



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Thais Boulanger Cerqueira Martins

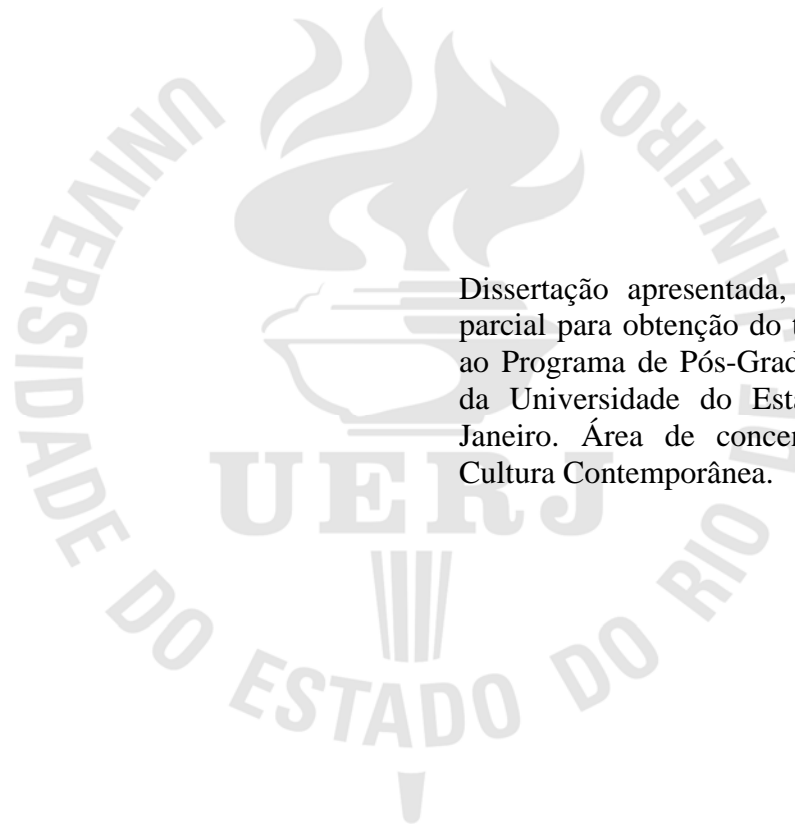
Corpo como superfície: fazer-se imagem

Rio de Janeiro

2014

Thais Boulanger Cerqueira Martins

Corpo como superfície: fazer-se imagem



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Corrêa dos Santos

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

M386 Martins, Thais Boulanger Cerqueira.
Corpo como superfície: fazer-se imagem / Thais Boulanger Cerqueira Martins. – 2014.
74 f.: il.

Orientador: Roberto Corrêa dos Santos.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Artes plásticas – Teses. 2. Teatros – Cenografia e cenários – Teses. 3. Cenógrafos – Teses. 4. Imagens – Teses. 5. Wilson, Robert, 1941- – Teses. 6. Corpo como suporte da arte – Teses. I. Santos, Roberto Corrêa dos. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 73:792.021

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Thais Boulanger Cerqueira Martins

Corpo como superfície: fazer-se imagem

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 25 de agosto de 2014.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Roberto Corrêa dos Santos (Orientador)
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba
Instituto de Letras - UERJ

Rio de Janeiro

2014

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação ao filho Jonas, ensinando-me a preciosidade das coisas.

AGRADECIMENTOS

Auriel de Almeida com sua paciência, Gizélia Boulanger com sua dedicação, Maurício Henrique com sua fé em meu potencial, Elaine Ladeira com sua sabedoria, Regina de Almeida com seu afeto efetivo, Marcelo Campos com sua precisão, Vera Beatriz com sua percepção, Roberto Corrêa dos Santos com sua força, obrigada a todos que me receberam e, generosos fizeram comigo este acontecimento.

Olhe qualquer *palavra* por bastante tempo e você vai vê-la se abrir em uma série de falhas, em um terreno de partículas, cada uma contendo seu próprio vazio. Essa linguagem desconfortável de fragmentação não oferece nenhuma solução gestalt fácil; as certezas do discurso didático são arrastadas na erosão do princípio poético. Perdida para sempre, a poesia precisa submeter-se à sua própria vacuidade; é de algum modo um produto da exaustão, mais do que da criação. A poesia é sempre uma linguagem agonizante, mas nunca uma linguagem morta.”

