>14</sup>

<sup>13</sup>No original: “Wilson crea una espacio-temporalidad autônoma, que permite la contemplación del acontecimiento escénico como realidad natural, una realidad diversa, a veces enigmática [...] pero que no es representación de ninguna otra, sino que parece tener una existencia propia, mas allá del conflicto sueño-vigília, realidad-ficción”. Tradução nossa.

<sup>14</sup>No original: “It’s not in slow motion, it’s natural time. Most theatre deals with speeded up time, but I use the kind of natural time in which it takes the sun to set, a cloud to change, a day to dawn. I give you time to reflect, to meditate about other things than those happening on stage. I give you time and space in which to think”. Tradução nossa.

Wilson vê não só no ritmo mais lento, mas também no silêncio, uma oportunidade dessa reflexão. No entanto, acredita que, em seu teatro, o silêncio seja a continuação do som, e argumenta que, quando paramos de falar, estamos cientes do som e, portanto, um daria continuidade ao outro, mesmo se tratando de elementos opostos.

Para Lehmann, as longas pausas e o silêncio no teatro de Wilson “abolem a unidade de tempo com início e fim como *moldura fechada* da ficção teatral a fim de conquistar a dimensão do tempo partilhado por atores e público como processualidade aberta, que estruturalmente não tem início, meio e fim [...]” (LEHMANN, 2007, p. 303). Dessa forma, o tempo partilhado seria aquele construído esteticamente e o realmente vivido naquele momento da encenação. Essa dilatação do tempo permitiria ao espectador uma percepção diferenciada, sugerindo um presente contínuo.

A música e os efeitos sonoros utilizados por Wilson também colaboram para uma quebra da narrativa cênica e reforçam essa outra relação de espacialidade-temporalidade que seu teatro provoca no espectador. Em “A dama do mar”, um ruído alto, repetido várias vezes, quebra o ritmo na encenação, principalmente quando os movimentos começam a ficar mais fluidos, impedindo que um possível drama comece a surgir. Pausas longas em blecaute às vezes ocorrem em silêncio, mas quando a música continua até o início da cena seguinte, dá uma sensação de volumetria, posto que se trata de uma sonoridade que parece invadir todo o edifício teatral. Durante esses blecautes, às vezes, há troca de cenário e de atores, às vezes não.

Outro elemento comum à estética pós-dramática é a repetição, seja com objetivo de perturbação e agressividade, seja para dar um tom bem-humorado ou para dar ideia de um tempo não-histórico, um tempo cíclico. Assim, a repetição reforça, ainda mais, a ideia de estilhecimento do tempo.

Nas duas peças os movimentos repetidos atravessam toda a encenação. Em “Shakespeare Sonnets”, os passos coreografados do poeta até Shakespeare, no primeiro quadro, são realizados diversas vezes, a cada momento em que um personagem, após Shakespeare tocar uma sineta, entra em cena. Um outro personagem, encarnado por Georgette Dee, uma conhecida *crossdresser* alemã, aparece como uma espécie de mestre de cerimônias, cantando e falando ao telefone. Esse quadro é repetido duas outras vezes, embora apenas com músicas diferentes.

Já em “A dama do mar”, os movimentos e falas repetidas das irmãs, na cena em que falam de Héliida, causam uma quebra que chama a atenção do espectador não só porque as falas repetidas são de críticas a Héliida, como as falas e movimentos repetidos dão um tom mais cômico a uma das personagens.

Para Fischer-Lichte, o uso da câmera lenta e da repetição, além do uso do mesmo padrão de movimento por outros atores, faz com que a plateia não veja os gestos e movimentos como sinais de um personagem dramático, e sua atenção é voltada ao tempo, intensidade e energia do ator, à sua fisicalidade individual e específica. Dessa forma, a teórica argumenta que a noção de personagem dramático não ficou obsoleta, mas passou por uma redefinição radical, onde “o personagem não é mais composto por estados internos que os atores representam

com seus corpos” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 86)<sup>15</sup>, mas se define pelo que traz na soma de seus atos performativos.

Praticamente todo os movimentos utilizados pelos atores nas duas peças fogem a qualquer ideia de um movimento que exprima ou represente o que é dito, o que configura a artificialidade gestual. Apesar de rejeitar o naturalismo, Wilson defende que embora o teatro deva ser totalmente artificial, ele deve ser acreditável, plausível:

[...] uma das coisas que eu digo aos atores o tempo todo é ‘Eu não acredito em você. Eu não acredito em você, Aída. Você tem que fazer alguma coisa para me fazer acreditar em você’. Embora isso seja totalmente artificial, essa voz, esse movimento, essa postura, seja lá o que o ator está fazendo, de alguma forma deve ser baseado na verdade. Eu toco nesse copo (*toca no copo*). Ele está frio. Isso é verdade. [...] Eu interpreto algo, mas deve ser baseado em algo verdadeiro. Acho que quanto mais artificial se torna, mais perto chega da verdade (In SCHECHNER, 2003, p. 13)<sup>16</sup>.

■ 579

Durante os primeiros workshops com os atores, Wilson procura fazer com que eles se familiarizam com a partitura do movimento e internalizam seu tom (timbre), ritmo e estilo. Como analisa Maria Shevtsova sobre este trabalho de Wilson com os atores, (2007, l. 1068) a palavra partitura é usada mesmo como referência à música, uma influência de Meyerhold, para quem o movimento pode ser tão preciso como notas musicais e segue sua lógica intrínseca, sem recorrer ao naturalismo do gestual ou a uma explicação psicológica.

