

Cenas Transversais – análise de algumas produções de Bob Wilson na última década

Manoel Silvestre Friques

SENAI Cetiqt

Mestre em Artes Cênicas – UNIRIO

Professor do curso Bacharelado em Artes – Figurino & Indumentária

Resumo: No presente artigo são analisadas produções recentes do encenador norte-americano Robert Wilson, em especial sua exposição de retratos em vídeo *Voom Portraits* (São Paulo, 2009), a ópera *Orfeu e Eurídice* (Théâtre Musical de Paris Châtelet, 2000) e o espetáculo *Dias Felizes* (Belo Horizonte, 2010), com a companhia italiana *Change Performing Arts*. Procura-se observar alguns procedimentos, bem como suas combinações, transversais às três obras (a potência cromática, a recorrência a Beckett, o minimalismo gestual etc.) encarando-os como estratégias lançadas pelo artista para experimentar as possibilidades da cena no teatro, na ópera e no vídeo.

Palavras-chave: teatro, Robert Wilson, videoarte, retrato

Quando o nome de Robert Wilson é mencionado, é muito frequente que se destaquem dois traços que, apesar de se relacionarem paradoxalmente, caracterizam as obras do encenador: de um lado, tem-se o cruzamento de linguagens e a manipulação de suportes artísticos diversos ao longo da trajetória de Wilson. A polivalência marca o percurso do norte-americano, que pode ser considerado não apenas diretor teatral, mas iluminador, dançarino, ator, coreógrafo, pedagogo, empreendedor, videoartista e escultor. Aos espetáculos teatrais, juntam-se exposições de roupas, cadeiras, retratos e outros trabalhos que solicitam de Wilson *expertises* distintas e variadas. Surpreendentemente, é possível reconhecer, em meio à diversidade de gêneros e trabalhos artísticos manipulados por Bob Wilson, a poética única do encenador, a partir da presença transversal de procedimentos, elementos e efeitos encontrados em grande parte de sua obra e que permitem que identifiquemos, sem muita dificuldade, a sua autoria.

Um desses procedimentos é, por certo, aquilo que será chamado aqui de minimalismo gestual, isto é, uma certa economia de movimentos a fim de enfatizar a duração dos gestos e a dramaticidade dos mesmos. A imobilidade e a lentidão das cenas de Wilson é (re)conhecida, por nós e pelo próprio, como sendo uma de suas características principais. Entretanto, sob esta perspectiva, excluiríamos deste universo as exposições do encenador, em que não vemos *performers*, mas objetos. Mesmo assim, na ausência do minimalismo gestual, permanece o traço distintivo de Robert Wilson. Qual seria esse?

Um bom começo de resposta é encontrado na análise que Luiz Roberto Galizia realiza das mostras de desenhos, esculturas e objetos derivados das criações teatrais de Wilson. Em especial, a mostra de cadeiras, em 1974, no Musée Galliera em Paris, na qual “cada cadeira recebeu um tratamento teatral, um efeito causado pelo fato de estarem envolvidas por ambientes independentes, que até mesmo incluíam efeitos de luz” (GALIZIA:

2004, p. 93). Dois aspectos devem ser enfatizados no comentário de Galizia: em primeiro lugar, ressalta-se a origem teatral dos objetos. Trata-se, portanto, de elementos que sofreram um deslocamento de segunda ordem: objetos desviados para o contexto teatral e, daí, remanejados para o ambiente expositivo de uma galeria de arte. Expostos, tais objetos recebem um tratamento dramático especial, na medida em que recursos (como a iluminação e a cenografia) criam um espaço singular no qual tais elementos se mostram ao olhar. O tratamento teatral de que fala Galizia aparece também na exposição retrospectiva de Giorgio Armani (Guggenheim Museum, 2000). Aqui, mais de 400 produtos fabricados pelo estilista italiano foram contextualizados em ambientações criadas a partir da combinação de luzes, sons e elementos arquitetônicos que produziam para cada objeto uma presença teatral.

