



CONSIDERAÇÕES SOBRE AS PRÁTICAS DESENVOLVIDAS POR ROBERT WILSON NO WATERMILL CENTER¹

Raphael Vianna Coutinho (Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC - UNIRIO)

Resumo:

De que forma os procedimentos de criação adotados pelo encenador e artista visual Robert Wilson podem agir nas percepções e afetações sensoriais de atores, bailarinos e performers? A partir do acompanhamento, observação e análise de práticas desenvolvidas em seu laboratório de artes performativas – Watermill Center, este estudo se propõe a delinear percursos artísticos de criação, considerando as relações entre temporalidade, espacialidade e corporeidade como fatores determinantes deste processo.

Palavras-chave: *Robert Wilson; Processo Criativo; Tempo/Espaço; Watermill Center;*

Abstract:

How the creative practices adopted by the theater director and visual artist Robert Wilson can act on sensory perceptions and affectations of actors, dancers and performers? From the monitoring, observation and analysis of practices developed in his laboratory for performing arts - Watermill Center, this study aims to outline artistic paths of creation, considering the relationship between temporality, spatiality and corporeality as determinants of this process.

Keywords: *Robert Wilson; Creative Process; Time/Space; Watermill Center;*

O *Watermill Center*: Um laboratório interdisciplinar de criação artística



Fig. 1: Vista frontal do *Watermill Center*. Fonte - Arquivo pessoal.

Embora suas raízes estejam fincadas em solo americano, onde novas produções são constantemente discutidas e elaboradas ao longo dos quentes verões nova-iorquinos, os espetáculos de Robert Wilson ganham notoriedade justamente por transpor territorialidades, alcançando assim uma escala global de comunicação. Desde o início de sua incursão no circuito das artes, seus trabalhos aglutinam referências oriundas dos mais variados campos estéticos e culturais. Tal aspecto deve-se, em grande parte, ao interesse que Wilson nutre pela diversidade de iconografias, linguagens e práticas com as quais teve contato ao longo de sua trajetória, característica que afeta de maneira significativa o seu modo de pensar e produzir artisticamente.

Em várias ocasiões Wilson reiterou o discurso sobre como o intercâmbio cultural que experienciou quando chegou a Nova Iorque na década de sessenta do século XX contribuiu decisivamente para sua formação enquanto artista. Naquele momento, o jovem texano de vinte e poucos anos recém-chegado da cidadezinha de Waco, revelou de imediato seu fascínio e encantamento pela efervescência da cidade grande. Era uma época de intensa produção intelectual e artística, influenciada por várias correntes de pensamento e fortes personalidades como Andy Warhol, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg e John Cage. A cena comercial das grandes casas de espetáculos na *Broadway* não despertava minimamente seu interesse; preferia despender a maior parte do tempo em locais onde pintores, músicos, bailarinos, literatos e tantos outros artistas do circuito *off* encontravam-se para trocar ideias, compartilhar experiências e apresentar trabalhos fora dos padrões vigentes até então. Espaços destinados à experimentação de movimentos e linguagens corporais, como a *Judson Church*, estúdios de arte pouco convencionais, como a *Factory* de Warhol, e grupos que tinham como prerrogativa a criação artística coletiva associada ao convívio intensificado de seus integrantes, como o *Living Theater*, faziam parte de seu roteiro cultural. Essas referências povoaram o imaginário de Wilson desde então, contribuindo para a elaboração de um pensamento particular sobre a formação artística.

A perseguição desse ideal levou-o a adquirir em 1986 um edifício abandonado de uma antiga empresa de comunicação e telégrafos na localidade de *Water Mill*, em *Long Island*, com o intuito de implantar um centro de formação para jovens artistas onde o convívio e o modo de experimentação e produção coletiva seriam priorizados. Essa não foi a primeira vez que Wilson se debruçou sobre a proposta. Ainda na década de sessenta, ele próprio fundara em seu *loft* na baixa Manhattan a *Byrd Hoffman School of Byrds*, bem aos moldes da *Black Mountain College*⁶⁸, para ministrar aulas e *workshops* que resultariam na criação de seus primeiros trabalhos teatrais e performativos como *The King of Spain (1969)* e *Deafman Glance (1970)*. A escola encerrou suas atividades logo após as produções de Wilson ganharem destaque e circulação internacional. Em 1992, porém, ele começou a reforma do prédio abandonado que adquirira, contando com a ajuda de diversos parceiros e colaboradores. A obra foi finalizada em 2006 com uma inauguração acompanhada de instalações, performances e intervenções artísticas no local. Hoje o prédio funciona como centro de artes e laboratório permanente de criação chamado *Watermill Center*.

