

Cadernos letra e ato

O pomar semeado pelo autista: as estratégias textuais de Bob Wilson

Lucas PINHEIRO¹

Resumo: O presente artigo busca abarcar, de forma concisa, as dez estratégias utilizadas pelo encenador norte-americano Bob Wilson para inserir textos em suas obras. Tais estratégias são, não só, mas principalmente, oriundas de seu encontro e colaboração, no início da década de 1970, com o jovem artista-autista Christopher Knowles.

Palavras-chaves: Bob Wilson; poéticas de criação; dramaturgia textual

A vasta carreira do encenador norte-americano Bob Wilson (1941-), com quase cinco décadas e mais de 130 espetáculos inéditos, é repleta de “segredos” e “mistérios” – e, como não poderia deixar de ser, foi-se transformando com o passar dos anos e o desenvolvimento de suas obras.

Durante a década de 1970, período que compreende o início das investigações e experimentações cênico-teatrais do encenador, Wilson colaborou com um jovem artista-autista, que outrora estava internado em um centro psiquiátrico: Christopher Knowles.

A condição autística de Knowles influenciou, drasticamente, em seu entendimento, sua concepção e sua produção linguística. Por conta disso, o jovem artista-autista criou uma maneira única para lidar com as letras, palavras e sentenças, impressionando Wilson – como podemos ver na seguinte entrevista:

Eu estava fascinado desde o começo com o que o Chris estava fazendo com a linguagem. Ele pega palavras que todos conhecemos e as fraciona, colocando-as juntas novamente de um jeito diferente. Ele inventa uma linguagem nova e a destrói momentos depois. Palavras são como moléculas que estão sempre alterando suas configurações, sendo

¹ Mestre em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas, graduado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina e Especialista em Psicomotricidade Educacional. E-mail: lucasalpinheiro@gmail.com.

separadas e recombinadas. É muito livre e vívido. A linguagem é o reino que ele domina. (SHYER, 1989, p.79)

Portanto, ao trabalhar em parceria com o jovem artista-autista, Wilson se viu “forçado” a introduzir em suas obras um elemento que outrora praticamente inexistia em suas produções: a linguagem sonoro-verbal – de maneira nem um pouco ortodoxa.

Da parceria entre ambos, durante os anos de 1973 e 1980, criou-se, anualmente, um projeto performático intitulado *Dialogs/Networks*: encontros performáticos que usualmente combinavam falas produzidas ao vivo com outras pré-gravadas por Knowles. Além destas performances, esta profícua parceria resultou na criação de diversos espetáculos, entre eles *A Letter For Queen Victoria* (1974), *The \$ Value of Man* (1975) e *Einstein on the Beach* (1976). Ademais, por tais encenações verticalizarem suas atenções à linguagem sonoro-verbal, dando grande importância ao texto escrito e falado, o pesquisador Arthur Holmberg (1996) intitulou tal período do teatro wilsoniano como “Desconstrução da Linguagem”².

Como já dito, a parceria do encenador com o jovem artista-autista Christopher Knowles, e sua forma peculiar de lidar com os códigos linguísticos, alteraram as concepções wilsonianas acerca da estruturação de suas obras. Segundo Galizia, o tratamento e manejo de Wilson para com o texto, seja ele escrito ou falado, é “perfeitamente coerente com um teatro cujas origens são basicamente não-verbais” (GALIZIA, 2004, p.29).³

Todavia, a influência de Knowles sobre o fazer teatral wilsoniano não se resume unicamente ao período conhecido por “desconstrução da linguagem”, ou aos espetáculos que se originaram dos oito anos de parceria. O jovem artista-autista foi capaz de, para além de alterar o entender teatral do encenador, semear todo um pomar linguístico do qual Wilson colhe frutos até os dias atuais.

Dentro deste pomar, e seguindo os preceitos de Holmberg (1996), floresceu dez estratégias utilizadas por Wilson para lidar, interrogar e utilizar a linguagem em suas encenações, sendo elas intituladas como: (1) descartar; (2) disjunção; (3) descontinuidade; (4) brincar com o significado; (5) colapso do diálogo; (6) descontextualização; (7) *reductio ad absurdum*; (8) encravamento; (9) dissolver em som; (10) ritualização.

Dita de outra forma, estes dez mecanismos textuais podem ser vistos como uma espécie de “enciclopédia linguística wilsoniana”, capaz de abarcar e “clarear” os pormenores

² Holmbemrg (1996) também dividiu a trajetória wilsoniana em outros três períodos, além da “desconstrução da linguagem”: as óperas silenciosas, de 1969 a 1973; da semiótica para a semântica, de 1980 a 1986; e “como fazer coisas com as palavras”: confronto com os clássicos, a partir dos anos 1990.

