

AS VANGUARDAS NO TEATRO VISUAL DE ROBERT WILSON

Helena Cecilia Carnieri Staehler¹

Resumo: Na obra do diretor teatral Robert Wilson percebe-se a afluência de inúmeras correntes artísticas tanto das artes cênicas quanto da literatura, pintura, escultura e do cinema, num diálogo intermediático constante. Destacam-se relações e homenagens aos mestres da vanguarda histórica. O ensaio traz um breve panorama da obra e/ou pensamento de criadores como Antonin Artaud, Adolphe Appia e Gertrude Stein, artistas que formaram, em sua modernidade, as bases do que seria aprofundado no contemporâneo. Robert Wilson, a vanguarda dos anos 1960, abraça essas referências literárias e muitas outras das áreas visuais e sonoras para seu caldo intermediático, criando produções inovadoras. Neste texto, mais do que abordar a criação de Wilson, refletiremos sobre seus predecessores.

Palavras-chave: Robert Wilson. Vanguardas. Teatro contemporâneo.

THE VANGUARDS IN ROBERT WILSON'S VISUAL THEATER

Abstract: Director Robert Wilson's work unifies a great number of artistic lines, from the scenic and visual arts, as much as literature and cinema, in a constant intermediatic dialogue. Among them there are mentions and tributes to the historic vanguard masters. This essay shows a brief panorama of the work and thoughts of creators such as Antonin Artaud, Adolphe Appia and Gertrude Stein. Artists who formed, in their modernity, the bases of contemporary art. Robert Wilson, vanguard in the 1960's, receives their literary references and many more coming from the visual and sound arts, creating innovative productions. More than analysis Wilson's creations, this work reflects about his predecessors.

Keywords: Robert Wilson. Vanguardas. Contemporary theater.

¹ Jornalista formada pela Universidade Federal do Paraná (2000), com mestrado em Estudos Literários (2016). Pesquisei a peça de teatro *A dama do mar*, de Henrik Ibsen, na encenação contemporânea de Robert Wilson. Trabalhei como repórter no jornal *Gazeta do Povo* (2004-2016) e pauteira na RPC TV (2002-2004), tendo realizado pautas no Haiti (2011), Israel (2010), Suécia e Bélgica (2009). Especializada em jornalismo econômico (FAE Business School) e relações internacionais (Casa Latino Americana). Endereço Eletrônico: hcarnieri@gmail.com

Sempre digo que fazer um trabalho para o teatro e trabalhar seus elementos separados é como um cheeseburger.

Robert Wilson

Na obra do diretor teatral Robert Wilson percebe-se a fluência de inúmeras correntes artísticas tanto das artes cênicas quanto da literatura, pintura, escultura e do cinema, num diálogo intermediário constante. Para além da importância internacional da obra cênica de Robert Wilson, marcada por experimentos formais que culminaram num uso inigualável da iluminação e num gestual tipicamente lento, o artista tem sido de grande influência no contexto brasileiro. Num primeiro momento, na década de 1970, o contato com seu trabalho marcou profundamente a carreira de criadores e pensadores de teatro, como Luiz Roberto Galizia² e Renato Cohen. A partir de 2008, as múltiplas vindas de Wilson ao Brasil têm permitido a disseminação de suas técnicas a um maior número de pessoas.

Mesmo se os trabalhos atuais de Robert Wilson perderam a marca da inovação de outrora, é inegável que suas primeiras décadas de criação representaram o primor da vanguarda, conferindo-lhe reconhecimento nutrido até hoje. Sua obra no século 21 continua a manter uma assinatura própria e alta qualidade técnica e visual.

É necessário partir para uma análise da obra inovadora de Robert Wilson lembrando de suas referências anteriores, tais como o fervor das artes do início do século 20, quando muitos, de variadas formas, abraçaram a causa da renovação dos palcos. Bases colocadas ali teriam desdobramentos futuros, incluindo a obra de Wilson. Essa frase parece estar solta!

Um dos pilares artísticos daquele momento foi o embaçamento das fronteiras entre as artes. Quando se diz que Robert Wilson aliou sua formação em artes visuais ao teatro, é preciso lembrar de precursores que utilizaram a pintura e escultura de formas ousadas para os palcos da época, como as

² O brasileiro acompanhou vários espetáculos de Wilson durante um período que passou nos EUA e que resultou na importante análise presente em *Os processos criativos de Robert Wilson* (2011).

propostas de Serguei Diaghilev, que trouxe nomes como Kandinsky e De Chirico para criar os figurinos e os cenários dos balés russos.

As vanguardas históricas que sedimentaram o modernismo no início do século 20 deixaram portas abertas para o desenvolvimento de algumas propostas conceituais nas artes cênicas, algumas das quais foram amplamente expandidas por Wilson. Um dos principais nomes do período, o dramaturgo e encenador Bertolt Brecht (1898-1956) foi um legítimo homem de teatro, produzindo muitos espetáculos ao longo da vida, enquanto que outros artistas como Antonin Artaud (1896-1948), Gertrude Stein (1874-1946) e Edward Gordon Craig (1872-1966) deixaram documentadas ideias que serviriam de semente para o futuro.