A edificação apresenta arquitetura bastante formal, repleta de ângulos retos e esquadrias geometrizadas, que é contrabalanceada pela vasta vegetação que a rodeia e de onde pode-se avistar totens, estátuas de pedra e outros artefatos artísticos oriundos de diversas culturas, objetos que são parte de sua coleção pessoal⁶⁹. Existem também plataformas de madeira instaladas na floresta e áreas externa que são utilizadas para ensaios, apresentações e demais práticas. O interior do Centro abriga salas para reuniões e ensaios, ambientes expositivos, escritórios, dormitórios, cozinha e dependências, uma extensa biblioteca contendo títulos variados, um grande acervo cenográfico e audiovisual contendo o registro de seus antigos trabalhos, um apartamento particular no 3º andar e um terraço. Para Wilson o *Watermill Center* é um lugar de retiro, mas também um *atelier*. Um espaço onde pode retornar todos os verões para iniciar e dar continuidade aos inúmeros trabalhos em que se encontra envolvido.

Eu queria ter um lugar no qual eu pudesse convidar pessoas de outros países e onde estas criariam trabalhos em meu estúdio. Uma espécie de ‘usina de ideias’ ou um centro de estudo que um dia se tornaria um lugar onde as pessoas pudessem vir e desenvolver seus próprios trabalhos. [...] Eu acho que o Watermill Center é muito parecido com o loft dos Byrd na Spring Street. A grande diferença é a natureza. Eu sempre gostei de estar ao ar livre. Passei quase toda a minha vida em teatros e museus, portanto a ideia de trabalhar rodeado pela natureza era muito animadora. (WILSON apud OTTO-BERNSTEIN, 2009, p. 231)⁷⁰.

Anualmente o Centro oferece programas de residência para artistas iniciantes e também já estabelecidos, subsidiando financeiramente e dando suporte às suas pesquisas.

68 [Instituição estadunidense de ensino superior](#) fundada em 1933, cujo foco era o ensino das [artes](#), tendo sido influenciado também pelas propostas pedagógicas de [John Dewey](#).

69 Os objetos de arte presentes no Centro compõem o acervo da *Watermill Collection*, um vasto inventário de desenhos, textos, esculturas, móveis e artefatos da coleção particular de Robert Wilson.

70 No original: “I wanted to have a place to which I could invite people from other countries and where would create work in my studio. A kind of think-tank or study center that would one day develop into a place where people could come and develop their own work. [...] I think the Watermill Center is very much like the Byrd loft on Spring Street. The big difference is the natural environment. I’ve always liked to be outdoors. I spent almost all of my life in theaters and museums, so thought of working surrounded by nature was very exciting”. (WILSON apud OTTO-BERNSTEIN, 2009, p. 231)

Esses artistas podem utilizar os ambientes e dependências para criar *site specific*, realizar performances, ministrar palestras, propor imersões, empreender e participar de seminários, dentre outros projetos. No entanto, especialmente durante os meses de julho e agosto as atividades do Centro são potencializadas, com a realização do programa internacional de residência artística chamado *Watermill Summer Program*. Ao longo de cinco semanas, o Centro recebe aproximadamente setenta pessoas, de diferentes países e campos artísticos, para realizar trabalhos em coletivo, desenvolver seus próprios projetos e/ou participar de *workshops* com Wilson e sua equipe de criação. Em tal período o Centro torna-se uma espécie de colônia de férias, um laboratório comunitário de experimentação artística ou, nas palavras de Wilson, uma “usina de ideias”.

Em Watermill, sinto que estou convidando pessoas para minha casa e compartilhando meu espaço com eles. O princípio fundamental é que eu mantereire o espaço numa certa ordem, permitindo que outros criem interface com ele, alterem e desenvolvam seu próprio trabalho numa estética que pode ser completamente diferente da minha. Este é o modo como eu aprendo e cresço em meu próprio trabalho. (WILSON *apud* MARCIÁN; STOKER E WEISBRODT, 2012, p. 35)⁷¹.

O intuito principal do programa de residência é proporcionar diálogos e conexões entre os participantes, favorecendo assim o compartilhamento de experiências a partir do desenvolvimento de projetos em vários campos artísticos. Muitas vezes são espetáculos ou exposições de Wilson ainda em fase de produção. Durante os *workshops* que acontecem nesse período, projetos são discutidos e contam com a participação dos artistas residentes além de ajudantes e colaboradores de *Watermill*. Wilson os executa em seu próprio ritmo, esboçando, desenhando e pensando os trabalhos a serem desenvolvidos em diferentes estágios. Assim, as ideias tomam forma gradualmente, ao serem discutidas e elaboradas, às vezes de um ano para o outro. Foi o caso de “Garrincha”⁷², espetáculo sobre o jogador de futebol brasileiro, que começou a ser delineado em julho de 2014 e teve sua estreia apenas em abril de 2016 na cidade de São Paulo.

