

AS PAISAGENS DE ROBERT WILSON

THE LANDSCAPES OF ROBERT WILSON

Maurílio Bertazzo Schuquel
mauriliobertazo@gmail.com
Universidade de Brasília

Resumo

Este ensaio objetiva refletir sobre a noção de paisagem ao tomar como exemplo o trabalho do encenador Robert Wilson, especificamente, por intermédio das obras *Adan's Passion* e *Videos Portraits*. A paisagem é entendida aqui como um campo de força correlacional, de performatividades em ação. Para tanto, argumenta-se a partir de teóricos como, por exemplo, Erika Fischer-Lichte, Hans-Thies Lehmann e Luiz Roberto Brant de Carvalho Galizia.

Palavras-chave: Robert Wilson. Performatividade. Paisagem

Abstract

This essay intends to reflect on the notion of landscape by taking the work of director Robert Wilson as an example, specifically, through the works *Adan's Passion* and *Videos Portraits*. The landscape is understood here as a field of correlational force, of performativities in action. Therefore, it is argued from theorists such as Erika Fischer-Lichte, Hans-Thies Lehmann and Luiz Roberto Brant de Carvalho Galizia.

Keywords: Robert Wilson. Performativity. Landscape.

A paisagem é um todo feito de correlações. A relação paisagística só existe em um movimento mútuo entre aquele que olha e a coisa vista. Ela é um campo percebido na sua integralidade, nos seus efeitos (concretização) e sentidos (imaginários) possíveis. A paisagem tem a ver com uma totalidade, com a inexistência de um centro, com uma horizontalidade, não tem hierarquia, não tem uma estrutura de início, meio e fim. Ela é um jogo de justaposições, repetições, continuidades e deslocamentos. Por conseguinte, considera-se aqui a circunstancialidade de que a paisagem pode depreender uma apreensão sintética e correlacional dos elementos, das coisas que, no todo da cena, se apresentam.

Hans-Thies Lehmann (2007), ao por em relação o conceito de “peça-paisagem” de Gertrude Stein com características do Teatro Pós-Dramático, aponta que,

Se com frequência existe a tentação de descrever o palco no novo teatro como paisagem, a responsabilidade é mais dos traços, antecipados por Stein, de uma *desfocalização* e de uma equivalência das partes, da renúncia a uma época orientada teleologicamente e da predominância de uma 'atmosfera' sobre os procedimentos dramáticos e narrativos. O que se torna característico aqui é menos o aspecto pastoral e mais a compreensão de um teatro como *poesia cênica integral*. (Lehmann, 2007, p. 103).

Stein construiu peças como paisagens, ela quis fazer das coisas do palco um todo correlacional. Por outro lado, até hoje, quando se fala sobre a noção de paisagem em aspectos cênicos, o trabalho de Robert Wilson é uma referência de modos como o espaço da cena pode configurar-se em um tipo de *cena integral* formada por intermédio de um *estar em relação* das coisas (em cena), a saber, a relação entre as materialidades e as performatividades. Nessa perspectiva, toma-se, então, como exemplos práticos o espetáculo *Adan's Passion* e a exposição *Video-Portraits*, ambos sob direção de Robert Wilson. Assim, o que se questiona especificamente aqui é, como compreender a noção de paisagem no trabalho de Wilson, por intermédio do conceito de performatividade?

Performatividade

O que é e como opera a teoria da performatividade? Erika Fischer-Lichte (2008), no livro *The transformative power of performance: a new aesthetics* (O poder transformativo da performance: uma nova estética) introduz, desde a perspectiva de autores como, por exemplo, John L. Austin e Judith Butler, bem como, da artista Marina Abramovic, a ascensão de uma nova estética, a da performance. Para isso, a autora elucubra horizontalmente teorias tais como a da performatividade, que nos interessa aqui.

Segundo Fischer-Lichte (2008), foi em 1955 que Austin em uma palestra intitulada *How to do things with words* (Como fazer coisas com palavras) cunhou o termo *performative* (performativo), por meio do qual desenvolveu suas teorizações sobre *Performative Utterance* (Enunciados Performativos). Segundo a autora, Austin parte da seguinte constatação: "enunciados linguísticos não somente servem para fazer declarações, mas também realizam ações, distinguindo assim enunciados constatativos de enunciados performativos" (Fischer-Lichte, 2008,

p. 24)¹. Nesse sentido, entende-se que alguns enunciados, ditos performativos, efetuam uma ação no momento em que são emitidos como, por exemplo, quando se pronuncia "eu juro" ou "eu aceito me casar com...". Com isso, alguns enunciados podem conter um poder transformador.