Em seus manifestos intitulados *O teatro da crueldade, primeiro e segundo manifesto* (publicados em seu livro *O teatro e seu duplo* de 1938), Artaud clama pelo retorno da dimensão física e ritualística ao teatro, de forma a devolver-lhe os poderes específicos de ação e linguagem. O artista pedia pelo rompimento com a supremacia do texto e o estabelecimento de uma linguagem “a meio caminho entre o gesto e o pensamento” (ARTAUD, 1999, p.101)

Suas palavras foram colocadas em prática mais tarde por grupos como o Living Theatre. Guardadas as diferenças de conceituação da arte, visto que, para Artaud, o teatro nunca deixara a esfera ritualística, mais dionisíaca do que apolínicia, Robert Wilson, mais afeito à estética do que à ideologia, se insere também na “linha de sucessão” do mestre francês. Isso porque suas primeiras montagens, no fim dos anos 1960, prescindiam de texto e já valorizavam as escrituras visuais e sonoras no palco, tendo ele desenvolvido concepções inovadoras de movimentação em cena. Era um teatro em sintonia com as novas vanguardas dos anos 1950 e 1960, que realizavam de forma concreta um pouco daquele ideário de ruptura dos vanguardistas do início do século, em diálogo ainda com trabalhos posteriores, como o de John Cage.

A forma como Artaud relaciona o teatro e o sonho, na busca por uma nova noção de ilusão teatral cria uma relação com a linguagem elaborada por Wilson, cujas peças foram, muitas vezes, associadas ao universo do sonho. Enquanto Wilson pode ser considerado o mestre da luz cênica do século 20, o francês já pregava que esse elemento precisava ser mais bem trabalhado nos

palcos. Em suas palavras, a iluminação poderia “ter um sentido intelectual determinado (...) A fim de produzir qualidades de tons particulares, deve-se reintroduzir na luz um elemento de sutileza, densidade, opacidade, com o objetivo de produzir calor, frio, raiva, medo, etc.” (ARTAUD, 1999, p.108-109). Era uma visão vanguardista para uma época de recursos rudimentares, mas já representava uma intuição a respeito de um teatro de grande empenho formal.

Enquanto muitas ideias de seus precursores permaneceram apenas sugestões, Wilson conseguiu desenvolver técnicas de ponta para realizar muitas transformações de cena, apelando à sensorialidade do espectador por meio da iluminação e de múltiplas linguagens, tais como a dança. O início do trabalho de Wilson como profissional das artes esteve relacionado à terapia para crianças com deficiência – uma escolha que lembra sua própria experiência de tratamento de dificuldades vocais (a gagueira), com que sofria na adolescência. A importância da professora de dança Byrd Hoffmann nesse processo é patente, dado o fato de ele ter nomeado sua primeira companhia como Byrd Hoffmann School of Byrds.

Nascido em Waco, no Texas, em 1941, Wilson relata como a professora o deixava sozinho numa sala para expressar-se corporalmente de maneira livre, enquanto ela tocava piano na sala ao lado. A atividade física criativa o influenciaria para sempre. A partir da mudança para Nova York, onde estudou arquitetura de interiores no Pratt Institute, seu contato com as experiências de vanguarda é ampliado consideravelmente. Suas primeiras apresentações públicas se inscrevem no contexto da performance.

A vanguarda iniciada ali e que se estende, com diversas ramificações, até hoje, é descrita pelo alemão Hans-Thies Lehmann em *O teatro pós-dramático*³ (1999). O termo foi adotado por ele em substituição ao “pós-moderno”⁴, que para ele, dá ênfase demasiada à temporalidade. Essa

³ Para qualquer estudioso da obra de Wilson, o referido livro de Lehmann é primordial, visto que, em praticamente todos os capítulos, ele usa o norte-americano como exemplo, deixando clara sua admiração – apesar de registrar a existência de críticas negativas, que serão apontadas mais adiante.

⁴ Para Linda Hutcheon, o pós-moderno traz como principal característica o retorno aos clássicos, porém em novas leituras e mesclas de referências de tempo e espaço (1991). Já Ruth Röhl identificava nos anos 90 “marcas recorrentes na representação teatral, como descontinuidade, intertextualidade, pluralidade e/ou interesse no receptor” (1997, p.20).

condição não satisfaz Lehmann, que prefere o termo “pós-dramático” para marcar, justamente, a transição e oposição em relação ao teatro dramático, no contexto específico das artes cênicas. Numa curta definição desse novo teatro, ele enumera o desaparecimento do triângulo “drama, ação, imitação” – ou seja, daquela expressão artística prescrita por Aristóteles –, o que acontece em escala considerável apenas nas décadas finais do século 20 (FERNANDES, 2010, p. 44).

Renato Cohen (2007) relembra que Wilson chegou a ser chamado “Messias das Artes” por conseguir “sintetizar, e colocar em obra, grande parte da criação artística do século XX. Pelo menos em termos de uma criação de vanguarda” (COHEN, 2007, p.21). Uma característica fundamental desse novo teatro é não desejar que o público “compreenda” algo específico, deixando a leitura aberta ao espectador. Era algo que já vinha sendo contestado pelo teatro do absurdo nos anos 1950, a partir das experiências sobretudo de Ionesco e Samuel Beckett:

A forma preferida da dramaturgia absurda é a de uma peça sem intriga nem personagens claramente definidas: o acaso e a invenção reinam nela como senhores absolutos. A cena renuncia a todo mimetismo psicológico ou gestual, a todo efeito de ilusão, de modo que o espectador é obrigado a aceitar as convenções físicas de um novo universo ficcional. (PAVIS, 2011, p. 2).