Apesar de perseguir a ideia de formação interdisciplinar e trabalhar de modo constante com uma gama de artistas, Wilson não possui um sistema fechado de formação, ou seja, ele não tenta converter a sua poética em uma pedagogia objetiva. Não existe a intenção de sua parte em desenvolver exercícios especificamente wilsonianos elaborados através de meios didáticos para fins artísticos. Apesar disso, as características marcantes de sua poética, como o absoluto rigor dos movimentos, as partituras gestuais, as proposições temporais, sonoras e visuais presentes em suas encenações, exigem uma abordagem bastante específica por parte dos atores que integram seus espetáculos.

71 No original: “At Watermill, I feel I am inviting people to my home and sharing my space with them. The underlying principle is that I will maintain the space in a certain order, allowing others to interface with it, change it, and develop their own work in an aesthetic that can be completely different from my own. This is how I learn and grow in my own work.” (WILSON *apud* MARCIÁN, STOKER, WEISBRODT, 2012, p. 35).

72 A concepção do espetáculo teve início no *Watermill Center* em 2014, onde foram desenvolvidos *workshops*, pesquisas, imersões com os artistas residentes no centro e, posteriormente, esse material foi retomado em São Paulo. O espetáculo contou com um elenco de atores brasileiros e uma equipe de produção que aglutinava profissionais de diversas nacionalidades. A primeira fase de montagem ocorreu no Sesc Belenzinho em novembro de 2015, período que compreendeu a seleção de elenco e ensaios. Os trabalhos foram concluídos no Sesc Pinheiros, nos meses de abril e maio de 2016, nos quais ocorreram a estreia e temporada no Teatro Paulo Autran, de 23 a 29 de maio de 2016.

Se a afirmação de que uma visão estética de teatro pressupõe certa pedagogia, onde então estaria a contribuição de Wilson para o trabalho do ator?

Dado o avanço das discussões sobre abordagens pedagógicas no teatro, hoje podemos pensar a formação de atores desvinculada do ensino formal em universidades ou escolas específicas, incluindo o convívio em centros, laboratórios, *atelier* com os artistas como polos de ensino-aprendizagem. Esses espaços configuram-se com verdadeiras escolas onde o intercâmbio com diretores, coreógrafos e encenadores acabam por direcionar modos específicos de atuação para os artistas com os quais trabalham, conforme considera a teórica e pesquisadora Josette Féral:

É evidente que encenadores como Mnouchkine, Wilson, Lepage, Lecompte têm, cada um à sua maneira, imposto novos atores em sintonia com suas visões de teatro. Foi o mesmo para Vitez, Kantor ou Streler. Todo encenador cuja estética é distintiva acaba moldando o ator à sua medida. Como mencionava acima, é a visão de teatro que impõe uma nova pedagogia e não o contrário. (FÉRAL, 2009, p. 257).

Nesse sentido, *Watermil Center* apresenta-se como um ambiente propício para a instauração de uma relação pedagógica a partir da convivência com pessoas de horizontes estéticos distintos e em diferentes níveis de formação profissional, que se propõem a trabalhar coletivamente visando ao desenvolvimento de uma conduta mais sensível, perceptiva e compartilhada. As atividades e projetos desenvolvidos no Centro são, de modo geral, baseados na consciência do tempo e do espaço e construídos na relação entre Wilson, sua equipe de criação e os atores residentes. Os *workshops* de criação permitem a assimilação de procedimentos culturais e artísticos que ganham sentido a medida em que os participantes produzem modos de perceber e interagir com Wilson e os diferentes espaços do Centro.



Fig. 2: *Workshop* realizado em 2009 para a concepção do espetáculo *Hakamé*.
Fonte - Arquivo pessoal

Os *workshops* iniciam sempre com uma discussão, no formato de mesa-redonda, nas quais as ideias gerais e aspectos relevantes de cada trabalho são expostos por Wilson

e sua equipe. Essa fase é acompanhada bem de perto pelos artistas residentes, que são convidados a colaborar a partir do interesse comum sobre as práticas e pesquisas em andamento. As atividades variam entre peças teatrais, óperas, instalações e exposições de arte. Os envolvidos podem se relacionar com qualquer temática independentemente de sua afinidade ou experiência com determinado campo, acompanhando as discussões ou contribuindo na pesquisa de referências e imagens conceituais. Nesta etapa, é comum a formação de grupos com pessoas interessadas em acompanhar de forma mais assídua alguns *workshops* em detrimento de outros, tornando-se corresponsáveis pelo andamento e registro destas atividades.

Wilson sempre acompanha de perto cada trabalho em desenvolvimento, em suas idas e vindas pelos locais onde os grupos se encontram reunidos. Alguns *workshops* são bastante herméticos, detendo-se de modo mais enfático nas discussões conceituais do que em atividades práticas. Isso acontece, em geral, quando se tratam de produções audiovisuais, retrospectivas ou montagem de exposições de arte. Os *workshops* que envolvem a criação de novos espetáculos, remontagem de peças teatrais e óperas tendem a ser mais dinâmicos e concentrar maior quantidade de pessoas, resultando, quase sempre, na elaboração de cenas. Durante esta etapa, é possível verificar como os trabalhos têm origem, em quais contextos eles se inserem e quais dispositivos envolvem sua criação.