Tais atos performativos resguardam em si ainda o poder de desconstruir, desestabilizar relações dicotômicas, tais como sujeito/objeto e significante/significado, uma vez que em um exemplo como o de Abramovic, segundo Fischer-Lichte (2008), as polaridades deixam de ser fixas, estão em oscilação. Identifica-se aqui, como paradigma, a performance (*Art*) de Abramovi'c, *Rest Energy* (Imagem 1) realizada na *National Gallery of Art* em Dublin, em 1980, juntamente com seu parceiro, o artista Frank Uwe Laysiepen, conhecido pelo apelido Ulay.

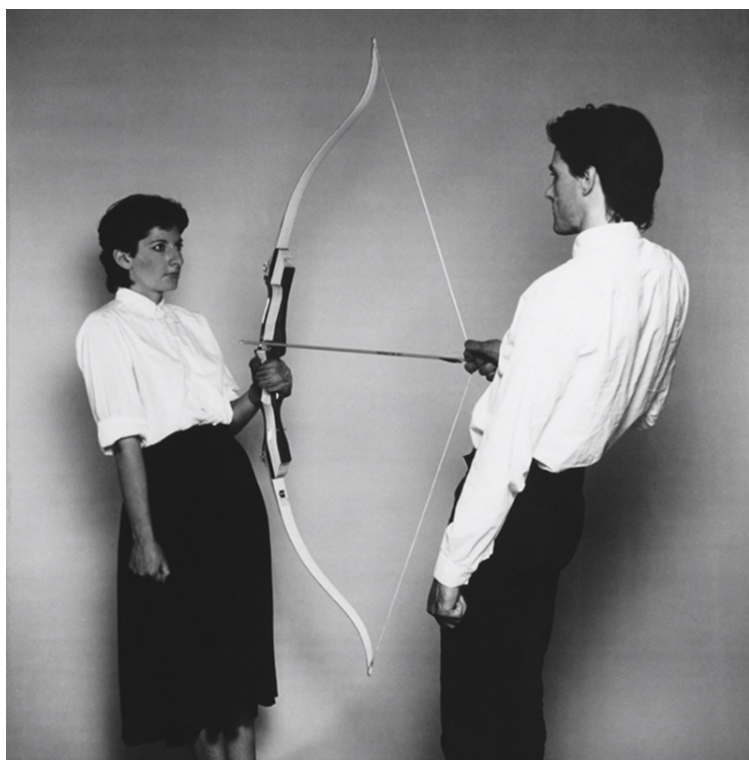


Imagem 1 – *Rest Energy*, de Marina Abramović e Ulay, 1980, National Gallery of Art de Dublin, Irlanda.
Fonte: desconhecida.

Performance, a partir da qual é possível pensar o fato de que todo ato performativo faz oscilar possíveis polaridades. Obviamente, os sujeitos dessa performance são Abramovic e Ulay, todavia, a ação dos artistas abre um horizonte de possibilidades. *Rest Energy* performa na medida em que arrisca não apenas ser um ato de resistência contra a representação, o drama e talvez o

1 [...] linguistic utterances not only serve to make statements but they also perform actions, thus distinguishing constative from performative utterances. (Tradução nossa)

próprio teatro, como também põem em cheque a existência do sujeito, dessubjetiva-o, objetiva-o, torna-o coisa, expõe um corpo vivo na sua condição eminente de possibilidade de morte.

O objeto (o arco e flecha) perde seu caráter de passividade, exprimi na relação com os corpos dos performers e nos sentidos possíveis de "leitura" algo a mais, faz algo, faz ver algo, faz sentir algo. As dicotomias sujeito-objeto e significante/significado se dissolvem nas possibilidades, na potência de ser e não-ser, não apenas no sentido de "leitura" (sentidos imaginários possíveis), mas, em um mesmo nível, na relação concreta das (e com as) coisas, o sujeito como coisa no mundo (que ocupa espaço) e o objeto como Ser ativo (que *per*-forma, que desempenha). Sujeitos e objetos que, por intermédio de suas materialidades, comunicam algo qualquer que seja e, nesse sentido, por exporem multiplicidades de sentidos (físicos ou imaginários), desconstroem modelos binários.