Por outro lado, na análise de Lehmann, o teatro daquele período ainda se subordinava ao texto, com

conflito de personagens, totalidade de uma ‘ação’ por mais grotesca que ela seja e figuração do mundo (...) O passo para o teatro pós-dramático só é dado quando os recursos teatrais se encontram para além da linguagem, com o mesmo peso do texto e podendo ser sistematicamente pensados também sem ele. (LEHMANN, 2007, p. 87-89)

Na estética do absurdo já havia o rompimento com o encadeamento de ações lógicas e com a ideia tradicional de personagens – na descrição de Martin Esslin, eles são “algo como marionetes” (1960, p. 6). Veremos na sequência como esse conceito está relacionado à movimentação em cena

proposta por Wilson, cujo trabalho é considerado por Andrej Wirth como sucessor daquele realizado por Brecht, Artaud, o teatro do absurdo e Richard Foreman – esse último, fundador do *Ontological-Hysterical Theater*. Na sequência insere Robert Wilson. Seria ele o fim da linha? Voltemos agora no tempo para observar outras relações que seu trabalho guarda com a tradição teatral.

Outros diálogos: Wagner, Appia, Craig, Stein

Os primeiros trabalhos de Wilson recorriam com frequência à dança e à música contemporânea em criações visuais para o palco, no que a crítica classificou na década de 1970 como uma estratégia “pós-wagneriana”. A ligação estabelecida com o compositor Richard Wagner (1813-1883) é compreensível, visto terem sido ambos os artistas inovadores e visionários dentro de suas áreas de atuação. Insatisfeito com o caráter de entretenimento social que o teatro lírico adquire no século 19, Wagner desejou “regenerar a arte e o mundo pela arte”, a partir de uma visão de que a experiência operística deveria trazer reflexão e transformação do ser humano. Foi inspirado na tragédia grega que ele idealizou a “união de várias artes: poesia, literatura, mitologia, história, religião, dança, música (a orquestra, o canto) e as artes cênicas”. (DURÃES, 2015, p. 21).

O resultado desse tipo de estética seria a criação de uma “obra de arte total” (no alemão, *Gesamtkunstwerk*), que ampliou o destaque dado a outras questões da encenação além do texto. Na prática, a mudança de formato em suas óperas incluiu um conceito já utilizado anteriormente por Karl Maria Von Weber: os temas musicais condutores, aos quais se retorna periodicamente (no alemão, *Leitmotiv*), ou “música-tema”. Situando a orquestra num fosso, Wagner conseguiu dar mais destaque aos cantores no palco, de forma que o espectador fruísse da narrativa musical sem distrações. Ele também eliminou a divisão em árias/duetos/trios e as interrupções para o drama recitativo (trechos de fala em meio ao canto), comuns nas óperas italiana e francesa, buscando uma unidade temática e dramática que se assemelhasse à da sinfonia.

Foi a partir desse conceito de união de várias habilidades artísticas em prol do todo espetacular que o termo *Gesamtkunstwerk* passou a ser utilizado para explicar o teatro de Wilson. Porém, no caso do encenador norte-americano, trata-se da justaposição de diferentes linguagens artísticas, inclusive com significados divergentes, sem preocupação com a harmonia do conjunto. Mesmo assim, “ambos [Wagner e Wilson] utilizam variedade de formas artísticas em prol de uma experiência e assim são paradigmas dos séculos 19 e 20” (GALIZIA, 2011, p. 161). Nos trabalhos de Wilson, as cenas são inclusive bastante demarcadas, com grandes mudanças de cenário e linguagem, não havendo o interesse pelo fluxo contínuo de uma narrativa como em Wagner.

Por esse motivo, na opinião de Renato Cohen (2007), a fusão de linguagens utilizada por Wilson, particularmente em suas óperas como *Einstein on the Beach*⁵, é um contra-exemplo da *Gesamtkunstwerk*, visto que a união de artes não resulta harmônica nem linear e torna-se difícil definir os limites de uma ou de outra linguagem.

O processo de composição das linguagens se dá por justaposição, colagem: na ópera *Einstein on the Beach* (1976), por exemplo, a música que é composta por Philip Glass não é utilizada como marcação para dança; apesar de elas ocorrerem simultaneamente, a dança não coreografa a música. Cada elemento cênico do espetáculo tem um valor isolado e um valor na obra total (por exemplo: os móveis, que são especialmente desenhados para a peça, são apresentados isoladamente em galerias de arte), produzindo na sua integração uma leitura de maior complexidade sónica, ao mesmo tempo que se evita a redundância da ópera wagneriana.” (COHEN, 2007, p. 50-51).

A justaposição de ideias utilizada por Wilson, especialmente até a década de 80, encontra precedentes nas projeções usadas em cena por Erwin Piscator (1893-1966) e no cinema de Serguei Eisenstein (1898-1948), guardadas as devidas proporções. No caso de Wilson, pode-se dizer que foi o primeiro a

⁵ A trilha sonora está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MIDuZq7RVAM&list=PLTUITwlsdIFQhHsAoG7sCxumrigHW-qJk>. Acesso em 18/08/2016.

utilizar a técnica de justaposição sem ilustrar ideias, ou seja, sem ser redundante. A negação a um discurso racional e às explicações sobre o significado das obras de arte tem relação com o minimalismo dos anos 70, ao qual Wilson agrega o simultaneísmo de ações (GALIZIA, 2011, p. 161). Seu uso elaborado de signos desemboca naquilo que Renato Cohen identifica como característica comumente encontrada em performances: “uma leitura que é antes de tudo uma leitura emocional. Muitas vezes o espectador não ‘entende’ (porque a emissão é cifrada) mas ‘sente’ o que está acontecendo (COHEN, 2007, p. 66).