É interessante destacar um elemento que aparece de forma recorrente nas etapas iniciais dos trabalhos de Wilson, que é o *visual book*. Trata-se de um dispositivo de criação por meio do qual ele começa a pensar as produções a partir da elaboração de desenhos e esboços conceituais que faz sobre uma folha de papel. Tal dispositivo permite que Wilson organize graficamente suas ideias, a partir das discussões conceituais prévias, coletivizando com a equipe de criação envolvida o seu modo de pensar, a estrutura imagética de cada trabalho ou, quando se trata de uma peça teatral, o quadro geral da encenação. Sobre a elaboração do *visual book* Wilson comenta:

Meu trabalho começa com o 'livro visual' de modo que é sempre um desafio para mim apresentar um trabalho que tem muito texto, com longos diálogos. (...) Eu trabalho em etapas. Preparo uma peça ao longo de um processo de tempo. Começo com um livro visual, que é como se verá o cenário: alto ou baixo, claro ou escuro, abstrato ou naturalista, muito vazio ou muito cheio ou o quer que seja. Depois de saber como é o espaço, acho que é mais fácil decidir o que fazer. (WILSON *apud* VALIENTE, 2005, p. 9)⁷³.

No entanto, um olhar mais atento para esse dispositivo revela que os desenhos conceituais de Wilson não atendem apenas ao caráter funcional de transposição gráfica das discussões prévias nos *workshops*, mas desde já apontam para uma corporeidade em latência, uma cartografia dos movimentos da peça imanente nas linhas e traços sobre o papel.

73 No original: "Mi trabajo se conoce por su el 'libro visual', de manera que siempre supone un reto para mí presentar un trabajo que contiene mucho texto, con largos diálogos (...) Trabajo en etapas. Preparo una pieza a lo largo de un proceso de tiempo. Comienzo con un libro visual, que es cómo se verá el escenario: alto o bajo, oscuro o claro, abstracto o naturalista, muy vacío o muy lleno o lo que sea. Una vez que sé cómo es el espacio, me resulta más fácil decidir lo que hacer" (WILSON *apud* VALIENTE, 2005, p. 9).

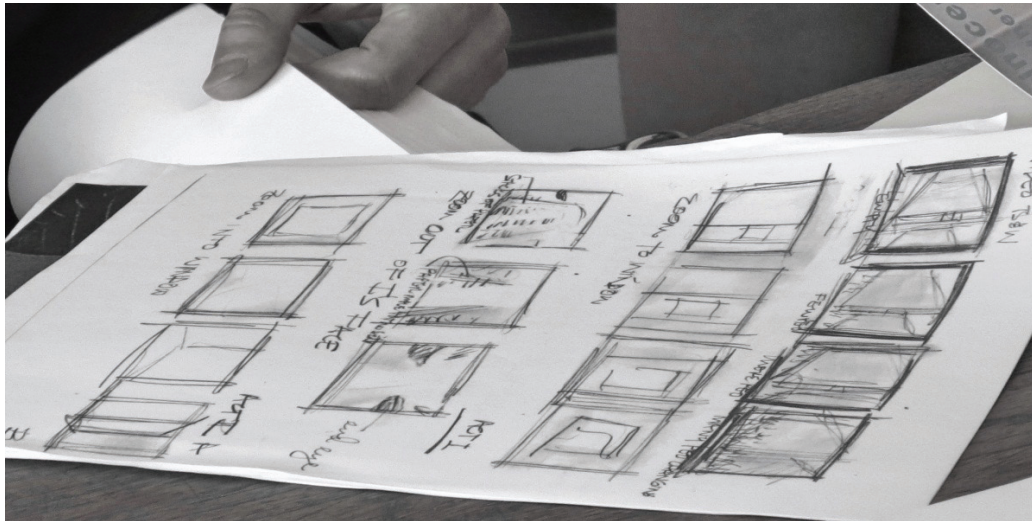


Fig. 3: *Visual book* elaborado em 2013 para a montagem do espetáculo *Rhinoceros*.
Fonte - Arquivo pessoal

Talvez, mais importante do que pensar sobre sua funcionalidade, seja perceber a processualidade envolvida na elaboração destes desenhos, por vezes até bastante abstratos. O *visual book* precede as conversas com a equipe de criação e grupos envolvidos em cada trabalho. Ele ganha forma a partir de certa ruptura, inaugurada pelo lento e silencioso processo de sua feitura, que implementa outra temporalidade ao ritmo das discussões.