Outro aspecto importante para Fischer-Lichte (2008), ao se debruçar sobre o conceito de performatividade, é o de não-referencialidade, sobre o qual a autora argumenta desde a perspectiva de Austin e de Judith Butler. Segundo Fischer-Lichte (2008), as formas de gênero em Butler não se baseiam em condições pré-existentes como, por exemplo, biológicas, e, sim, constituem-se por meio de atos repetidos continuamente no corpo. Isso difere em princípio de Austin que aborda especificamente o discurso como ato. Todavia, a autora constata que essa diferença entre os autores é mínima, uma vez que, o que Butler faz é reaplicar o termo desde a perspectiva do corpo e Austin desde os enunciados performativos.

Fischer-Lichte (2008) prossegue e afirmar que:

Atos performativos (como atos corporais) são "não-referenciais", pois, eles não se referem a condições pré-existentes, como essência, substância ou como supostamente expressas nesses atos; não existe uma identidade estável e fixa que eles podem expressar. A expressividade, logo, está em uma relação de oposição com a performatividade. Corporalmente, atos performativos não expressam uma identidade pré-existente, mas geram identidades por meio desses mesmos atos. (Fischer-Lichte, 2008, p. 24)².

Com isso, segundo a autora, os atos performativos, tanto para Austin quanto para Butler, correspondem a uma não-referencialidade e constituem a realidade. Atos performativos

2 Performative acts (as bodily acts) are "non-referential" because they do not refer to pre-existing conditions, such as an inner essence, substance, or being supposedly expressed in these acts; no fixed, stable identity exists that they could express. Expressivity thus stands in an oppositional relation to performativity. Bodily, performative acts do not express a pre-existing identity but engender identity through these very acts. (Tradução nossa)

funcionam, cultural e historicamente, como um tipo de "mercado" do corpo e da identidade. A performatividade, para além de ser um conceito que pode funcionar independentemente da performance (em Austin, por exemplo), pode ser, por outro lado, o que constitui uma performance. A singularidade de uma performance, os caminhos pelos quais o corpo no momento presente se dá a ver, o que o constitui como coisa no mundo é o que se identifica como performatividade.

Performatividade, pensada aqui no campo das artes da cena, dá conta de rever a partir da prática o como cada corpo se apresenta, quais as características de seu comportamento, de seus gestos. A performatividade diz respeito às ações espetaculares, a algo que se produz, uma produtividade de experiência, uma situação que se enuncia no ato presente e é assistida por um público. Ela é o meio pelo qual se põe em prática, é fabricação, pois o corpo cria seus próprios regulamentos, faz e gestualiza, realiza e atualiza. Ela é o *como*, a forma como se faz (processo), não a coisa (produto), ela faz ver os mecanismos, como se configura/constitui. No mais, "resumamos. Quando falo realizo milagres, porque agi sobre os outros e o mundo sem que eles se dessem conta: é a performatividade". (Pavis, 2017, p. 234).

Para Féral (2015), a performatividade é o que diz respeito à ação em si, muito mais que valorizar a representação em um sentido mimético. O "fazer", então, é um dos aspectos basilares da performance e horizontalmente da performatividade, a qual remete a forma, o como o corpo de modo singular performa, exterioriza a forma. O performer, aquele que executa a ação, ao fazer algo apresenta alguma ação, expõe um *performatividade em ação*. O espectador é o que recebe a ação, é confrontado com essa ação, é o que tem como "tarefa" dar sentido ao que a sua frente se dá a ver.

Féral (2015) aponta ainda que a performatividade é aquilo que pode desmontar a teatralidade, esta última entendida como criadora de sistemas de sentido, que se liga a uma narratividade. Uma vez que a paisagem faz ver um todo que é correlacional, acredita-se que ela, por meio de seu precedente de não hierarquização, desestabiliza também relações dicotômicas, bem como, o conceito de performatividade.

Robert Wilson

Lehmann (2007, p. 127), no subtítulo "Wilson, ou a paisagem", introduz a noção de paisagem dentro das perspectivas do Teatro Pós-Dramático e a interliga com o teatro de Robert Wilson. Com seu uso exclusivo da luz e do som e estrutura de movimentos simples, Wilson trouxe para o teatro uma visualidade e sonoridade únicas. A partir das reflexões de Lehmann sobre a cena de Wilson em relação com a paisagem, é possível pensar então em uma paisagem que está intimamente ligada às artes da cena contemporânea.