Voltemos às vanguardas históricas. Inspirado, mas incomodado com as óperas de Wagner, o arquiteto suíço Adolphe Appia (1862-1928) dedicou-se a renovar o conceito de cenografia de sua época. Apesar de admirar a potente música do compositor alemão, ele lamentava que suas encenações transmitissem sobretudo falsidade, devido ao uso de painéis pintados que, simulando a ideia de perspectiva, eram rapidamente desmascarados pelo contraste com o corpo tridimensional dos cantores.

Para Appia, a encenação só ganharia vida se tivesse relação com a tridimensionalidade, a partir dos elementos de tempo, espaço e movimento. Foi sobretudo com a ideia de que os cenários deveriam brotar da movimentação dos atores e não de teorias imaginadas por um dramaturgo ao escrever uma peça que ele passou a propor composições baseadas em volumes, planos, degraus e profundidade real. Suas concepções traziam para o palco elementos geométricos reduzidos ao essencial, hoje conhecidos como “praticáveis”⁶.

Seu pensamento visionário previa um teatro que se afasta do realismo e do textocentrismo, em que “o gesto deixará de representar palavras ou fragmentos de frases para tornar-se, em si mesmo, uma linguagem de sentimentos e de ideias” (APPIA, 1919, p. 91), com o corpo como elemento conciliador e alvo de grande potencialidade. Essa transformação trouxe maior sintonia para a movimentação dos atores em cena, algo que, a partir dos anos

⁶ Conforme Patrice Pavis, “parte do cenário construída por objetos reais ou sólidos que é utilizada em seu uso normal, particularmente para nele se apoiar, caminhar e evoluir como em um plano cênico firme” (2011, p.304).

70, seria explorado intensamente por Robert Wilson, que credita parte de sua inovação aos *insights* do predecessor:

Appia me deu a coragem de fazer o que eu faço. Ele é muito importante para todos nós do teatro moderno. O teatro dele é construído arquitetonicamente, com uma dinâmica exposta e belas proporções. A sua luz para o palco é pensada a partir da arquitetura, com linhas fortes e vigorosas. Ele desenvolveu um vocabulário completo para o teatro. (WILSON, em entrevista sem fonte ou data citada pela Deutsche Wikipedia. Tradução de Gerson Smal Staehler).

Um dos pontos de encontro mais importantes entre Wilson e Appia foi o interesse pelo uso renovado da luz cênica (em plena conjunção com a música), o que será explorado adiante.

Outro artista visionário cujos desbravamentos prenunciaram o que Wilson faria no palco foi E. Gordon Craig (1872-1966). A fase inicial da vasta carreira desse irlandês foi um período de intenso questionamento sobre a representação, fosse ela pictórica ou cênica. Para esses artistas inquietos, a adesão ao realismo trouxera uma decadência criativa. Uma forma de expressão que as vanguardas passaram a investigar em prol do ressurgimento da magia nas artes foram as marionetes, consideradas um veículo capaz de transmitir ideias abstratas de forma sintética, permitindo o abandono da verossimilhança.

A presença das marionetes em cena também remonta às vanguardas do início do século 20. Além de Craig e Meyerhold, Alfred Jarry, Maurice Maeterlinck e Oskar Schlemmer são alguns dos artistas que viram nas formas inanimadas um novo paradigma para o ator, com uma “presença nova e diferente em cena” que exigia “verdade interior”. (ERULI, 2008).

No início do século XX, as novas teorias da cena buscavam um ator novo, um corpo teatral livre das convenções da verossimilhança psicológica e da representação ilusionística: uma forma plástica, integrada ao cenário, material entre outros materiais, adaptável a pronunciar um texto que, por sua vez, não segue mais as normas da convenção linguística. (ERULI, 2008, p. 19).

Num prenúncio desse interesse, Heinrich von Kleist foi o primeiro, ainda no início do século 19, a sugerir que bailarinos teriam muito a ganhar com a observação da arte dos bonequeiros, que necessariamente dançam junto com suas criaturas (KLEIST, 1993). A linguagem plástica abstrata buscada pelas vanguardas históricas no campo teatral passa pela recusa do ator tradicional e faz emergir um novo tipo de ator, forma plástica desencarnada, entre a vida e a morte, a quem a marionete empresta a sua linguagem (ERULI, 2008, p.21), como forma de trazer de volta a alma ao palco, o valor do abstrato e do visual. O ator, potencializado por esse objeto inanimado ao qual ele dá vida, podia então extrapolar seu próprio corpo.

Para Craig, o corpo limitava o artista ao denunciar inúmeras referências, como etnia, dimensões e gênero da pessoa. Por isso, bonecos e máscaras despertaram interesse tanto pelo uso de novos materiais e objetos em cena quanto pela possibilidade de o ator explorar novas formas de uso da voz e do corpo. Mais ainda: materializavam a dicotomia de uma cena com seres animados e inanimados, o humano e o mecânico lado a lado. O uso de bonecos renovou o interesse dos artistas pela pesquisa visual e musical e se configurou, para muitos diretores, um modelo de como o ator deveria estar em cena.

Pesquisador do maquinário, iluminação, decoração e artefatos cênicos, Craig propôs cenários formados por grandes painéis verticais móveis (que chamou de *screens*), os quais possibilitariam diversos tipos de materialização de cena com visual inovador ao se acrescentar determinada iluminação.