De repente Wilson desenha, rascunha traços a lápis sobre o papel e, nesse movimento de aparente solitude e alheamento, um interesse comum é despertado. Sob determinado ponto de vista, o tempo e o silêncio despertados na feitura dos desenhos parecem antecipar a lentidão e a mudez presente nos corpos dos atores e objetos em sua cena. Com esta grafia particular, Wilson dá a ver a arquitetura silenciosa do movimento, que desliza da bidimensionalidade do papel para a tridimensionalidade do palco. Desse modo, o *visual book* se apresenta como zona de contato, onde as linhas que formam as imagens anunciam as linhas que irão esculpir o tempo e o espaço da cena. Por isso considero que este dispositivo diz respeito tanto a uma dimensão gráfica quanto corporal. Uma corporeidade virtualizada no papel e que será atualizada em cena.

Na próxima etapa, Wilson convida os participantes interessados em atuação para iniciar o processo de marcação de cenas, partitura gestual e coreografia de movimentos dos espetáculos em processo. Geralmente atores, performers e dançarinos são os primeiros a se aventurar nessa empreitada, que demanda um longo período de tempo e dedicação, podendo se estender por semanas. Ele recorre novamente ao *visual book* para dar forma gestual aos movimentos e deslocamentos dos atores nesta etapa de trabalho, conforme elucida:

A fase seguinte é o trabalho com atores que se baseia nos desenhos que compõem o livro visual. Eu tento não ter muitas ideias em mente quando eu vou para os ensaios durante esta fase. Não sou muito bom na hora de explicar o meu trabalho e o certo é que eu não me importo. Acho que se perde alguma coisa quando o explico. Só tenho um conceito geral, gosto de ver os atores e responder de forma espontânea frente a eles. Trabalhamos a improvisação com liberdade, intuitivamente, e assim fazemos outro esboço do trabalho: uma forma para decidir sobre o texto, movimentar-se, de se situar no espaço. (WILSON *apud* VALIENTE,

2005, p. 9)⁷⁴.

Durante os *workshops* Wilson insiste bastante na ideia de desaceleração do movimento. É comum perceber sua preocupação com a temporalidade a partir das indicações para os atores. Algumas recorrentes são: “Faça mais devagar”; “Procure levar mais tempo neste movimento”, “Mova-se sem a urgência de passar uma mensagem”⁷⁵; indicações que funcionam como dispositivos para que os atores acessem outra qualidade de movimento a partir da dilatação temporal de suas ações. Não há uma técnica específica para atingir a temporalidade requerida por Wilson. Percebo que isso ocorre quando existe uma amplificação da percepção e dos sentidos, como consequência de um estado de concentração sobre passagem do tempo das ações. Assim, um novo regime de temporalidade age nas percepções e afetações sensoriais dos atores, permitindo que eles habitem outro tempo e espaço e experimentem micro-percepções e micro-afetações que permaneceriam ocultas no tempo natural das ações cotidianas.

Quando acessada, essa temporalidade faz com que a cena pulse o tempo do acontecimento e do devir – não o tempo cronológico, mas um tempo aiônico⁷⁶. Assim, os movimentos prolongam-se em uma sequência contínua, estendida quase infinitamente, como o movimento de um caminhar que se decompõe, então, em levantar o pé do chão, mover uma perna à frente da outra, e pousar o pé novamente no chão. O dispositivo da dilatação temporal proposto por Wilson procura reabilitar o corpo ao tempo natural, o tempo presente, similar aos efeitos de se contemplar uma paisagem que se anuncia gradativamente a cada momento. A esse respeito Marianna Kavallieratos, dançarina e colaboradora de longa data no *Watermill Center* e também integrante constante em diversos espetáculos de Wilson, elucida:

A maior parte do movimento de Bob é LENTO... Isso foi desafiador quando eu comecei a trabalhar com ele, para entrar em sintonia com esse ritmo. No início ele me dizia: “Não, não, muito rápido”. Isso exige muita disciplina pessoal e horas de prática sozinha. A caminhada lenta em movimento é algo muito intenso, pois é preciso manter o corpo vivo e presente o tempo todo, sem perder a tensão e o poder da presença no palco. (KAVALLIERATOS, 2016, s/p)⁷⁷.

Ao insistir nesse trabalho sobre a temporalidade, Wilson procura direcionar a atenção para a continuidade do movimento com um pensamento sobre a composição de “linhas onde o tempo e o espaço entram em relação”. “Para mim, o tempo é uma linha vertical que

74 No original: “La siguiente fase es el trabajo con los actores y se basa en los dibujos que componen el libro visual. Trato de no tener muchas ideas en la mente cuando acudo a los ensayos durante esta fase. No soy muy bueno a la hora de explicar mi trabajo y lo cierto es que no me importa. Creo que pierde algo si lo explico. Sólo tengo un concepto general, ya que me gusta ver a los actores y responder de forma espontánea frente a ellos. Trabajamos la improvisación con libertad, de manera intuitiva, y así realizamos otro boceto del trabajo: una forma de decidir el texto, de moverse, de situarse en el espacio. (WILSON *apud* VALIENTE, 2005, p. 9).

