

Cadernos

letra e ato

Princípios da dramaturgia visual de Bob Wilson:

Raymond Andrews e os *visual books*

Lucas PINHEIRO⁶

Resumo: A dramaturgia visual dos espetáculos do encenador Bob Wilson é recheada de elementos múltiplos e híbridos, e é sobre um elemento fundamental para que esta dramaturgia possa existir que dissertaremos aqui, de forma concisa: a influência de Raymond Andrews, menino surdo, na criação e composição dos *visual books*, principal ferramenta utilizada até os dias atuais por Wilson na elaboração de suas obras.

Palavras-chaves: Bob Wilson; Dramaturgia Visual; Raymond Andrews; *visual books*

Eu sabia que Raymond era inteligente. Mas ele não sabia nenhuma palavra. Eu pensei que eu pensava através de palavras, então eu me questionava como ele conseguia pensar sem as palavras. Ele fazia desenhos para se comunicar comigo, e eu percebi que ele pensava através de imagens. (WILSON, 2009, s/p.)

A pesquisadora Maria Shevtsova (2006) traz à luz a maneira com a qual Bob Wilson trabalha no processo de elaboração da maior parte de seus espetáculos, dividindo-o em três etapas. A primeira, foco de nosso interesse, é o que Wilson chama de ‘*table workshop*’⁷:

Assim que um trabalho foi decidido ou autorizado⁸, ele geralmente passa por três fases, começando com o que Wilson chama de ‘*table workshop*’

⁶ lucasalpinheiro@gmail.com. Mestrando em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas, graduado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina e Especialista em Psicomotricidade Educacional.

⁷ Por caráter de explanação: a segunda fase compreende a escolha do elenco; e a terceira fase, o processo de preparação/treinamento do elenco e os ensaios do espetáculo.

⁸ Autorizado aqui se refere a ter recursos financeiros capazes de propiciar a elaboração do espetáculo.

– um encontro que geralmente envolve Wilson, seu assistente de direção, um dramaturgo, um cenógrafo, um designer de figurinos e um compositor, outros são incluídos caso necessário. Eles falam sobre a peça assim como mapeiam seu conteúdo narrativo. (SHEVTSOVA, 2006, p.47)

Como procedimento padrão, enquanto o processo de discussão do conteúdo narrativo da peça ocorre e questões são levantadas, Wilson desenha, dando imagens aos seus pensamentos, e elaborando, mesmo após o término desta mesa de trabalho, o que chama de *visual book* – semelhante aos *storyboards* utilizados no cinema. O *visual book*, então, se transforma na principal ferramenta utilizada por todos aqueles que estão envolvidos na busca de dar vida ao espetáculo.

Sobre os *visual books*, Shevtsova nos diz que “tudo está desenhado neles, cena por cena, geralmente com textos ao lado ou embaixo dos desenhos, que são o suporte para a preparação de suas produções” (2006, p.42).

Ainda sobre o quão importante os *visual books* são para o processo de feitura do espetáculo, Wilson afirma que são neles que se pode encontrar...

[...] como diferentes cenas podem se relacionar uma com a outra, se pode haver recitativos ou algo falado, um dueto, ou alguma canção. Eu faço isso com desenhos para ver a construção, para ver como a história pode ser dita visualmente, como a arquitetura aparece no espaço e no tempo. (ENRIGHT, 1994 apud SHEVTSOVA, 2006, p.42)

Esta forma de elaborar os espetáculos, iniciando-se pelo *workshop table*, que culmina nos *visual books*, começa a ganhar força principalmente após o processo de criação da ópera que é considerada por muitos a obra-prima de Wilson, *Einstein on the Beach*, que estreou em 1975, no Festival d’Avignon, na França. Entretanto, antes mesmo da estreia de *Einstein on the Beach*, os *visual books* estão presentes na vida do encenador: devido sua formação enquanto arquiteto e pintor, mas, e principalmente, após o seu contato com Raymond Andrews, criança surda, em 1969.

Para além de ser o instrumento por excelência utilizado por Wilson para criar, organizar e construir seus espetáculos, os *visual books* representam também a forma como ele pensa: através de imagens. “Eu sou um artista visual”, nos afirma o encenador, “eu penso espacialmente”, ou, também, “Eu penso através de um pincel, este é o meu jeito de analisar uma peça” (HOLMBERG, 1996, p.77).