Apesar de ter sido convocado até pelo prestigiado Teatro de Arte de Moscou para criar com o uso das *screens* o cenário de uma montagem de *Hamlet* em 1911 (na qual acabaram sendo usadas de forma estática), o discurso corrente reza que o projeto de Craig nunca chegou a funcionar totalmente, por motivos técnicos. Na contramão dessa fala, e após exaustiva pesquisa, Luiz Fernando Ramos defende que, “mesmo que apenas numa forma conceitual, Craig antecipou a maioria dos desenvolvimentos da encenação moderna, tanto em termos estéticos como tecnológicos”. A técnica proposta por Craig requeria que seus painéis parecessem mover-se por si próprios. Esse

feito foi alcançado pelo filho, Edward Craig, em 1920, com o uso de “simples polias” (RAMOS, 2014, pp. 445-448).

Outra proposta elaborada por Craig em seu livro *The Art of the Theatre* prega o uso de grandes marionetes no palco substituindo os atores, o que pode ser compreendido como uma forma de despersonalizar a representação e impedir que o egoísmo e emoções dos artistas prejudicasse o alcance do gênio criativo. Sobre essa proposta existem várias interpretações, como reitera Vsévolod Meyerhold em seu livro *Do Teatro* (2012): “Àquele que leia Craig deseja-se advertir sobre os erros de entender o livro colocando Craig contra o ator em cena” (2012, p. 131). Alguns sustentam que a alusão a marionetes representava uma provocação relacionada à reforma da arte da encenação. Nas palavras de Luiz Fernando Ramos, esses bonecos seriam “um tipo de ferramenta fortemente metafórica, sem carne e sangue reais para sustentá-la” – em oposição ao projeto *Scene*, que “tinha uma materialidade bem evidente que pode ser resgatada e realmente apreendida” (RAMOS, 2014, p.448).

A mobilidade do cenário seria explorada por Robert Wilson a partir dos anos 1970, quando o diretor investe na troca de painéis que descem do urdimento do teatro e, mais tarde, em poderosos sistemas de iluminação com os quais “pinta” suas cenas, investindo num “espaço móvel e dinâmico” (SHEVTSOVA, 2007, p.54). Ele também chegou a adotar em cena, por vezes, altas figuras inanimadas (como o Abraham Lincoln em *The Civil Wars*) que lembram as controversas marionetes de Craig – e, num contexto temporal e espacialmente mais próximo ao seu, o trabalho de grupos como Bread and Puppet, criado em 1963 por Peter Schumann, em Nova York.

Uma forte relação com Craig é o fato de Wilson requerer de seus elencos uma atuação fria, o que ele salienta com o uso da maquiagem. Sobretudo, os dois diretores se aproximam na “devoção à arte”, na priorização do movimento em detrimento do texto e na visão da cena como um construto de várias artes coordenadas pela batuta do diretor (SHEVTSOVA, 2007, p.52). Esse último é um conceito que, sem dúvida, Craig e Wilson compartilharam.

Ele [Craig] pensa que apenas aquele que junte em si autor, diretor, pintor e músico poderá criar em cena a harmonia de linhas e tintas, a rigidez de proporção, de partes –

apenas assim poderá coletivamente reunir os criadores em cena à todo-poderosa lei do ritmo. (MEYERHOLD, 2012, p. 129-130).

Talvez o vanguardista que mais tenha influenciado Wilson seja Gertrude Stein, essa poeta tão mal compreendida em sua época e ainda hoje pouco lida. Tal como seus poemas e ensaios, a dramaturgia de Stein requer um certo preparo para a leitura – e muito mais para a encenação, conforme atestam críticos e diretores:

Suas peças não se parecem com nada que existia antes delas, e elas são interessantes por suas novidades, por se afastarem das convenções e até de outros dramas não convencionais. Mas, apesar de toda a sua estranheza, elas são ainda peças, já que Stein não abandonou totalmente as convenções do gênero; mas questionou as convenções e os limites impostos por elas à livre brincadeira da linguagem e da criação. (BOWERS, citada por MOREIRA, 2007, p. 33).

De acordo com a classificação criada por Stein, 77 de seus trabalhos podem ser chamados de peças, e essas se dividem entre “essências do acontecido”, “peças paisagem” e “peças narrativas” conforme sugere em sua palestra publicada como ensaio *Plays* (STEIN, 1998). A inovação trazida por ela à literatura rendeu frutos no trabalho de muitos artistas posteriores, inclusive no teatro. Na obra de Wilson, especialmente em suas peças iniciais, escrita, música e visualidade combinam-se em insistências e repetições que resgatam o legado da norte-americana, com destaque para a comparação das cenas a paisagens. Por meio de gravações com a voz de Stein⁷, o diretor conta ter encontrado a chave para apreciar os escritos da artista, conforme declara com frequência em entrevistas, como foi o caso durante sua passagem pelo Brasil em 2016: “A definição teatro-paisagem é boa para meu trabalho e Stein foi uma tremenda influência. Eu não a entendia, até o (compositor) John Cage me

⁷ O perfil *If I Told Him, a Completed Portrait of Picasso* (1923), lido por ela mesma, pode ser encontrado na internet. São apenas três minutos e meio, mas trata-se de um documento precioso por permitir apreciar a escrita de Stein com a emoção, pausas e entonações dados por ela. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=FJEIAGULmPQ>>. Acesso em 18/08/2016.

emprestar fitas com a voz dela em palestras, o que me permitiu surfar livremente em seus livros” (WILSON, citado por MACHADO, 2016).