³ Sobre as “origens não verbais” do teatro wilsoniano, ver o artigo: PINHEIRO (2016).

textuais presente em diversos trabalhos de Bob Wilson – permeando as obras oriundas desde o final da década de 1960 até a metade da década de 1990.

Como tais estratégias estão imbricadas em inúmeras encenações, ocorrendo mais de um em uma mesma obra, neste artigo, sucintamente, explicaremos e revelaremos como cada uma destas estratégias funciona.

“Descartar” é a primeira estratégia que Wilson utiliza para interrogar e utilizar a linguagem em suas obras. Seus primeiros trabalhos – chamados pelo próprio de “óperas silenciosas” (HOLMBERG, 1996, p.48) – surgem da parceria do encenador com o artista surdo Raymond Andrews⁴ (*King of Spain e Deafman Glance*). Neste período, justamente por criar suas obras em colaboração com um artista surdo, as encenações praticamente excluem, ou não se preocupam, com a emissão ou a produção sonoro-verbal. Sendo assim, nas obras que compreendem os anos de 1969 e 1973, o silêncio, enquanto linguagem, era o atributo máximo que regia o fazer teatral wilsoniano.

É durante esta época de seu trabalho que Wilson se viu indignado com a primazia, e eventual tirania, das palavras sobre as tradições e elementos que circundam o fazer teatral. Sob seu ponto de vista, esta primazia das palavras levava o teatro a ser considerado apenas, e unicamente, enquanto uma teoria ou um gênero literário – sem ser visto enquanto uma área de conhecimento múltipla e específica.

Emancipando o palco das palavras, o espetáculo *Deafman Glance* (1969) – completamente silencioso e estruturado unicamente a partir da articulação e encadeamento cênico de imagens – é um dos mais proeminentes da trajetória wilsoniana a “descartar” linguagem. Na verdade, uma das principais críticas de Wilson acerca da “tirania verborrágica” do teatro ocidental repousava nos atores, uma vez que

(...) o jeito que os atores são treinados aqui no ocidente é errado. Tudo o que eles pensam é sobre interpretar um texto. Eles preocupam-se em como falar as palavras e não sabem nada sobre seus corpos. Você pode ver isso na forma com que eles andam. Eles não compreendem o peso que um gesto tem no espaço. Um bom ator pode comandar a audiência ao mover apenas um dedo. (WILSON, 1985, s/p.)

Assim sendo, uma das máximas necessária para se apreender o teatro criado e proposto por Wilson, e pleiteada nesta primeira estratégia, é a de que o espectador: precisa aprender a “ler imagens” e “ouvir com os olhos”.

⁴ PINHEIRO (2016).

A segunda estratégia utilizada por Wilson para lidar com a linguagem dentro de seu fazer teatral é a “disjunção”. De acordo com Heiner Müller⁵ (1990 apud HOLMBERG, 1996), a ideia de disjunção, ou a dissociação dos códigos teatrais, pode ser considerado como a maior contribuição de Wilson ao drama contemporâneo.

Em suas obras, cada elemento cênico – a luz, o figurino, a maquiagem, o movimento, o cenário, o som, os adereços, a voz – fala uma língua diferente, contam histórias que nem sempre caminham na mesma direção.

Se você pegar um candelabro barroco e colocá-lo sobre uma mesa barroca, ambos se perdem. Você não consegue ver nenhum dos dois. Se você colocar o mesmo candelabro sobre uma rocha no oceano, você começa a ter outras experiências sobre este elemento. Usualmente, no teatro, o visual repete o verbal. Os aspectos visuais ficam sem segundo lugar em relação à linguagem. Eu não penso dessa forma. Para mim, o que eu vejo não deve ser uma ilustração do que eu escuto. Eles devem ter uma importância igual. Se ele conta a mesma história que as palavras, por quê olhar? (WILSON, 1985, s/p.)

Em um primeiro aspecto, a disjunção enfatiza a ideia wilsoniana de que o teatro, enquanto manifestação artística, não deveria impor uma única interpretação de sua obra ao espectador. Em outro aspecto, a disjunção agrega, como maior consequência, a separação de cada um dos elementos cênicos, chamando a atenção justamente às suas potencialidades comunicativas individuais – tirando a primazia das palavras sobre os outros elementos (códigos) que compõem a cena, semelhante à ideia de *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner (1813 – 1883).