Robert Smithson

RESUMO

MARTINS, Thais Boulanger Cerqueira. *Corpo como superfície: fazer-se imagem*. 2014. 74 p. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Dissertação que pesquisa o desdobramento de espetáculos teatrais em imagens de potencial plástico fecundo na interação entre a cenografia e as artes visuais. Estudos de caso de obras de Robert Wilson que elaboram as questões da tensão entre a ficção e a biografia, além de abordar imagem, corpo, movimento e espacialidade. Desenvolve-se em análise das posturas do espaço quando atravessado por trabalhos que promovem o pensamento acerca da imobilidade e de seu contrário. A reprodutibilidade esteticamente explorada é observada enquanto elemento fundamental na proposta que trata a disponibilidade do corpo justaposta à imagética que este é capaz de produzir. Na análise aparecem alguns materiais - imagens - resultantes de processos artísticos de Robert Wilson bem como de outros artistas como Marina Abramovic e Rineke Djcstra. Estruturado no encadeamento de imagens partícipes de processos de construção e condução de performances artísticas que abrangem as perspectivas da colaboração imagética incorporada ao pensamento criativo que recondiciona o corpo no campo da superficialidade enquanto abrangência poética.

Palavras-chave: Cenografia. Imagem. Movimento. Robert Wilson.

ABSTRACT

MARTINS, Thais Boulanger Cerqueira *Body as surface: making oneself image*. 2014. 74 p. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Dissertation researching the deployment of theater shows in pictures of fruitful plastic potential in the interaction between stage design and visual arts. Case studies of works by Robert Wilson that elaborate the issues of tension between fiction and biography, addressing in addition image, body, movement and spatiality. Develops in analysis of postures of space when crossed by works that promote thinking about stillness and its opposite. The aesthetically exploited reproducibility is seen as a key element in the proposal that treats the availability of the body juxtaposed to the imagery that this body is capable of producing. In this analysis some materials - images - appear as the resulting of artistic processes of Robert Wilson as well as other artists such as Marina Abramovic and Rineke Djcstra. Structured in the chain of participant pictures of building processes and driving of artistic performances that encompass the perspectives in collaboration of imagery incorporated into the creative thinking that reconditions the body in the field of superficiality as poetic scope.

Keywords: Set design. Image. Movement. Robert Wilson.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Esboço de storyboard de Einstein on the Beach, 1976	18
Figura 2 –	Esboço de storyboard de Einstein on the Beach, 1976	19
Figura 3 –	Cindy Sherman - Fotografia.....	19
Figura 4 –	Estudo 1 – Einstein on the Beach	20
Figura 5 –	Estudo 1 – Einstein on the Beach.....	21
Figura 6 –	Estudo 1 – Einstein on the Beach.....	23
Figura 7 –	A Velha	25
Figura 8 –	Tempos Modernos – Charles Chaplin.....	27
Figura 9 –	Tempos Modernos – Charles Chaplin.....	28
Figura 10 –	Estudo 1 – Einstein on the Beach.....	29
Figura 11 –	Estudo 1 – Einstein on the Beach.....	30
Figura 12 –	Estudo 1 – Einstein on the Beach.....	31
Figura 13 –	Exposição de mobiliário.....	32
Figura 14 –	Estudo 1 – Einstein on the Beach.....	33
Figura 15 –	Estudo 2 – Marina Abramovic: the artist is present.....	35
Figura 16 –	Marina Abramovic e Ulay – Performance AAAAAA.....	36
Figura 17 –	Estudo 2 – Marina Abramovic: the artist is present.....	36
Figura 18 –	Estudo 2 – Marina Abramovic: the artist is present.....	37
Figura 19 –	Estudo 2 – Marina Abramovic: the artist is present.....	37
Figura 20 –	Estudo 2 – Marina Abramovic: the artist is present.....	38
Figura 21 –	Estudo 2 – Vida e morte de Marina Abramovic:.....	39
Figura 22 –	Estudo 2 – Vida e morte de Marina Abramovic:.....	40
Figura 23 –	Estudo 2 – Vida e morte de Marina Abramovic:.....	41

Figura 24 –	Estudo 2 – Vida e morte de Marina Abramovic:.....	42
Figura 25 –	Estudo 2 – Vida e morte de Marina Abramovic:.....	43
Figura 26 –	Estudo 2 – Vida e morte de Marina Abramovic:.....	44
Figura 27 –	Hélio Oiticica – Parangolé.....	46
Figura 28 –	Buzz Club – Rineke Dijkstra.....	47
Figura 29 –	Buzz Club – Rineke Dijkstra.....	48
Figura 30 –	Voom Portrait.....	51
Figura 31 –	Voom Portrait.....	52
Figura 32 –	Voom Portrait.....	52
Figura 33 –	Voom Portrait.....	53
Figura 34 –	Voom Portrait.....	54
Figura 35 –	Bruce Nauman.....	56
Figura 36 –	Wim Wenders – Pina.....	57
Figura 37 –	Agenda de Robert Wilson.....	58