Uma encenação de Wilson é a experiência de olhar para uma paisagem, visual e/ou sonora, isso devido às próprias escolhas estéticas do encenador, a maneira como todos os elementos cênicos acabam ganhando importância no conjunto da montagem. A seguir, uma breve definição de paisagem no contexto do Pós-Dramático:

Assim, o termo 'paisagem' ganha aqui o significado inerente à 'paisagem que aguarda o desaparecimento gradual do ser humano' de que fala Heiner Müller: inserção das ações humanas em um contexto da *história natural*. Como no mito, a vida aparece como momento do cosmos. O homem não está separado da paisagem, do bicho e da pedra. Um rochedo pode desabar em câmera lenta; bichos e plantas são agentes dos acontecimentos tanto quanto as figuras humanas. Quando o conceito da ação se dissolve de tal maneira em favor de um *acontecimento* de metamorfoses contínuas, o espaço da ação aparece como uma paisagem continuamente modificada por variações de luz, por objetos e formas que surgem e desaparecem. (Lehmann, 2007, p. 133).

Wilson e sua paisagem fez alargar as maneiras como o teatro poderia fazer uso do espaço teatral. O movimento em câmera lenta (procedimento comum em Wilson), por exemplo, desconstrói a ideia de ação do teatro dramático, transformando o espaço da cena em uma paisagem (visual e sonora). Os atores/figuras são alegorias enigmáticas, o espaço da cena é heterogêneo, pois o espaço funciona como uma "esfera poética de *conotações*" (Lehmann, 2007, p. 131). A figura do ator é mais uma parte no/do espaço, parte de uma paisagem. O homem deixa de ser dominador da natureza, está em mesmo pé de igualdade com ela.

Para Lehmann (2007), Wilson é considerado um dos principais representantes do que o autor nomeia como Teatro Pós-Dramático. Para o autor alemão, Wilson é uma das figuras da contemporaneidade que, juntamente com Richard Foreman, "trouxeram para o teatro um uso da linguagem inspirado em Stein" (2007, p. 104). Dessa maneira, é possível falar de trazer para o teatro o uso de uma linguagem inspirada na paisagem.

É imediatamente evidente a afinidade eletiva entre o teatro de Wilson e os textos e as 'peças-paisagem' de Stein. Tanto num caso quanto no outro se encontram a progressão minimalista, o 'presente contínuo', o aparente 'marcar passo', a falta de quaisquer identidades identificáveis; tanto num caso quanto no outro há um andamento peculiar

que predomina sobre toda semântica, no qual tudo o que pode ser fixado se converte em variação e gradação. (Lehmann, 2007, p. 134).

Não é em vão que Wilson trabalhou com técnicas de Stein³ e montou algumas de suas peças como, por exemplo, *Four Saints in Three Acts* (com música de Virgil Thomson – no Brown Theater / Houston Grand Opera, Houston, 26 de Janeiro de 1996) e *Doctor Faustus Lights the Lights* (com música de Hans-Peter Kuhn – no Hebbel Theater, em Berlin, Alemanha, 15 de Abril de 1992).

A cena de Wilson se caracteriza como um disparador, que catapulta, que impulsiona a manutenção e desenvolvimento de um pensamento ligado à paisagem no teatro. A seguir, parte-se de alguns trabalhos de Wilson que, de uma forma ou de outra, permitem refletir a cena em relação com a paisagem.

Na cena de abertura da obra *Adam's Passion* (Estônia, Tallinn, 2015)⁴, ao som da música minimalista de Arvo Pärt e com o uso de movimentações muito lentas de luz, Wilson parece sugerir ao espectador a vivência de uma experiência peculiar, atípica: visualize a música e ouça a imagem. Tanto a música de Pärt quanto a encenação de Wilson parecem cultivar um estado hipnótico de suspensão, que altera o tempo da experiência e que faz do espaço o próprio desdobrar do tempo.

O uso das cores, o tom azulado da iluminação, o cenário, a fumaça, as ações dos performers, os figurinos, a maquiagem (pálida) e a música, todos esses elementos justapostos em cena produzem uma atmosfera feita de desaceleração, de descontinuidades que prezam pela criação de um espaço que é construído através da presença e relação das coisas no palco (Imagem 2). *Adam's Passion* parece propor ao espectador a vivência de uma experiência da meditação, não no sentido apenas de reflexão, mas, sobretudo, no sentido concreto do próprio acontecimento, na maneira como ocorre, a forma-imagem que é exposta, o som que é ouvido.