É neste pensar espacialmente através de imagens que consigo encontrar na figura de Raymond Andrews, e suas singularidades, uma espécie de “legitimação” para a forma

com a qual Wilson principia seus trabalhos. A partir do encontro com a figura de Andrews, e sua forma de ver e pensar, se dá início a carreira profissional de Wilson, ou como propõem Arthur Holmberg (1996), a fase das “óperas silenciosas” ou, ainda, a fase do “teatro das visões”, como sugere Stefan Brecht (1978)⁹.

É no final do processo de criação de *King of Spain* (1969) que Bob Wilson conhece Raymond Andrews. Conforme Andy deGroat nos diz, no documentário *Absolute Wilson*, o fato de Andrews ser incapaz de ouvir e falar fez com que Wilson se sentisse no dever de descobrir as possibilidades que os gestos e as imagens poderiam ter dentro de um espetáculo teatral, para que, desta forma e a partir destas mudanças, Andrews pudesse participar e “compreender” o que estava acontecendo no palco.

Se em *King of Spain* (1969) a participação de Raymond já altera a totalidade do espetáculo, adicionando-se novas cenas baseadas em seus desenhos e alterando outras que já existiam a partir de seu ponto de vista, é em *Deafman Glance* (1970), considerada por Holmberg (1996) a assinatura da primeira fase do trabalho de Wilson, que o encontro entre Bob e Raymond chega ao seu ápice. A peça, sem palavras, é baseada principalmente nos desenhos que o segundo fizera para se comunicar com o encenador, e dramatiza as tentativas de uma criança para compreender os mistérios presentes no começo e no final da vida.

Sobre o processo de criação de *Deafman Glance* em parceria com Raymond Andrews, o próprio Bob Wilson, em entrevista concedida a Stefan Brecht em 1970, comenta que:

(...) há alguma espécie de troca na comunicação sobre o material, e ele (Andrews) sabe que eu estou coletando algumas poucas informações, das quais muitas vêm dele. Isso é bom para mim, porque de repente é como se este fosse apenas o seu material e não o meu, quero dizer, de alguma forma é meu (...) mas é sobre ele, sobre a sua sensibilidade, seu jeito de ver (...) Eu gosto disso pois é como descobrir que eu tenho algum tipo de liberdade, porque é o material dele e eu só estou ajudando-o a... organizar? Eu não sei, é um jeito muito louco de trabalhar. (...) Eu não expliquei para ele que eu estava trabalhando em uma coisa teatral, mas ele sabia que nós estávamos trabalhando em uma ideia e ele continuava a me trazer informações sobre ela. (BRECHT, 1978, p. 430)

⁹ Mesmo com nomenclaturas diferentes, ambos os autores afirmam que esta fase do teatro de Wilson ocorreu entre os anos de 1969 e 1973, englobando todas as produções deste período. Inicia-se com *The King of Spain* e se encerra com *The Life and Times of Joseph Stalin*, que foi apresentada no Brasil, em 1974, sob o nome de *A vida e a obra de David Clark* (a mudança de nome ocorreu devido a uma imposição dos militares durante a ditadura brasileira).

Andrews acaba ele mesmo sendo o responsável por criar a base do *visual book* deste espetáculo, o responsável por “escrever o texto” da peça. Wilson “apenas” ficou responsável por organizar a forma com a qual as imagens fluiriam durante o tempo e o espaço. Até onde pude ir, não consegui encontrar qual foi o momento onde Wilson passou a utilizar-se dos *visual books*, contudo, através destes excertos de entrevistas coletadas no decorrer dos anos sobre o processo de criação de *Deafman Gance*, arrisco-me a afirmar que foi neste espetáculo, e que devido aos desenhos de Andrews os *visual books* passaram a existir, mesmo que de forma prototípica.

Tanto Andrews como Wilson são os responsáveis pela composição da dramaturgia deste trabalho, sem falas ou textos. Ambos são os dramaturgos visuais de *Deafman Gance*, e, sobre este fato, Wilson explica – na mesma entrevista cedida a Stefan Brecht:

Acho que a razão que eu comecei a trabalhar com ele está no fato de ser algo muito visual, sua comunicação é extremamente visual, se ele quer me dizer algo ele pinta um desenho sobre, se ele tem alguma espécie de sentimento sobre alguém ele me demonstra através da cor (...) e é desta forma que ele fez a peça, como se eu estivesse pegando coisas que ele fez e meio que as estruturasse, arranjando as imagens e os personagens. (BRECHT, 1978, p.431)

É interessante resvalar neste ponto, que abrange a forma com a qual *Deafman Gance* foi concebida, porque ele nos demonstra que os desenhos de Andrews realmente foram a base de todo o espetáculo, contudo, é importante lembrar que, antes de serem o material-base de um espetáculo, os desenhos eram uma das únicas ferramentas que Andrews tinha a seu alcance para conseguir se comunicar com o mundo, com os outros, e com o próprio Bob Wilson.