75 No original: “Take it slower”; “Try to take more time in this movement”; “Move without the urgency of passing a message” (WILSON, 2009, s/p).

76 Designa uma duração, uma temporalidade não numerável nem sucessiva, mas intensiva.

77 No original: “Most of Bob’s movement is SLOW.... it was challenging when I first started to work with him to tune in to this pace. In the beginning he would say to me: “No no no ,too fast”.It takes a lot of personal discipline and hours of practicing alone. Slow walking and moving , is very intense in order to keep the body alive and present all the time, without losing the tension and the power of presence, on stage” (KAVALLIERATOS, 2016, s/p).

atravessa a terra, do centro desta ao céu, e o espaço é uma linha horizontal. É essa cruz formada pelo tempo e pelo espaço que constitui a arquitetura de tudo” (WILSON, *apud* BUFFARD, 1997, p. 14)⁷⁸. Essas linhas devem ser percebidas e afetar o corpo do ator a todo o momento. A partir da desaceleração do movimento é possível ativar as micro-percepções do tempo e espaço que permitem ao ator criar conexões entre as linhas horizontal e vertical e as linhas que seu corpo desenha em cena. Desse modo, ele toma consciência das linhas que transportam seus movimentos, que atravessam seu corpo, esculpindo o tempo e o espaço ao seu redor. Assim o corpo inaugura uma dimensão intervalar, ao considerar as linhas que têm origem antes dele e as que se prolongarão depois dele. Habitar esse “entre” e manter-se aberto à permeabilidade e ao fluxo das linhas de tempo e espaço é a tarefa do ator. Encontrar o equilíbrio entre o movimento interno e o movimento já presente na cena.



Fig. 4: *Workshop* ocorrido em 2009 para montagem do espetáculo *Light Leaves*.
Fonte - Arquivo pessoal

Nos *workshops* é possível tomar conhecimento da geometria de movimento de Wilson, que está sempre na contramão dos gestuais executados cotidianamente, denunciando gestos pré-fabricados repetidos e combinados em um tempo ordinário. O caminhar talvez seja a atividade comum mais valorizada por ele em todas as etapas de criação. Nos breves momentos de explanação sobre o modo como compreende o trabalho do ator, ele comenta que “antes de mais nada é preciso aprender como caminhar, como mover a mão, erguer o braço, sem querer significar com esses movimentos” (WILSON, 2013, s/p)⁷⁹. Muitas vezes o próprio Wilson faz os movimentos e gestos para explicitar aos atores uma determinada partitura, sem com isso dar qualquer motivação ou indicação psicológica para esse ou aquele movimento e gesto executado. Salvo raras exceções, suas indicações são formais e dizem respeito ao tempo e espaço do corpo e de como deve responder aos estímulos sonoros e visuais a cada momento.

Os artistas de minhas obras não são necessariamente dançarinos e o treinamento que eu exijo tem a ver com a execução de movimentos ‘fáceis’, memorizados com base em uma contagem aritmética elementar, quase automática. O

78 No original: “Space is a horizontal line and time a vertical line that goes from the heights of the sky to the center of the earth” (WILSON, *apud* BUFFARD, 1997, p. 14).

79 No original: “First of all one must learn how to walk, how to move a hand, raise an arm, not to mean with these movements” (WILSON, 2013, s/p).

comportamento que eu quero no palco é extremamente formalizado, não deve ser nada espontâneo, ele tem que ser imediatamente percebido como comportamento artificial, criado para o teatro. (WILSON *apud* MOREY E PARDO, 2003, p. 110)⁸⁰.

Entre as suas indicações nos *workshops* está a seguinte: “tome consciência dos espaços do seu corpo, do espaço entre seus dedos”⁸¹. Talvez o trabalho do ator na cena de Wilson não esteja realmente ligado à criação de partituras corporais, pois isso é dado por ele de modo minucioso, mas pelo desejo de criar agenciamentos, conexões e nexos entre os materiais heterogêneos presentes na sua cena. Pôr-se em contato com diferentes corporeidades e também com a própria matéria que constitui seu corpo. Praticar o cuidado sobre si para que espaços se instaurem, operando e desarticulando modelos sensório-motores habituais. Quando está em cena o ator de Wilson dirige a sua percepção para aquilo que está fora dele, sua exterioridade, inaugurando uma espécie de percepção atmosférica e tátil das texturas presentes no espaço. Em momentos assim a sensibilidade do corpo sobe para a superfície, estabelecendo uma “conexão íntima com a pele, tornando-se como uma espécie de *parede atmosférica* interior da pele” (GIL, 2002, p. 59). Em entrevista, Kavallieratos comenta suas impressões sobre como a exterioridade da cena age sobre o seu corpo:

O corpo é afetado constantemente porque na maioria das vezes você não tem de pensar sobre o movimento ou qualidade, mas onde você está no espaço para estar iluminado e em relação com os outros personagens. (...) Como na música, você tem que saber as notas para poder improvisar, ou compor estruturas. O mesmo com a arquitetura do corpo. Conheça suas ‘linhas’ para quebrá-las, para quebrar as limitações do formalismo e dos limites. (KAVALLIERATOS, 2016, s/p)⁸².