Quando Wilson pede a um ator para ser formal, ele propõe uma estilização de voz, movimento e gestos. Quando ele diz que suas peças são formais, ele quer dizer que o estilo é sua intenção. É colocada ênfase no movimento estilizado, um movimento com fragmentos de dança. Todos os personagens de “Shakespeare Sonnets” e de “A dama do mar” têm movimentos estilizados, muitas vezes coreografados, seja quando dançam, seja quando andam ou falam.

Erika Fischer-Lichte (2008) assinala que Robert Wilson emprega consistentemente a estratégia de realçar e exibir os performers nas suas peças concentrando-se, desde um primeiro momento, na fisicalidade – corpo e voz – do ator. Ela mostra que o movimento desse ator segue padrões geométricos, com um ritmo lento e repetido. Dessa forma, segundo Fischer-Lichte (2008, p.84), “a estrutura desses movimentos dirige a atenção da plateia para a corporeidade individual do performer”<sup>17</sup> e como resposta aos que argumentam que esses padrões geométricos e ritmados eliminam as peculiaridades do corpo do ator, dando a ele

<sup>15</sup>No original: “The character now is longer composed of inner states which the actors express with their body”. Tradução nossa.

<sup>16</sup>No original: “One of the things I say to performers all the time is ‘I don’t believe you. I don’t believe you Aída. You’ve got to do something to make believe you’. Although this is totally artificial, this voice, this movement, this stance, whatever the actor is doing, somehow has to be based on a truth. I touch this glass (*touches glass*). It’s cool. That’s truth. [...] I can act it, but it’s got to be based on something that’s true. I find that the more artificial it becomes, the closer it can get to a truth”. Tradução nossa.

<sup>17</sup>No original: “The structure of these movements directs the audience’s attention to the performer’s individual corporeality”. Tradução nossa.

uma característica mecânica, ela diz “o movimento mecânico coletivo reforça as verdadeiras peculiaridades de cada corpo mais do que a tão chamada expressão individual conseguiria fazer” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 85)<sup>18</sup>. A técnica de iluminação levada a cabo por Wilson, segundo a teórica, chama ainda mais atenção para o corpo do ator e faz brilhar ainda mais sua individualidade.

### Considerações finais

Embora o encenador tivesse utilizado textos escritos, a peça de Ibsen, adaptada por Susan Sontag, e os 25 sonetos de Shakespeare, ambas as montagens são representativas da estética wilsoniana, na qual a luz tem papel primordial no efeito de quadro/pintura; os movimentos dos atores são coreografados e não necessariamente ilustram ou reforçam a fala; a música e o som compõem uma trilha variada, que não pretende compor um todo, mas uma trilha tão fragmentada como cenas e falas; o figurino, sempre muito elaborado, faz um contraponto do mais formal e adornado, ao mais simbólico e seco; e o cenário varia dos poucos e simples objetos de cena aos mais grandiosos.

Ademais, também nessas peças, a temporalidade ganha um novo estatuto, permitindo ao espectador uma fruição diferente daquela do teatro dramático. Assim como no performativo e no pós-dramático, o presente da representação é o momento em que o espectador assiste, ou seja, o presente da ação é o presente da representação. A partir do conceito de performativo o teatro de Bob Wilson é ação, e não representação, importando mais a experiência da relação artista-espectador, no âmbito da “estética da presença” do que uma compreensão do que é visto.

Wilson não gosta de ter sua estética referida como “teatro de imagem”, preferindo a ideia de um “arranjo arquitetônico”. Não obstante sua preferência por determinada expressão, fato é que a experiência visual que o público pode ter em uma peça sua diz respeito à composição de imagem sonora/auditiva e sensorial/cinestética. Como assevera Patrice Pavis, o teatro de imagens é “um tipo de encenação que visa produzir imagens cênicas, geralmente de uma grande beleza formal, em vez de dar a ouvir um texto ou de apresentar ações físicas “em relevo” (PAVIS, 1999, p. 383). Na estética do Wilson, a visualidade, ou seja, a partitura gestual dos atores, a luz, o figurino e o uso do espaço, com cenário e objetos de cena esculturais, predominam em relação ao texto.

### Referências

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Revista Sala Preta**, no. 8, 2008, p. 197 – 210. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>>. Acesso em: 12 jan. 2020.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada, 2011. 46.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance: A new aesthetics**. London, New

<sup>18</sup>No original: “the collective mechanical movement highlights the true peculiarities of each body more than so-called individual expression could ever do”. Tradução nossa.

York: Routledge, 2008. Kindle.

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

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SÁNCHEZ, José A. Memórias de la imagen. In: SÁNCHEZ, José A. **Dramaturgias de la imagen**. La Mancha: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla, 1994, p. 101 – 115.

SCHECHNER, Richard (moderador). Robert Wilson and Fred Newman: A Dialogue on Politics and Therapy, Stillness and Vaudeville. **The Drama Review**, v. 47, n. 3. The MIT Press, 2003, p. 113 – 128. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1147051>>. Acesso em: 21 jan. 2013.

SHEVTSOVA, Maria. **Robert Wilson**. London, New York: Routledge, 2007. Kindle.

WILSON, Robert (dir.). Peça teatral. **Shakespeare Sonnets**. Berlin: Berliner Ensemble, 2009.

WILSON, Robert (dir.). **A dama do mar**. São Paulo: Teatro SESC Pinheiros, 2013.

Recebido em 15/10/2020 - Aprovado em 02/11/2020

Como Citar:

Barcelos, C. M. (2020). O arranjo arquitetônico de Robert Wilson: a dramaturgia visual em “Shakespeare Sonnets” e “A dama do mar”. *OuvirOUver*, 16(1), 569-581. <https://doi.org/10.14393/OUV-v16n2a2020-57753>



A revista *ouvirOUver* está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.