As imagens que compõem este espetáculo foram criadas sem, necessariamente, terem tal intenção. Como já foi dito, tais imagens, primordialmente, eram a forma de “diálogo” entre Andrews e Wilson, que:

(...) tinha um arquivo. Eu tinha os desenhos e outras coisas que Raymond me dava em um quarto, e ele sabia disto. Ele gostava de colocar coisas lá e ele sabia, também, que eu era seletivo sobre o que eu guardava. Sempre que ele me dava pinturas ou desenhos eu, ou os colocava em qualquer lugar ou os jogava fora, mas algum deles eu guardava nestas pastas. (...) um dia eu percebi o que estava se passando na cabeça dele: ‘por que? Por que estes?’. E eu notei que talvez ele tivesse descoberto que havia algo diferente nos desenhos que eu estava guardando (...) e ele começou a me entregar desenhos e coisas para colocar nas pastas, como se dissesse: “este vai para esta pasta, este eu quero que vá para esta outra”. (BRECHT, 1978, p.430)

Foi através dos diferentes tipos de pinturas e desenhos presentes dentro destas pastas que a dramaturgia visual de *Deafman Glance* começou a ser elaborada. Wilson, na mesma entrevista, ainda fala sobre o fato de que quando o espetáculo começou a ganhar corpo, Andrews passou a lhe entregar imagens que apresentavam uma espécie de assinatura, um símbolo, que sempre estava presente em todos os desenhos. O símbolo em questão era um “OX”, que passou a ser o elemento principal do espetáculo.

Lançando a carreira de Wilson internacionalmente, *Deafman Glance* foi apresentado não só na América como na Europa, onde foi visto por Susan Sontag (1933-2004):

Meu primeiro encontro com o trabalho de Bob foi em *Deafman Glance* em Paris em 1971. Eu fui à estreia e voltei em todas as outras noites. Eu estava arrebatada. Eu a via como um choque de identificação. Eu nunca havia visto nada parecido com aquilo antes, mas era algo que eu sempre esperei para ver sem mesmo conhece-la. Eu precisava experimentar o teatro com aquele ritmo, aquela beleza, aquela intensidade. Por que o trabalho de Wilson é importante? É profundo e profundamente visionário. Esta é a assinatura de uma criação artística. Eu não consigo pensar em mais ninguém com um trabalho tão grande e influente. De ser tão prolífico, de ter uma paleta tão larga, fazer tantas coisas diferentes faz parte de sua genialidade. O seu é o grande teatro de nossos tempos. (SONTAG, 1993 apud HOLMBERG, 1996, p.6)

Outra pessoa que também assiste a *Deafman Glance* e fica maravilhado com o “milagre” do silêncio foi Louis Aragon, poeta e escritor francês, que descreve o espetáculo em uma carta para o seu amigo morto André Breton, autor do “Manifesto Surrealista”. Aragon escreve:

Eu nunca havia visto algo tão bonito desde que eu nasci. Nunca nenhum espetáculo chegou próximo a este porque, ao mesmo tempo, ele é um despertar para a vida e viver com os olhos fechados, o mundo de todos os dias indistinguível do mundo de todas as noites, realmente misturado com sonhos, tudo o que é inexplicável através da contemplação de um surdo... Bob Wilson ... é o que nós, de quem o surrealismo nasceu, sonhamos que viria após nós e ainda vai além ... Bob Wilson é surrealista através do seu silêncio, embora isto possa ser dito sobre todos os pintores, mas Wilson vincula gesto e silêncio, movimento e o que não pode ser ouvido. (ARAGON, 1971 apud SHEVTSOVA, 2006, p.9)

Bob Wilson não buscou, até o momento, teorizar ou elaborar um “método” de direção, portanto, é através de suas entrevistas, ou em registros de ensaios, que se torna possível pincelar os aspectos e reflexões do encenador acerca dos seus processos criativos.