Dito isso, pergunta-se: quais são os elementos transversais às exposições de Armani e *Voom Portraits* (São Paulo, 2009) e aos espetáculos de Wilson, em especial a ópera *Orfeu e Eurídice* (Théâtre Musical de Paris Châtelet, 2000) e *Dias Felizes* (Belo Horizonte, 2010)? Vislumbram-se duas chaves de acesso. De um lado, a conjugação de elementos distintos e variados, muito comum ao universo teatral, é transversal às obras citadas. Os efeitos de luz, em especial, são responsáveis pelas modulações espaciais, que recortam, apagam, enfatizam, dobram e combinam presenças. De outro, a tensão entre mobilidade e imobilidade, a precisão das mínimas ações e os gestos coreografados surgem em todos os trabalhos, seja no tempo prolongado de cada movimento dos *performers* acompanhados de sonoridades, seja na estaticidade dos objetos expostos nas galerias entre os quais os espectadores podem transitar.

Na ópera *Orfeu e Eurídice*, o abrir das cortinas revela um quadro estático composto por Orfeu (interpretado por Magdalena Kozena), de pé sobre uma rocha localizada no lado esquerdo da cena, por dois pinheiros ao fundo e pelo coro, espalhado pelo espaço. A cena, iniciando-se na penumbra, aos poucos vai sendo iluminada por um quadrado luminoso azul que, conforme a orquestra evolui, tem a sua área gradualmente aumentada até coincidir, por fim, com a área de todo o quadrado cênico. Momentos como este, onde a cena se imobiliza, são frequentes na ópera. A representação dos atores-cantores, por sua vez, é marcada pela precisão gestual e pelos movimentos coreografados. Além disso, enfatiza-se um tempo desacelerado de execução de cada gesto. Todos esses procedimentos, quando se entrelaçam no desempenho dos protagonistas Orfeu, Eurídice (Madeleine Bender) e Cupido (Patricia Petibon) criam situações em que os atores cantam permanecendo imóveis. Nestes momentos, em que os corpos encontram-se parados como esculturas vivas, enfoca-se os movimentos da voz e da boca. A aparente imobilidade dos atores, observada em muitos trabalhos de Wilson e também na ópera, é comentada pelo encenador em uma entrevista, quando ele recorda da bailarina Sylvie Guilhem que,

acostumada a realizar proezas atléticas, teve que permanecer de pé e imóvel por dezessete minutos no início de *Martírio de São Sebastião*, encenado em 1988 para a Ópera de Paris. Wilson diz que Guilhem lhe agradeceu por tê-la feito perceber que aquela imobilidade era movimento.

Se a imobilidade é movimento, a mobilidade é retrato. Utilizando uma tecnologia de alta definição de imagens, o encenador americano criou vídeo-retratos de alguns artistas e celebridades (Winona Ryder, Brad Pitt, Alan Cumming, Steve Buscemi, entre outros). Em cada obra da série, aparece um único indivíduo inserido em um contexto ficcional específico, posicionado frontalmente para a câmera, executando gestos mínimos e coreografados de modo bem preciso. Brad Pitt, por exemplo, aparece de cueca e meias brancas sob uma chuva ininterrupta, portando uma arma de água que, por alguns momentos, descarrega em direção a câmera. Alan Cumming, por sua vez, está com um vestido de calça longa preto e branco, peruca loira, um salto plataforma e batom nos lábios. Steve Buscemi é um açougueiro olhando fixamente para a câmera, tendo diante de si uma peça enorme de carne, deitada horizontalmente. Todos os vídeos obedecem a uma única lógica: cada personagem executa gestos precisos, sem haver deslocamentos. Todos permanecem parados diante da filmadora: Pitt levanta a mão, mira a arma e a descarrega, Buscemi marca o tempo com um dos pés enquanto que Cumming come um biscoito recheado de chocolate, executando, a cada mordida, os mesmos movimentos. Os vídeo-retratos de *Voom Portraits* apresentam, portanto, uma tensão entre mobilidade e imobilidade, em que os protagonistas, parados e semi-estáticos, movem uma ou outra parte do corpo, executando ações pontuais: comer um biscoito, olhar o céu, bater o pé, apontar uma arma, etc. Uma única ação que, devido ao *loop* do vídeo, é repetida infinitamente. Tal como o vídeo com o seu devido enquadramento estático, o movimento escolhido se configura como um segundo enfoque da câmera, já que se trata de uma ação única, destacada das demais. O vídeo apresenta, com isso, um enfoque no movimento executado por um personagem, um foco em movimento ao lado do foco estático da câmera. A imobilidade, do ator e da câmera, destaca, com isso, a mobilidade do movimento focado.