Esse aspecto do corpo do ator na cena de Wilson encontra muitas similaridades com o do conceito de “espaço do corpo” que o filósofo e ensaísta José Gil desenvolve a partir da reflexão sobre a capacidade extensiva que a pele adquire ao criar relações sensório-espaciais com o entorno do corpo.

Embora invisíveis, o espaço, o ar adquirem texturas diversas. Tornam-se densos ou tênues, tonificantes ou irrespiráveis. Como se recobrissem as coisas com um invólucro semelhante à pele: espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço. Daí a extrema proximidade das coisas e do corpo. (GIL, 2013, p. 45).

A insistência na desaceleração do movimento é potencializada ainda pelo

80 No original: “The performers of my works are not necessarily dancers and the training I demand has to do with the execution of ‘easy’ movements, memorized on the basis of an elementary, arithmetic counting, almost automatic. The behavior that I want on stage is extremely formalized, there must be nothing spontaneous about it, it has to be immediately perceived as artificial behavior, created for the theater. (WILSON *apud* MOREY E PARDO, 2003, p. 110).

81 No original: “Be aware the spaces of your body, the space between your fingers.” (WILSON, 2013, s/p).

82 No original: “The body is affected constantly, also because most of the time you don’t just have to think of the movement or the quality, but where you are is the space to be in the light and in relation with the other characters (...) Like in music, you have to know the notes and can still improvise, or compose structures. The same with the body architecture. Know your ‘lines’ to break them, to break the limitations of formalism and boundaries.” (KAVALLIERATOS, 2016, s/p).

dispositivo de paragem em diversos momentos. Para o pesquisador e ensaísta André Lepecki “[...] engajar-se no parado significa [...] engajar-se em novas experiências da percepção de sua própria presença” (LEPECKI, 2005, p. 14). Portanto, se um corpo mantém sua paragem, o espaço ao seu redor começa a dialogar com ele, potencializado pela contenção de seus movimentos externos. Se o ator mover-se de modo lento ou acelerado, o espaço move-se com ele também. O dispositivo de paragem praticado por Wilson faz do corpo uma imagem desviada de significado, um contorno de ausência que faz vibrar o seu entorno, tornando os movimentos do espaço mais visíveis e audíveis. Desse modo, as linhas que compõem o corpo do ator entram em consonância com o esquema formal da cena, provocando a percepção sobre a sintaxe visual deste *tableau vivant* que inclui os atores, a arquitetura cênica, a iluminação e os demais elementos que compõem o espaço. Sobre as potencialidades imanentes da corporeidade em cena, Kavalieratos acrescenta:

O corpo do performer é único, mas ainda faz parte da imagem em movimento de Wilson. Nós somos, na maioria das vezes, parte de um quadro inteiro que cria uma atmosfera em cada cena. Portanto, não se trata apenas de um corpo, mas um corpo no espaço, na luz e no som. (KAVALLIERATOS, 2016, s/p)⁸³.

A atriz Bete Coelho, que trabalhou com o diretor nos espetáculos “A Dama do Mar” (2013) e “Garrincha” (2016), traz alguns apontamentos sobre características de atuação e presença do ator que podem contribuir para a compreensão mais apurada das relações espaciais que se estabelecem na cena de Wilson.

O ator precisa se relacionar com a luz e o espaço para saber se posicionar em relação a eles. No teatro do Bob, essas relações estão diretamente conectadas. Uma coisa não existe sem a outra. Ficar no lugar errado ou fora da luz no palco do Bob é o mesmo que não entrar em cena ou sujar um quadro meticulosamente pintado. (...) Outra recomendação é a atenção ao espaço entre os espaços do corpo, não só em função da luz, como pela qualidade da presença cênica. (COELHO, 2016, s/p).

Um procedimento bastante relevante nessa etapa de criação ocorre por meio da escuta. A marcação das partituras gestuais se dá a partir de uma contagem aritmética, onde cada número corresponde a um movimento. Os atores são assim coreografados dentro de uma partitura rítmica que os coloca em estado de prontidão para em seguida torná-los imagem movente. A partir do dispositivo de contagem o ator que escuta com atenção desenvolve um estado permanente de prontidão ao se mover, nunca antes nem depois, sempre “no tempo” dos acontecimentos. Isso faz com que adquiram maior consciência de seus movimentos e sobre como eles inauguram tempos e espaços distintos a cada momento. Por isso desenvolver a escuta é uma capacidade de extrema importância para os atores que trabalham com Wilson.

83 No original: “The body of the performer is unique, but yet is part of a moving Wilson image. We are most of the time part of a whole picture that creates an atmosphere in each scene. So it is not only about one body, but a body in space, light and sound.” (KAVALLIERATOS, 2016, s/p).