3 Ver: Luiz Roberto Brant de Carvalho Galizia, no livro *Os processos criativos de Robert Wilson: trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo* (2004, p. 27).

4 Os subtítulos que dão nome aos quatro atos da obra *Adam's Passion* (*Sequentia*, *Adam's Lament*, *Tabula rasa* e *Miserere*) são alguns dos principais trabalhos de Arvo Pärt. A música *Sequentia* foi criada por Pärt, composta para este trabalho e dedicada a Wilson.



Imagem 2 – *Adams Passion*, direção de Robert Wilson, 2015, Tallinn, Estônia.
Fonte: Foto de Kristian Kruuser / Kaupo Kikkas.

A cena composta por Wilson aspira, independentemente do prisma da beleza da imagem de um conjunto cênico exposto, a uma *poesia cênica integral*. A maneira como o encenador opta em trabalhar, organizar, distribuir os diferentes elementos, forma um quadro cênico sem molduras, sem início, meio e fim, sem o desenrolar de uma história, apenas o desdobramento da paisagem. Os elementos cênicos na cena de Wilson se expressam pelas suas próprias formas, não necessitam de outro elemento para dar sentido a sua presença. O sentido está no espectador/receptor/leitor da obra – é o espectador que, a partir do que vê, faz ser para si mesmo.

Outro exemplo passível de ser problematizado como paisagem é o trabalho que Wilson desenvolve nos seus *Video Portraits*⁵, o diretor fala que “em casa, eles são como uma janela na sala ou o fogo na lareira” (Wilson apud *Video Portraits*, 2010, p. 15). Lembrando que Cauquelin (2007) faz uma analogia sobre a ideia de paisagem com o próprio ato de olhar pela janela, em que

5 Um trabalho híbrido entre o vídeo, a fotografia e o teatro. Wilson já havia idealizado o projeto na década de 1970 (nomeado 'VIDEO 50'), mas apenas a partir de 2004, em parceria com a Voom HD Networks, o trabalho conseguiu ser desenvolvido (principalmente pelos recursos financeiros disponibilizados pela Voom). Os videorretratos ('retratos vivos' feitos em alta tecnologia - Full HD) criam uma espécie de catálogo da vida. Cada retrato corresponde a um ideal construído a partir de associações de imagens, sons, conceitos e histórias (*Robert Wilson Video Portraits: Catálogo de Exposição*, Santander Cultural, 2010).

esta funciona como um dispositivo que nos permite ver a paisagem. No entanto, a paisagem continua para além da moldura, do parapeito da janela; “[...] existe, pois, uma desmedida na medida, ou, mais exatamente, a medida só pode ser construída em um horizonte de desmedida”. (Cauquelin, 2007, p. 140).

O que Wilson faz com seus *Video Portraits* é gerar no observador a sensação de continuidade, “um horizonte de desmedida” (Cauquelin, 2007, p. 140). Uma continuidade que acontece entre aquilo que é visto e aquilo que é escutado. Essa continuidade não é uma fusão no estilo de uma *Gesamtkunstwerk* (Obra Total), como no drama wagneriano; no trabalho de Wilson, os elementos caminham uns ao lado dos outros e se potencializam, sem se fundir – essa continuidade se dá a distância.

Em seus videorretratos há uma suspensão de significados. Os movimentos são desacelerados e a noção de tempo é ampliada. O formalismo em Wilson tem como propósito permitir que o espectador crie seu espaço mental (Salgado apud Wilson apud *Video Portraits*, 2010, p. 60). A lentidão do movimento permite que o espectador tenha tempo de imaginar suas próprias histórias ou de simplesmente apreender o máximo possível de detalhes, visuais e sonoros. Wilson elimina as fronteiras que aprovisionam o olhar e a audição, ele trabalha com o paralelismo e o contraponto fora dos marcos que buscam enquadrar aquilo que é visto e escutado.