Desta maneira, no teatro wilsoniano, nem sempre o que se vê afirma o que se escuta. “Nesta nova ordem e maneira de utilizar os códigos cênicos, palavra e imagem estranhamente se interpenetram, se completam e se negam. No coração visionário de Wilson, o paradoxo sorri”. (HOLMBERG, 1996, p.58)

A terceira estratégia utilizada por Wilson é a “descontinuidade”. Basicamente, ao invés de dar continuidade aos diálogos, como os textos dramáticos convencionais comumente fazem, as sentenças no teatro wilsoniano se esfarelam. Em algumas encenações, os textos presentes se organizam em uma espécie de colagem/montagem, sem um aparente sentido coerente e lógico racional entre os fragmentos. Nesta estratégia, palavras e sentenças que estavam começando a se amalgamar para criar uma oração, colapsam em um estranho silêncio, ou trilham novos caminhos significativos e narrativos.

⁵ Principal colaborador do terceiro período do trajeto artístico de Bob Wilson, “da semiótica para a semântica”.

A natureza desta estratégia é basear-se, não só, mas principalmente, na ambiguidade da linguagem – viola-se as regras gramaticais, semânticas, sintáticas, pragmáticas e de retórica, buscando inibir uma compreensão coerente do que é dito – o que força o espectador a criar e/ou encontrar suas próprias tramas narrativas.

Como o próprio Wilson (apud BRECHT, 1978, p. 56) afirma: “Quando eu escrevo tais linhas eu não penso sobre como ela serão ditas ou o que significarão. Eu não penso em emoções ou ideias. É somente algo para ser ouvido em um palco”.

Paralelamente a esta estratégia, emerge a quarta: “brincar com o significado”.

Para brincar com os significados das sentenças, o principal mecanismo perceptível e utilizado por Wilson, é o de retirá-las do seu contexto original de produção, realocando-as em um outro novo contexto alheio ao qual originalmente surgiram e tinham um significado lógico-racional.

Ao utilizar esta estratégia, Wilson engendra à composição de sua dramaturgia um processo de composição de sentenças aleatoriamente “encontradas” – uma espécie de migração de fragmentos.

Tal maneira de lidar com a linguagem, aproxima-se com o que Roland Barthes chama de “texto plural”:

No texto ideal, as redes são múltiplas e se interagem, sem que nenhuma reine sobre as outras; esse texto não é uma estrutura de significados, mas uma galáxia de significantes; não tem começo; é reversível; nós ganhamos acesso a ele através de múltiplas entradas, nenhuma dela pode ser autodeclarada como a principal. [...] os sistemas de significado podem tomar conta de um texto absolutamente plural, mas seu número nunca é fechado, é baseado no infinito da linguagem. (BARTHES, 1999, p. 5)

O espectador deve assumir um papel ativo na produção do significado nas obras de Wilson. O encenador encoraja o indivíduo na plateia a expandir os significados e os valores da obra artística apreendida. Ele força o espectador a fazer uma mudança radical na forma com a qual ele vê(m) (a)o teatro. E é exatamente sobre este aspecto que a quinta estratégia surge para somar, questionando e utilizando a linguagem a partir do “colapso do diálogo”.

Em suma, o colapso do diálogo proposto nas peças wilsonianas baseia-se em negar uma das convenções principais da retórica: a relação ‘pergunta-resposta’; através da interrupção do fluxo ordinário de uma conversa, ou de uma narrativa, Wilson acaba destruindo a ponte que une duas pessoas durante um diálogo.

No ato 1 de *When We Dead Awaken* (1991), por exemplo, um marido pergunta a sua mulher: “Eu ofendi o Professor Frau?”. Ao invés de haver uma resposta imediata, uma

sequência de dez minutos de um sonho hipnótico, composto por imagens bizarras, domina o palco. Somente após o término dessa sequência a resposta chega: “Não, nem um pouco”.

Pelo tempo em que o complemento lógico de uma sentença, ou de uma resposta, demora a aparecer, o espectador já se esqueceu da primeira parte. Assim, esta estratégia quebra o que tradicionalmente sustenta o “teatro regular”: o diálogo, os personagens e a narrativa.

Ao mover o teatro para perto da poesia lírica e da pintura, Wilson questiona o teatro enquanto um gênero; ao empurrar o drama para o seu limite, ele interroga seus meios de representação. Combinada com a disjunção dos códigos teatrais, o teatro de Wilson – sempre metateatral – reflete sobre os seus próprios aparatos comunicativos.