Fig. 5: *Workshop* ocorrido em 2009 para montagem do espetáculo *Light Leaves*.
Fonte - Arquivo pessoal

Um interessante exercício acontece todos os dias, antes das reuniões matinais de trabalho. Essas reuniões ocorrem sempre na grande sala de ensaio, no interior do Centro, pontualmente às dez horas da manhã. Quando Wilson adentra o recinto instaura-se um longo e profundo silêncio, antes que qualquer orientação mais específica seja dada. Essa atmosfera permanece por um tempo indeterminado até que todos afinem a concentração para uma escuta muito específica: a escuta do movimento. Nesse tempo é possível perceber cada detalhe da arquitetura da sala e olhar para cada pessoa ali presente. Aos poucos a escuta apura-se ainda mais e a atenção volta-se para os pequenos movimentos e também para os movimentos internos, como a ação da própria respiração agindo no corpo. Esse dispositivo permite o desenvolvimento de um estado meditativo e a conscientização de que o silêncio e a estática são convenções abstratas, uma vez que sempre haverá movimento e som a todo o momento e em toda parte.

A atenção à escuta, a contagem dos movimentos, a desaceleração e repetição das ações, os efeitos de paragem e os extensos ensaios nos *workshops*, permitem aos atores encontrar uma forma de aprender com o corpo, cada qual ao seu tempo e à sua maneira. Apesar do trabalho intensivo que alguns *workshops* demandam, os participantes desse estágio de criação não serão necessariamente incluídos nos trabalhos quando finalizados, uma vez que as equipes responsáveis pelas respectivas produções podem contar com elencos pré-definidos nos países onde ocorrerão as estreias.

Assim, os *workshops* desenvolvidos em *Watermill Center* funcionam como etapas de experimentação, nas quais todo o processo com os artistas residentes será considerado mais adiante, em outra fase. As partituras corporais e marcações, os modos como as palavras são ditas, as deixas musicais e os movimentos de entrada e saída de objetos e cenários, minuciosamente registrados por assistentes e integrantes da equipe de produção de Wilson, tornam-se então um importante material para que todo o trabalho tenha continuidade posteriormente. Desse modo, a experiência *Watermill Center* permite que as ações desenvolvidas em laboratório espraíem-se para outros lugares, afetando as equipes que terão contato com esses materiais carregados de corporeidades, temporalidades e espacialidades tão diversas e singulares.

Referências:

- BUFFARD, Claude-Henri. **Entrevista com Bob Wilson**. Catálogo do espetáculo The Black Rider: The casting of the magic bullets. Rio de Janeiro, 1997.
- COELHO, Bete. **Entrevista concedida a Raphael Vianna Coutinho**. Rio de Janeiro: Arquivo Pessoal, 2016.
- DELEUZE, Gilles. **A Dobra: Leibniz e o Barroco**. Campinas: Papyrus, 1991.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs**. Capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1997. Volume 4.
- FÉRAL, Josette. Formação: Teatro Performativo e Pedagogia – Entrevista com Josette Féral. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 9, n. 1, 2009. p. 260
- GALIZIA, Luiz Roberto. **Os Processos Criativos de Robert Wilson**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- KAVALLIERATOS, Marianna. **Entrevista concedida a Raphael Vianna Coutinho**. Rio de Janeiro: Arquivo Pessoal, 2016.
- LEPECKI, André. **Desfazendo a Fantasia do Sujeito (dançante)**: “Still acts” em The Last Performance de Jérôme Bel. Lições de Dança, Rio de Janeiro, UniverCidade, n. 5, p. 11-26, 2005.
- MARCIÁN, José Enrique; STOKER, Sue Jane; WEISBRODT, Jörn. **The Watermill Center: A Laboratory for Performance**. Stuttgart: Daco Verlag, 2012.
- MOREY, Miguel; PARDO, Carmem. **Robert Wilson**. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2003.
- OTTO-BERNSTEIN, Katharina. **Absolute Wilson**. New York: Prestel, 2009.
- VALIENTE, Pedro. **Robert Wilson: Arte Escênico Planetário**. Ciudad Real: Na que Editora, 2005.
- WILSON, Robert. **Considerações realizadas no contexto dos workshops do Watermill Summer Program**. Nova Iorque: Watermill Center, 2009.

_____. **Considerações realizadas no contexto dos *workshops* do *Watermill Summer Program***. Nova Iorque: Watermill Center, 2013.

*Parte significativa das considerações e impressões apresentadas neste texto se devem a experiência com as práticas desenvolvidas em *Watermill Center*, nos anos de 2009 e 2013, como participante e artista residente do *Watermill Summer Program*. Acrescento ainda referências à dissertação de mestrado sobre o teatro de Robert Wilson, defendida em 2010 na UNIRIO, sob a orientação da Prof^a Dra Lídia Kosovski.