Durante o processo de criação de *King Lear* (1985), em resposta a um dos atores, Wilson diz:

Eu sou um artista visual, eu penso espacialmente. Muitos diretores estariam analisando o texto com vocês, discutindo o que ele significa. Se você quer este tipo de tagarelice, vá a uma livraria e leia um livro. Escutar o que os professores tagarelam sobre o que eles acham que Shakespeare significa me dá tédio. Eu não trabalho desta forma. Eu não tenho senso de direção até que eu tenha senso de espaço. A estrutura arquitetural é crucial em meu trabalho. Se eu não sei para onde estou indo, eu não posso chegar lá. (HOLMBERG, 1996, p.77)

A reclamação deste ator, que nunca havia trabalhado com Wilson antes, estava no fato de que o encenador não estava ensaiando o texto de Shakespeare com o elenco, mas sim estava, antes de tudo, preocupado em “desenhar o espaço”.

Rememorando as “três etapas” seguidas por Wilson para a concretização de um trabalho e analisadas por Shevtosva (2007), é neste estágio, o último, que os desenhos saem do papel e começam a ganhar forma; são durante os workshops e ensaios com o elenco que o encenador investiga as diferentes maneiras de dialogar e combinar as imagens entre si, como o próprio afirmou em entrevista a Brecht: “(...) eu sou muito interessado na forma com a qual as coisas (imagens) funcionam juntas, como elas aparentam estando junto com outras, ou uma contra a outra, ou o que acontece com elas no tempo” (1978, p. 431).

Em outra entrevista, concedida à Lesschaeve (1977, apud SHEVTSOVA, 2007), após a estreia de *Einstein on the Beach*, Wilson afirma não se preocupar em ter uma mensagem em cada espetáculo, uma vez que o seu objetivo com o teatro é, principalmente, ‘fazer um arranjo arquitetural no espaço e no tempo’.

A construção deste arranjo arquitetural no espaço e no tempo que Wilson tanto se refere sofreu influência não apenas do seu encontro com Andrews, mas também dos quadros do pintor francês Paul Cézanne (1839-1906). É através de Cézanne que podemos compreender o uso que Wilson faz do termo ‘arquitetura’, que para ele não é entendido apenas no sentido de construção ou de alguma espécie de design, mas também como sinônimo de estrutura, composição e forma.

Wilson se faz mais claro sobre sua abordagem destes termos quando ele fala sobre Cézanne, cujos princípios de composição (‘arquitetura’) ao longo das linhas horizontais, verticais e diagonais em perspectiva correspondem com os dele:

Cézanne é o meu pintor favorito. Meu trabalho é mais próximo ao dele do que o de qualquer outro artista. Minha produção de *Hamletmachine* é

como uma pintura de Cézanne em sua arquitetura. Cézanne simplifica e purifica as formas de revelar a estrutura e a composição clássica. Eu aprendi tudo com Cézanne, seu uso de cor, luz, de diagonal, de espaço – como usar o centro e as margens. Suas imagens não são emolduradas pelas margens. (WILSON, 1985, s/p)

De Cézanne, Wilson absorveu a monumentalidade; a dinâmica das formas arquiteturais em planos pictóricos; a interação existente entre forças opostas e balanceadas; o uso de cores quentes e frias para elevar a plasticidade; a importância dos ritmos lineares; a união através da repetição; a composição hierárquica; a tensão espacial; o diálogo entre o profundo e o superficial; e a criação de mistério através da abstração. Também aprendeu “a importância do espaço negativo – o espaço vazio ao redor de objetos” (HOLMBERG, 1996, p.79).

Cézanne também mostrou a Wilson como a impressão de monumentalidade pode ser criada através do jogo das formas geométricas, dos planos e das linhas. Ainda assim, a preocupação de Wilson é dar para a sua estrutura monumental algum “ar” – como Craig, que construiu telas gigantes para a produção de *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscou, em 1912. As telas de Craig aventuram-se a dar forma ao espaço através da combinação do que aparenta peso com leveza, e isso só foi possível devido as telas poderem se mover. O movimento de vastos ‘pilares’ e ‘paredes’ tem um similar efeito no teatro de Wilson, criando um espaço móvel e dinâmico. Contudo suas construções geométricas são tão imponentes que, no geral, nos lembram não somente Craig como Adolph Appia. (...) Wilson, como Appia, explora a cenograficamente as três dimensões da arquitetura, e ele é particularmente interessado na tensão gerada entre os espaços tridimensionais e os espaços bidimensionais, as pinturas e cortinas de fundo. (SHEVTSOVA, 2006, p.54)