A paisagem sonora de Wilson é um espaço de associações que acontece na consciência do espectador. O espaço visual e o espaço sonoro criam outro espaço, o da imaginação (Lehmann, 2007, p. 255), que abrange tanto a própria cena como também o espectador. Abre-se a cena para uma série de referências sonoras e visuais que possibilitam ir sempre além daquilo que é ouvido e/ou mostrado, criando, assim, um espaço sem limites, no qual o espectador é responsável por criar suas próprias “histórias”, de acordo com sua própria experiência e não como indivíduo passivo, suscetível apenas a interpretar aquela moldura clássica de início, meio e fim.

Para Lehmann (2007, p. 13), o teatro de Wilson é a alegorização do próprio teatro como lugar de percepção do espaço e do tempo. Trata-se de compreender o teatro como lugar alegórico da morte: “o corpo do teatro é sempre da morte” (poética da morte). Ou seja, o teatro como espaço-tempo de corpos que vivem um presente de dissolução (morte), o que ocasiona posturas éticas, afetivas e históricas.

Wilson (e sua paisagem) transformou de modo expressivo a maneira como o teatro pode fazer uso do espaço; seu teatro é feito de metamorfoses. Na cena, a ação acontece na forma de paisagem, que é gradualmente modificada pela ação da luz, dos objetos e formas que aparecem e desaparecem (Lehmann, 2007, p. 133). É um teatro de fenômenos ao invés da ação, de imagens ao invés do ator individual e da contemplação ao invés da interpretação. Um teatro do olhar e do escutar.

Marcelo de Andrade Pereira (2014), no artigo *The full and the Void in the Theatre of Robert Wilson* (O cheio e o vazio no teatro de Robert Wilson), destaca que o trabalho de Wilson não pode ser visto, interpretado, de uma só maneira, de modo que isso reduziria o potencial de interação dos diversos elementos (sonoros, visuais) da cena. Wilson, em seus diferentes trabalhos (encenações, óperas, *video-portraits*), tem a capacidade de criar paisagens, entendidas a partir daquilo que o olhar de cada um capta no decorrer do tempo e das mudanças espaciais (Pereira, 2014, p. 134). Há uma artificialidade no trabalho de Wilson que dispensa o caráter de profundidade. Ele procura, nesse sentido, explorar a superficialidade, a naturalidade e a nitidez das coisas.

Relaciona-se o aspecto de superficialidade da cena produzida por Wilson com a ideia de horizonte, que é intrínseca à noção de paisagem. Essa relação se dá pela via do espectador, que, ao contemplar a nitidez das coisas expostas na cena, tem como “tarefa” correr esse horizonte, que é da dimensão da *imaginação*, ou seja, cabe ao receptor criar/participar/percorrer a paisagem e dela apreender o que for de seu interesse. De qualquer modo, na cena de Wilson nada é fixado, tudo é transição.

O teatro de Wilson é um teatro das metamorfoses. Ele atrai o espectador para o mundo do sonho das transições, das ambiguidades, das correspondências: uma coluna de fumaça também pode ser a imagem de um continente, uma árvore se torna uma coluna coríntia e depois as colunas se transformam em chaminés de fábricas. Triângulos sofrem uma mutação e viram velas, para depois se converterem em tendas ou montanhas. Tudo pode ter sua escala de grandeza modificada, como em *Alice no país das maravilhas*, obra sempre lembrada pelo teatro de Wilson. Seu lema poderia ser: ‘Da ação a transformação’. (Lehmann, 2007, p. 129).

Stein apresentou a possibilidade de um teatro na forma de paisagem. Wilson fez ver e escutar a paisagem na forma de teatro. Resta então perceber a paisagem e, da experiência que se estabelece com ela, se deixar afetar por essa *presença* e esse presente constante, feito de relações e de transformações, uma certa liberdade para experimentar outros modos de se relacionar com a

cena. Galizia (2004 p. 32) aponta que uma característica sempre permaneceu para Wilson, a convicção de que o “público deveria visitar o teatro da mesma forma que vivencia uma visita ao parque”. De modo que,

O público não se sinta impedido de ir e vir independente do que esteja acontecendo no palco, como se as cenas fossem apenas paisagens, sempre se transformando, mas independentes de um início ou de uma sequência de eventos organizados de forma narrativa (Galizia, 2004, p 32).