Pode-se dizer que tanto as peças de Stein quanto as montagens de Wilson nunca “são sobre algum tema”, mas simplesmente “são”, muito mais para serem contempladas do que para serem compreendidas. Essa ideia se relaciona com a experiência proposta por Wilson para se fruir seus trabalhos, em que a plateia apreende as cenas como um todo, assim como se contempla a vista da janela. A visão de Stein do palco como uma tela em branco também é bastante pertinente para descrever o trabalho de Wilson, de quem se diz com frequência que “pinta a cena com a luz”. Para Stein, o teatro era “pintura em movimento” (MOREIRA, 2007, p. 113).

Característica marcante em seu trabalho, o uso da repetição em sua escrita configura o que Stein chamou de “presente contínuo”. Suas peças se desenrolam “num constante tempo presente, que não supõe passado ou futuro. Seus personagens invariavelmente precisam reafirmar as próprias identidades (...) como se esta informação se perdesse caso não fosse reiterada a cada instante” (MOREIRA, 2007, p. 112).

Stein manteve uma relação de paixão com os palcos. Conforme relata em *Plays* (1998), ela viveu momentos de intensa aproximação com o teatro, frequentando as salas vanguardistas de Paris e escrevendo vários textos dramáticos. Nas páginas finais do ensaio, ela rememora cenas que a marcaram desde a infância em São Francisco (EUA) e nos palcos de Paris.

Foi com espetáculos levados por Sarah Bernhardt a São Francisco, quando Stein era bem jovem, que ela se sentiu livre da pressão por acompanhar cada detalhe do enredo e identificar cada personagem que entrava em cena, o que prejudicava sua apreciação do todo. Pelo fato de serem apresentadas em francês, essas peças a deixavam livre para simplesmente estar ali, sendo conduzida pela sonoridade das palavras e pelo aspecto visual proposto pela cena. Percebe-se, no relato, a evolução do questionamento de Stein sobre a fruição do espectador a partir da experiência da recepção, passando da ansiedade por compreender o enredo para a absorção do todo, incluindo som e imagem e não apenas a palavra em cena.

Stein começa a escrever suas peças a partir de *What Happened. A Play*. Esse trabalho inicial questiona, desde o título, a noção de que uma peça

teatral precise ser baseada em uma sucessão de acontecimentos. Sobre isso, ela relata que começou a escrever peças não sobre o que acontece porque já há tantas histórias e sim “o que nem sempre todo mundo sabe ou conta (...) concluí que qualquer coisa que não fosse uma história poderia ser uma peça⁸” (STEIN, 1998, p. 260-261). Chama a atenção no ensaio a complexa percepção de Stein sobre a forma como o público acompanha uma peça – ou deixa de acompanhá-la, por se preocupar demais com o enredo. Para ela, a emoção do espectador “quase nunca acompanha o tempo da peça” e “arte é expressar completamente o presente real em que se vive” (STEIN, 1998, p. 244-251), conforme analisa Inês Moreira:

Ao eliminar da peça o enredo, a história e personagens carregados de subjetividade, passado, biografia, e ao passar a identificar uma peça à ideia de paisagem, Gertrude Stein teria então atingido seu objetivo de fazer da experiência de se assistir a uma peça um momento no qual a emoção do público e os eventos no palco estarão comprometidos apenas com o presente no qual se desenrola a ação. Se não há história a ser contada, o espectador não precisa se preocupar com a memória do que se passou no palco, nem com a antecipação do que virá a acontecer. O espectador apreende o momento como um todo, assim como o observador de uma paisagem. (MOREIRA, 2007, p. 113).

Numa paisagem os elementos não têm história pregressa nem futura; simplesmente existem, e suas identidades se dão sempre em relação aos outros elementos do entorno. A ideia de teatro como paisagem a ser contemplada coloca o foco na recepção das peças, bem como fornece um termo metafórico condizente com a modernidade do trabalho de Stein. Thornton Wilder, dramaturgo amigo de Stein, escreveu comentários sobre as peças dela a partir do conceito do mito como algo continuamente existente, atemporal. “Um mito não é uma história lida da esquerda para a direita, do começo ao fim, mas uma coisa que se tem inteiramente à vista o tempo todo. Talvez seja isso o que quis dizer Gertrude Stein quando afirmou que daqui em diante a peça é uma paisagem.” (WILDER, citado por LEHMANN, 2007, p. 103).

⁸ *...what everybody did not always know nor always tell (...) I concluded that anything that was not a story could be a play.*

A aproximação de Wilson da linguagem de Stein transporta o espectador para climas desejados, estados de recepção, sem preocupação com a narrativa. As palavras e expressões que retornam insistentemente foram mais utilizadas nos textos escritos pelo autista Christopher Knowles, com quem Wilson trabalhou, a exemplo de *The \$ Value of Man* (1975), caso em que o texto é utilizado mais pela sua sonoridade do que pelo conteúdo (COHEN, 2007, p. 68) e do qual se reproduz um trecho:

oh no you won´ t
 oh no you won´ t
 well ok
 well ok
 well I don´ t know
 well I don´ t know
well you´ re part of the family
well you´ re part of the family
well yeah I guess I am
well yeah I guess I am
well it it its a lot of responsibility
well it it its a lot of responsibility
what´ s the matter
what´ s the matter
well I don´ t want Janey to know this
well I don´ t want Janey to know this (COHEN, 2007, p.70)