Se, até o momento, os cinco estratagemas utilizados por Wilson para lidar com o texto em suas obras foram “apenas” semeados por Christopher Knowles, o sexto, a “descontextualização”, foi regado, aparado e podado pelo jovem artista-autista.

Tal qual a quarta estratégia – “brincar com os significados” – a “descontextualização”, apoia-se na retirada de uma sentença de seu contexto original de produção e sua realocação em outro contexto significativo. Contudo, aqui, ela age de forma mais contundente, haja vista que uma mesma sentença volta a ser utilizada inúmeras vezes na mesma peça – em situações, condições e intenções variadas. Basicamente, o que tal estratégia busca, é uma espécie de brincadeira com as inúmeras possibilidades significativas que uma oração pode vir a ter.

Já a sétima estratégia – *reductio ad absurdum* – refere-se, basicamente, na tentativa de não empregar clichês, sejam eles linguísticos ou situacionais, nas peças. A ideia desta estratégia e a de reduzir tais clichês a uma composição cacofônica absurda.

A oitava estratégia, “encravamento”, constitui-se no uso de recursos eletrônicos – microfones, amplificadores, música – para causar interferências na emissão, transmissão e recepção do discurso produzido, transformando-o, assim, em algo incompreensível auditivamente.

A nona estratégia, “dissolver em som”, apoia-se na melodia existente nas palavras: suas intensidades, tonalidades, intenções e acentos. Wilson busca brincar com a modulação vocal dos termos, pulverizando seus significados em uma estrutura puramente musical. Por exemplo, é comum encontrar entrevistas nas quais Wilson afirma que nunca se interessou por aprender outra língua que não a inglesa, mesmo trabalhando proficuamente em outros países e com artistas que não falam inglês. O seu interesse, portanto, repousa na melodia

vocal criada pelos atores no palco, e não pelo significado das palavras que saem de suas bocas.

A última estratégia empregada por Bob Wilson para questionar a linguagem, e inseri-la em seu fazer teatral, é a “ritualização”. Neste estratagem, o encenador busca conferir às palavras estruturas e nuances que as aproximam das utilizadas em inúmeros rituais ao redor do mundo. Segundo Holmberg, a linguagem ritualística, para além de ser extremamente estilizada e formalizada, força as qualidades expressivas e significadas das palavras ao seu limite: “no ritual, a língua recupera a sua mágica: chegar ao extraordinário reino onde o espírito, estabelece contato com o divino” (HOLMBERG, 1996, p.71).

Como buscamos apresentar neste artigo, o pomar de estratégias semeadas por Christopher Knowles, e com frutos colhidos até os dias de hoje por Bob Wilson, visam a inserção e utilização de forma não convencional de textos e palavras nas encenações wilsonianas. Além destas dez estratégias se imbricarem e complementarem, elas partem de uma mesma premissa, que circunda todo o fazer teatral do encenador em questão: não induzir o espectador a ter uma única apreensão da obra artística, ou seja, não forçar um único sentido ao indivíduo da plateia, deixando-o livre para criar suas próprias imagens, tramas e fios condutores da narrativa que se desenvolve perante seus olhos.

Referências bibliográficas:

- BARTHES, Roland. *S/Z*. Lisboa, Edições 70, 1999.
- BRECHT, Stefan. *The theatre of visions – Robert Wilson*. Frankfurt, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1978.
- GALIZIA, Luiz Roberto Brant de Carvalho. *Os processos criativos de Robert Wilson: trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo*. Tradução do autor e Carlos Eugenio Marcondes de Moura. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- HOLMBERG, Arthur. *Directors in perspective: the theatre of ROBERT WILSON*. Massachusetts, Cambridge University Press, 1996.
- PINHEIRO, Lucas. Princípios da dramaturgia visual de Bob Wilson: Raymond Andrews e os visual books. In: *Cadernos Letra e Ato*. Ano 6, n. 6. Campinas, 2016. pp. 19-27.
- SHYER, Laurence. *Robert Wilson and his collaborators*. Nova York, Theatre Communications Group, 1989.
- WILSON, Robert. *Quartett*. In: Programa do espetáculo, 2009.
- _____. *King Lear*. In: Programa do espetáculo, 1985.

Abstract: This article seeks to embrace, concisely, the ten strategies used by the American stage director Bob Wilson to insert text in his works. Such strategies are, not only, but mainly, derived from their meeting and collaboration in the early 1970s, with the young artist-autistic Christopher Knowles.

Keywords: Bob Wilson; creation poetics; textual dramaturgy.