O espectador necessita trabalhar a partir de sua própria liberdade artística, participar criativamente do espetáculo (Galizia, 2004, p. 32). Sobre a encenação *Eu estava sentado em meu pátio este cara apareceu eu pensei que estava enlouquecendo*, Galizia (2004, p. 36) aponta que, “[...] seja qual for o significado atribuído pelo espectador a um determinado segmento, este será logo transformado pelo segmento seguinte, e assim por diante, de forma que o monólogo vai progredindo sempre no âmbito desse jogo”. Nesse jogo, nesse movimento que torna o palco um ambiente de palavras, o texto também passa a funcionar como paisagem. Wilson transcreve palavras e expressões, não cria uma construção poética formal (Galizia, 2004, p. 32), não deixa espaço para o pensamento racional. O público tem a tarefa de preencher esse vazio de significações.

Galizia (2004) nomeia um dos capítulos do seu livro (*Os processos criativos de Robert Wilson: trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo*) como *Eu estava sentado no meu pátio este cara apareceu e eu pensei que estava enlouquecendo: uma paisagem de palavras*, e observa ainda que Wilson, ao criar algum de seus textos, parte de técnicas evocadas pela própria Stein, buscando nesse sentido “minimizar o significado e enfatizar o elemento sonoro” (Galizia, 2004, p. 27) daquilo que é dito, criando uma paisagem sonora. Por esse caminho, o que acontece em cena não é a destruição de uma tradição texto-centrista e, sim, a criação de um “espaço”, que, antes de querer fixar qualquer linguagem lógica, expõe a voz, os sons, a fala e as palavras, na qualidade de sua materialidade, podendo existir em diferentes timbres, entonações, intensidades, tempo e ritmo. Ou seja, o modo como essa paisagem sonora apresenta-se no espaço.

Com isso, pode-se afirmar que, uma das contribuições de Wilson para o entendimento de paisagem nesta escrita, é a possibilidade de reconhecer potencialidades tanto visuais quanto sonoras da paisagem no âmbito do processo criativo em teatro. Ao ser conjunção (um todo

apreendido em suas relações possíveis), a paisagem para além do seu aspecto fortemente visual também é sonora. Não em um sentido ilustrativo/narrativo, de criação de um plano de fundo para a montagem cênica, mas, sim, na produção de uma paisagem sonora única à cena, é a construção de uma experiência de *poesia sonora integral*.

O trabalho de Wilson é um tipo de meditação ao invés da distração, a partitura da obra se dá a partir do encontro ou, ainda, do embate da estrutura visual com a estrutura sonora, e o espetáculo é concebido a partir de tal condição. No trabalho do encenador, tudo é calculado, organizado, sem espaço para o acaso. O texto em Wilson, por exemplo, é uma partitura musical que combina vozes; a voz é movimento e não significado. O corpo do ator não é submisso ao texto, mas se dedica a potencializar os aspectos sonoros do texto.

Nos próprios *Video Portraits* de Wilson, nos quais “[...] o gesto da voz e do corpo se deslocam, produzindo a continuidade de ambos [...] Para R. W. o som sempre ocupa espaço, não é possível pensar ou sentir o som sem atender, ao mesmo tempo, ao espaço que este som está ocupando” (Salgado apud Wilson apud *Video Portraits...*, 2010, p. 57). É nesse sentido de apresentação, ação, exposição de uma materialidade ligada à cena, tanto visual quanto sonoramente, que a paisagem é refletida aqui como performatividade.

Sendo a paisagem um dispositivo passível de ser performativo, uma vez que está tanto ligada aos fenômenos do corpo (de quem faz/vê/sente) quanto da natureza (o mundo como coisa vista/sentida), como experiência que se manifesta no cotidiano de forma evidente ou não, pensa-se aqui que ela pode operar no processo criativo (percurso e apresentação) desde uma perspectiva fenomenológica.

Segundo Stein, uma das características da paisagem é a relação das coisas com as coisas, apreendidas em um campo de visão, que se entende como móvel, visto que o olhar pode se mover e com isso a paisagem também. A *presença* então é, por certo, correlativamente, outro aspecto da paisagem. A presença é uma *noção* que, diferentemente, dos conceitos científicos rígidos, dá conta de corresponder aos fenômenos de ordem cênica, como aquilo que só se pode saber quando experimentado no corpo-espaço.