Como lembra Renato Cohen, a repetição em Wilson não é só da palavra, mas também de imagens (2007, p. 74). O experimentalismo com a fala foi muito mais intenso na primeira fase de Wilson, quando seu trabalho era inquestionavelmente de vanguarda. Essa é a opinião do tradutor Fabio Fonseca de Melo, que assina a versão em português de *A dama do mar*, de Sontag e *Doutor Faustus liga a luz*, de Stein:

Eles [Stein e Wilson] tiveram um ponto de contato no início da carreira do Bob Wilson, quando ele adota procedimentos da performance em seus espetáculos e busca desconstruir a linguagem: quer seja da fala (...) quer seja do teatro – transformando cada elemento cênico (luz, cenário, atores, etc.) em "dramaturgia", em "texto na cena", de certa forma evocando a Obra de Arte Total dos vanguardistas do início do século XX. O conceito de

opereta ou de ópera (opereta ou ópera “desconstruída”) que ele usa, ele também emprestou da Gertrude Stein. Porém, na minha opinião, isso fez parte de um Bob Wilson performático e pesquisador da cena que se inscreve nos anos 60 e 70. Não vejo mais essa potência e essa pesquisa nas montagens atuais. Vejo uma reprodução de si mesmo, um teatro de seus próprios souvenirs, uma luz azul polivalente que serve de base a qualquer partitura cênica. (MELO, 2016).

Deixando-se de lado a crítica ao que Wilson faz hoje, é fato que as montagens que o diretor realizou a partir de peças escritas por Stein foram elogiadas, como neste ensaio de Jean-Pierre Sarrazac:

Textos-materiais, as peças-paisagens de Gertrude Stein estavam à espera do teatro de Robert Wilson, o que pudemos observar em seus espetáculos muito antes que ele montasse em 1992 *Doctor Faustus Lights the Lights* (peça de 1938 [escrita por Stein]). Isso significa que elas são, da mesma forma que uma peça como *Hamlet-máquina* de Heiner Müller, textos para o palco, destinados a nele conviver com outros materiais visuais e sonoros, muito mais do que ‘peças de teatro’. (SARRAZAC, 2012, p. 135).



Figura 1: "Doutor Faustus liga a luz", de 1992, por Robert Wilson. Fonte: www.changeperformingarts.com

Doutor Faustus liga a luz (1938) foi a primeira peça da autora encenada por Wilson, em 1992. No texto, Stein faz uma adaptação do *Fausto* de Goethe utilizando a criação da lâmpada elétrica como metáfora para o domínio de todo o saber buscado pelo personagem – um ótimo ensejo para o diretor conhecido pela maestria de sua iluminação. A autora “utiliza todas as idiossincrasias de seu trabalho inicial – ausência de pontuação, identidades múltiplas para os personagens principais, vozes desencarnadas, trocadilhos, conclusões alógicas, e repetição”⁹ (BAY-CHENG, s.d.¹⁰). Ela não apenas

substitui a incerteza espiritual sobre a existência de Deus pela amoralidade secular da tecnologia moderna; ela também substitui a certeza psicocientífica sobre a personalidade íntegra e em desenvolvimento pela incapacidade humana, seja de compreender a si mesmo ou de evoluir¹¹ (BAY-CHENG, s.d.).

Críticos receberam bem a adaptação de Wilson. Adam Frank salientou que o uso de luzes sobre a plateia em *Doutor Faustus acende a luz* corporificou a teoria de Stein em relação a “um movimento para dentro e para fora que qualquer um que estiver observando consegue acompanhar”¹² (STEIN, 2010, p. 12).

O segundo texto de Stein levado ao palco por Wilson foi a ópera *Four Saints in Three Acts* (1927-28), realizada por ele em 1996, a respeito da qual Wilson declarou:

No início dos anos 1960 eu comecei a ler o trabalho de Gertrude Stein e também ouvi gravações de sua fala. Foi na verdade antes de eu começar a trabalhar com teatro, e mudou minha forma de pensar para sempre. Senti um diálogo criativo com ela, especialmente com a noção dela

⁹ In *Doctor Faustus* Stein uses identifiable characters and attributes specific dialogue to them, but the language exhibits all the idiosyncrasias of her earlier work – lack of punctuation, multiple identities for major characters, disembodied voices, punning, non sequiturs, and repetition.

¹⁰ Disponível em

<https://faustuslightstheights.files.wordpress.com/2015/07/stein_doctorfaustus.pdf>. Acesso em 19/08/2016.

¹¹ Gertrude Stein not only replaced spiritual uncertainty about the existence of God with the secular amorality of modern technology; she has also replaced the psychoscientific certainty about personality that is integrated yet developing with the inability of humanity either to comprehend itself or to evolve.

¹² A movement in and out with which anybody looking on can keep time.

de se enxergar uma peça como uma paisagem. A arquitetura, a estrutura, os ritmos, o humor – eles convidavam a criar imagens mentais. [...] Para mim *Four Saints in Three Acts* é uma meditação sobre a alegria de viver. É algo para ser experienciado. O texto de Gertrude Stein não é apenas literário. Suas palavras são construídas musicalmente da forma como um compositor escreveria. A música de Virgil Thomson é comparável à composição lírica do libreto de Stein, permitindo que os dois reforcem ao invés de ilustrar um ao outro. (...) É como uma pintura cubista. É um trabalho que não pertence a tempo algum, mas é cheio de temporalidade – sem conclusão, sem começo, sem fim. É parte de uma linha contínua¹³. (WILSON, 1996).