É significativo nessa série que Wilson produza retratos. Nesse sentido, o encenador americano dialoga com toda uma tradição retratística que marca a História da Arte, a partir de um enfoque singular. Aqui, Wilson não se empenha em representar a figura retratada nem sob a perspectiva idealística (na qual a pessoa é representada tal como ela deve ser), nem sob a perspectiva realística (onde se busca uma aderência plena com a realidade). Por outra via, o artista norte-americano lança mão da ficção, criando para cada celebridade um contexto cênico no qual os personagens devem atuar. Trata-se, portanto, de cenas, que, tal como as cadeiras expostas em Paris, parecem ter se emancipado do dispositivo arquitetônico teatral (afinal de contas, por mais teatrais que possam parecer,

elas não se encontram sobre o palco italiano). *Voom Portraits*, com isso, parece surgir como um “drama de estações”, no qual o espectador transita, na ordem que bem determinar, por universos ficcionais independentes, tramando um espetáculo no qual as cenas se relacionam por outra lógica que não a causalidade.

Para concluir, tome-se o caso do vídeo-retrato de Winona Ryder em que a atriz encontra-se soterrada de terra até os ombros, tal como a personagem Winnie em *Dias Felizes*, de Samuel Beckett. Como as outras celebridades, Ryder permanece imóvel, tendo pequenos movimentos com a cabeça (a atriz acompanha a passagem da luz solar), articulando ao quadro estático um enfoque duplo do movimento. Soterrada até a cintura, no primeiro ato, e com apenas o pescoço descoberto no segundo, *Winnie* permanece imóvel durante toda a peça, sem haver, com isso, uma ausência de ação. Dois planos parecem compor esta obra: aquele onde vemos a personagem sob a terra e outro criado a partir de seu longo monólogo. Na montagem de Wilson, na qual Winnie é interpretada pela atriz Adriana Asti, de 77 anos, a junção do minimalismo gestual investigado pelo diretor à (aparente) imobilidade da personagem principal enfatiza a estaticidade do quadro, “pinturas e esculturas vivas” nas quais sobressaem os movimentos de luz, as expressões faciais de Asti e também o peso existencial que o texto tematiza. As duas Winnies de Wilson parecem ilustrar a dinâmica incessante presente em todas as obras do diretor: de um lado, uma cena levada aos limites da imobilidade, de outro, um retrato que se move. Retrato e cena, movimento e inércia imbricam-se nestes trabalhos, não havendo aqui polaridades. Pelo contrário, as Winnies, de Ryder e de Asti, complementam-se de modo peculiar revelando lados e ritmos de uma mesma poética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GALIZIA, Luis Roberto B. C. *Os processos criativos de Robert Wilson: trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
Catálogo exposição *Voom Portraits – Robert Wilson*. Curadoria Adelina Von Furstenberg. São Paulo: Sesc Pinheiros, 11/2008-01/2009.

KANZ, Roland. WOLF, Norbert. *Retratos*. Alemanha: Taschen, 2008.