Dos tantos sentidos que a noção de presença pode explicar, como aponta Icle (2011), os que interessam aqui são: do ponto de vista espacial (estar em presença) ou na perspectiva temporal (quando *se está no presente*). Isso, pois, conecta-se diretamente com aquilo que foi

abordado na argumentação sobre a paisagem como materialidade da comunicação. No campo específico das artes da cena, a presença, segundo Icle (2011, p. 15),

se confunde com a própria atuação, pois as práticas performativas não são outra coisa, senão as artes da presença. É preciso estar em presença do público para fazer acontecer o que chamamos de teatro, dança, espetáculo, performance. Por isso, a presença, paulatinamente, começa a ser empregada, não apenas como qualidade, mas também como natureza da atuação do performer. Qualidade e natureza que se hibridizam na busca do performer.

Com isso, é na paisagem como dispositivo relacional que se identifica a presença das coisas, tanto no sentido de corpo/ser presente, quanto no sentido de objetos e lugares presentes. A noção de presença se conecta, então, com a de performatividade, pois tratar-se-ia de "qualidade e natureza que se hibridizam na busca do performer" (Icle, 2011, p. 15). Qualidade, como em níveis de atenção, e, natureza, como fisicalidade/corporeidade do performer/leitor/receptor.

Conclusão

Assim, identifica-se que a obra de Wilson, vista pela noção de paisagem como pressuposto para ver um todo, incita um olhar do público para ver/sentir uma paisagem (cênica), que antes de contar algo (uma história), mostra algo para ser "lido" por meio de sua autonomia (como, por exemplo, uma paisagem visual que pode existir independentemente da paisagem sonora). Alguma coisa que em sua presença/ação performa algo, no sentido de que primeiro interessa a forma singular pela qual se faz presente.

A partir disso, entende-se que um dos aspectos da performatividade, a saber, a não-referencialidade, é o que aqui se correlaciona com o trabalho de Wilson, visto pelo viés da paisagem. É na apresentação de paisagens visuais e sonoras únicas que o encenador constitui identidades de caráter instável, pois não fixa a "representação" em algo pré-existente. Por meio de formas "abstratas" faz processar níveis de sentido, desestabiliza relações dicotômicas. A cena de Wilson é não-referencial na medida em que gera identidades autônomas, que se reatualizam no próprio ato de repetir: *é performatividade em ação*. E se por vezes Wilson "monta"/adapta uma obra de cunho literário ou dramático é, pois, por meio da desconstrução, ou seja, o deslocamento dos signos, que o encenador consegue tornar suas paisagens em coisas autônomas.

O trabalho de Wilson, aqui, na sua condição exemplar, no uso que o encenador faz da performatividade das formas, parece tornar possível falar sobre um ato *poiético* em si, que apenas ser um objeto cultural ou um modo característico e privilegiado de expressão. O dom da arte, para Agamben, é "o dom mais original, porque é o dom do próprio sítio original do homem" (Agamben, 2017, p. 164). O ato *poiético* de Wilson é aquilo que em sua não-referencialidade, apresenta a possibilidade de reconduzir o homem para um dimensão atemporal, fora do tempo linear, é o entre que põe em jogo o passado e o futuro, é pro-dução de presença e na presença.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. ***O homem sem conteúdo***. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

AGAMBEN, Giorgio. ***Signatura rerum: sobre o método***. Tradução de Andrea Santurbano, Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2019.

CAUQUELIN, Anne. ***A Invenção da Paisagem***. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.

FÉRAL, Josette. ***Além dos Limites: teoria e prática do teatro***. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FUCHS, Elinor; CHAUDHURI, Una (Org.). ***Land/Scape/Theater***. Michigan (EUA): The University of Michigan Press, 2002.

GALIZIA, Luiz Roberto Brant de Carvalho. ***Os Processos Criativos de Robert Wilson: trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo***. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ICLE, Gilberto. **Problemas teatrais na educação escolarizada: existem conteúdos em teatro?** *Urdimento*, Florianópolis, v. 2, n. 17, p. 71-77, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. ***Teatro Pós-dramático***. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PAVIS, Patrice. ***Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo***. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PEREIRA, Marcelo de Andrade; SCHUQUEL, Maurílio Bertazzo; MALAVOLTA, Ana Paula Parise. **As paisagens de Pina Bausch**. *Revista Fundarte*, Montenegro, v. 37, n. 37, p. 546-559, jan./mar. 2019.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. *The full and the Void in the Theatre of Robert Wilson*. Reino Unido: Inter-Disciplinary Press, 2014.

VIDEO PORTRAITS de Robert Wilson: catálogo de exposição. Porto Alegre: Santander Cultural, 2010.

Artigo submetido em 10/09/2020, e aceito em 01/05/2021.