Abaixo, uma imagem da montagem de Wilson:



Figura 2: *Four Saints in Three Acts*, de Robert Wilson, 1996.

Fonte: www.changeperformingarts.com

¹³ “In the early sixties I began to read Gertrude Stein’s work and I also heard the recordings of her speaking. That was actually before I began to work in the theater and it changed my way of thinking forever. I felt a creative dialogue with her, especially with her notion of seeing a play as a landscape. The architecture, the structure, the rhythms, the humor - they invited mental pictures. [...] For me *Four Saints in Three Acts* is a meditation on the joy of life. It is something to be experienced. Gertrude Stein’s text is not just literary. Her words are constructed musically in the way a composer would write. Virgil Thomson’s music parallels the lyrical composition of Stein’s libretto, allowing the two to reinforce rather than merely illustrate one another. (...) It is like a Cubist painting. It is a work that is of no time – not timeless, but full of time - of no conclusions, of no beginning, no end. It is part of a continuous line.” Disponível em <<http://www.changeperformingarts.com/history/4Saints.html>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

A título de ilustração, abaixo se reproduz uma estrofe de *Four saints in three acts*.

Chorus I, II
 One two three four five six seven all good children
 Go to heaven some are good and some are bad ones
 Two three four five six seven¹⁴

Pode-se notar a semelhança com o trecho inicial da ópera de Wilson e Philip Glass *Einstein on the Beach*¹⁵ (1976), que começa com um coro contando de um a oito.

Por fim, Wilson montou também, em 1997, mais uma peça de Stein, *Saints and singing* (1922-23). Outros artistas e grupos que encenaram o teatro de Stein foram o Living Theatre (*Ladies Voices* e *Doutor Faustus liga a luz*, em 1951), La Mama, Performance Group, Judson Poets Theatre e Richard Foreman, entre outros.

Esses são apenas quatro artistas entre as principais fontes de inspiração de Wilson, havendo inúmeros outros diálogos possíveis. À luz do século 21, é preciso olhar também para a influência que ele teve sobre seus contemporâneos. Por exemplo, hoje soa até estranho falar na *Gesamtkunstwerk*, já que inúmeros grupos atuais trabalham com a mescla de linguagens, como dança, circo, stand-up, entre outros. As referências literárias utilizadas nas adaptações de Wilson são inúmeras, indo de Shakespeare a Heiner Müller, passando por Ibsen e Tchêkhov, para citar apenas alguns. Cabem pesquisas posteriores a respeito das interessantes propostas trazidas por esse artista no campo da dramaturgia contemporânea em seus trabalhos mais recentes.

Referências

APPIA, A. *A obra de arte viva*. Trad. Redondo Júnior. Lisboa: Editora Arcádia, 1919. Disponível em <<https://pt.scribd.com/doc/163992351/APPIA-Adolphe-A-obra-de-arte-viva-pdf>>. Acesso em: 1 de jul. 2016.

¹⁴ Disponível em <http://www.kpfahistory.info/music/4_saints_libretto.pdf>. Acesso em: 22 ago. 2016.

¹⁵ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=MIDuZq7RVAM&list=PLTUITwlsdIFQhHsAoG7sCxumrigHW-qJk>>. Acesso em: 14 set. 2016.

ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BAY-CHENG, S. *Atom and Eve*. Disponível em <https://faustuslightstheights.files.wordpress.com/2015/07/stein_doctorfaustus.pdf>. Acesso em: 19 de ago. 2016.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

COHEN, R. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DELGADO, M.; HERITAGE, P. *Diálogos no palco – 26 diretores falam sobre teatro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1999.

DURÃES, L.S. *Guia do Ouvinte – Parsifal – Richard Wagner*. Jundiaí: Keyboard Editora, 2015.

ERULI, B. O ator desencarnado. Marionete e vanguarda. In: *Moin-Moin* v. 4, n. 5, 2008. p. 15-35.

ESSLIN, M. Modern Theatre (1880-1920). In: BROWN, J.R. (ed.) *The Oxford Illustrated Book of Theatre*. New York: Oxford University Press, 1995. p. 341-379.

ESSLIN, M. The Theatre of the Absurd. In: *The Tulane Drama Review*, v. 4, n. 4, 1960. p. 3-15.

FERNANDES, S. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GALIZIA, L.R. *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HUTCHEON, L. Poética do pós-modernismo – História, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: EdUFSC, 2011.

LEHMANN, H.T. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MEYERHOLD, V. *Do teatro*. Trad. Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MOREIRA, I.C.M. *Aqui há uma margem. Teoria e exílio em Gertrude Stein*. 2007. 392 f. Tese de doutorado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2007.

RAMOS, L.F. O projeto Scene de Gordon Craig: história aberta à revisão. In: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 4, n. 3, p. 443-462, 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 1 de jul. 2016.

RAMOS, L.F. Territórios e fronteiras da teatralidade contemporânea. In: *Moin Moin*, Jaraguá do Sul, v. 5, n. 4, p. 37-51, 2008.

SARRAZAC, J.P. (Org.) *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: CosacNaify, 2012.

STEIN, G. Plays. In: *Lectures in America – Writings 1932-1946*. New York: Random House, 1998. p. 244-269.

STEIN, G. e THOMSON, V. *The Letters of Gertrude Stein and Virgil Thomson*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Recebido em 29 de abril de 2017.

Aceito em 31 de maio de 2017.