Para que se possa compreender a geografia Wilsoniana, construída no palco através dos inúmeros possíveis diálogos entre as imagens – que compõem a estrutura de sua dramaturgia visual –, precisamos começar por onde ele começa: a partir da articulação do espaço. Aprender os aspectos que englobam a composição da dramaturgia visual de Wilson significa entender a relação existente entre a vertical, a horizontal e a diagonal. Desta forma podemos compreender como o espaço muda através do tempo e, também, através das alterações provocadas pelas linhas verticais, horizontais e diagonais. Quando vamos analisar o trabalho de Wilson, conforme afirma Holmberg (1996), em adição ao espaço, precisamos prestar muita atenção a todos os aspectos que envolvem a percepção visual: equilíbrio, contorno, forma, luz, cor, movimento, dinâmicas, e todas as expressões incorporadas ao termo estrutura.

Talvez a melhor introdução a estas questões seja *Poles*, aquela instalação arquitetural que ele realizou em 1968, e que através da repetição de contorno forte e simples – um retângulo –, Wilson enfatizava o contraste entre o vertical e o horizontal. A repetição de formas geométricas primárias pode nos lembrar, ainda, a estética minimalista.

Wilson começa organizando o espaço através de campos de força gerados pela tensão entre o vertical e o horizontal, entre o desequilíbrio e a estabilidade.

Quando eu faço uma peça, eu começo pela forma, antes mesmo de eu saber o assunto. Eu começo pela estrutura visual, e através da forma eu descubro o contexto. A forma me diz o que fazer. Eu começo a preencher esta forma. Eu posso fazer um diagrama de todas as minhas peças. (WILSON, 2009, s/p)

No teatro Wilsoniano a estrutura do espaço é o enredo. É a partir da construção deste espaço, que se dá pelo antagonismo de forças geométricas, que Wilson principia seus trabalhos: “A composição espacial não é vazia de sentido em Wilson, antes disso, a forma transmite conteúdo, e quanto mais simples a forma, mais complexa será a sua conotação”. (HOLMBERG, 1996, p.85)

Desta forma, podemos compreender, mesmo que minimamente, como se dá o processo de formação, elaboração e articulação dos aspectos que permeiam a composição da dramaturgia visual dos espetáculos de Bob Wilson.

São os *visual books* o instrumento por excelência do qual o encenador faz uso, é a partir de seus desenhos que os espetáculos ganham contorno, forma, e “significados” – dos mais múltiplo e variados, dependendo de qual aspecto/elemento da cena o público “queira” se agarrar e utilizar como guia da encenação.

Para além das formas geométricas, das linhas horizontais, verticais e diagonais, ainda fazem parte do rol que engloba a dramaturgia visual de Bob Wilson tais elementos: a luz, a cor, a maquiagem, o figurino e os objetos-personagem cênicos; no entanto, preferiu-se por dar ênfase a semente que é capaz de propiciar que tais elementos possam vir a gerar frutos: o surgimento dos *visual books* e a importância de Raymond Andrews no que diz respeito a dramaturgia dos olhos wilsoniana.

Referências Bibliográficas:

BRECHT, Stefan. *The Theatre of Visions – Robert Wilson*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag Frankfurt, 1978.

HOLMBERG, Arthur. *Directors in Perspective: The Theatre of ROBERT WILSON*. Massachusetts: Cambridge University Press, 1996.

SHEVTSOVA, Maria. *Robert Wilson*. New York: Taylor & Francis Group, 2006.

WILSON, Robert. *Quartett*. In: Programa do espetáculo, 2009.

_____. *King Lear*. In: Programa do espetáculo, 1985.

Filmografia

ABSOLUTE Wilson. Direção Katharina Otto-Bernstein. Estados Unidos. Film Manufactures, 2006. DVD (105min)

Abstract

The visual dramaturgy from Bob Wilson's works is filled with multiples hybrids elements, and is about the fundamental element to this dramaturgy can exist, that we'll write here: the influence of Raymond Andrews, deaf boy, in the creation and composition of Visual Books, the main tool used by Wilson in the preparation of his works.

Keywords: Bob Wilson; visual dramaturgy, Raymond Andrews; visual books.