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	BAGAGEM: SITUAÇÕES DE IMANÊNCIA	16
1.1	Estudo de caso 1: Einstein on the Beath	16
1.1.1	<u>Pinturas luminosas</u>	23
1.1.2	<u>Estética do vazio</u>	26
1.1.3	<u>Frontalidade</u>	30
1.2	Estudo de caso 2 – A Vida e Morte de Marina Abramovic	34
2	ESPAÇO E NARRATIVA: O CONSTRUIR NA PROJEÇÃO: O OLHAR RITUAL	45
2.1	Rinec Dijkstra	45
2.2	Voom Portraits - Robert Wilson	51
2.3	Espaço e provocação	55
3	VOO DUPLO	58
	CONCLUSÃO	63
	REFERÊNCIAS	66
	ANEXO – Diálogo	67

INTRODUÇÃO

Realiza-se aqui pequena incursão em séries de questionamentos acerca das interações entre artes plásticas e cenografia – ponto de bifurcação em minha vida de estudo e de trabalhos profissionais. Tornou-se importante esse exercício acadêmico para ampliar uma compreensão menos operacional em reação às funções exercidas por mim, dentre algumas outras muitas, até o presente momento.

Absorvido pelos afetos profissionais, pelas dúvidas e polaridades que poderiam existir entre a técnica e a poesia do espaço, o presente escrito desenhou-se de modo tal que me ocupou na busca de encontrar, no campo das palavras, aquelas que me favorecessem na criação de algo que se desse, o mais próxima possível, entre mim e meu objeto: ambos, difusos. Proponho-me, pois, a uma experiência estética, e ilusória, em meio aos esboços de análises.

Localizar personagens, e principalmente o olhar atuante deles, foi tarefa fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa a cruzar o campo teatral e o plástico.

Entre a percepção e o discurso, encontra-se *a relação* –estabeleço, proponho e imagino esta relação; isso ainda antes da formulação de conceitos para que o espaço do ver e o do sentir possam ser livres, habitados, porosos, e úteis. Nesta operação estratégica de aproximar-me, foram determinantes as ausências, ausências de verdades inclusive, ainda que se tenha trabalhado com memórias e vestígios de alguma realidade.

O objeto aqui, portanto, não se encerra em um unidade de pessoa mas em todo um composto de ideias que perpassam o nome de: Robert Wilson.

Tomei emprestadas fotografias geradas por seus espetáculos e relatos seus em entrevistas diversas, tendo como temas geradores de questões:

- a) tensão entre a monumentalidade de suas produções e a escala do ser humano que habita seus cenários;

- b) conceitos e problemas postos na criação da ambiência, trabalhada através de imagens – projeções em vídeo e imagem estática, como postal;
- c) o *performer* e as imagens – processos de ressignificações surgem e, assim, o conceito de cenário pode ser investigado como aparato de justaposição simbólica na interação entre arte e vida.

O desenho deste trabalho cria (1) uma primeira camada que é a junção de coisas que são trazidas na bagagem imagética e (2) uma segunda que consiste na visita ao calendário de Robert Wilson.

Interessa-me a figura do calendário, esta imagem que planifica o tempo superando a linearidade de sua leitura e proporciona abertura para saltos temporais e observação dos mapas com os quais a obra de Wilson opera.

A construção toda se deu por produções pertencentes a um acervo ou catálogo. Desse modo, a conversa à frente deve-se ao percurso, tanto meu quanto de Robert Wilson, até o presente momento.

Entre as produções visitadas (fotografias) evidenciou-se o uso de personalidades como Albert Einstein e Marina Abramovic¹. E os estudos visaram a ir ao lugar criativo entre a biografia e a ficção. Observou-se, portanto, a tutela e a apropriação do corpo (bem como do tempo) nos trabalhos de Robert Wilson, situando-se o ato da apropriação como tarefa importante, na medida que a autoria das imagens funde-se o *performer* e seu idealizador.

Aqui interessou, ainda, investigar os processos produtivos que violam unidades formais e as ideologias metodológicas rigidamente estabelecidas, tais como: a roupa feita para o corpo (que em movimento contrário torna o corpo funcional para a roupa – Helio Oiticica), ou o ambiente feito para a encenação (que em Robert Wilson se torna atuação formadora de ambiências).

¹ Em *Vida e morte de Marina Abramovic* existe forte tensão entre o formato biográfico e o espetáculo. A função do movimento ou da palavra, assim como a função de uma cadeira, podem ser desmontadas. Na caracterização, no figurino a máscara fundida á face do ator, cria esta duplicidade. A máscara não está sobreposta escondendo o ator é feita em conjunto com o mesmo sem interromper suas feições, transformando-as. No capítulo 1, este tema será explicitado e partes da obra podem ser vistas em imagens.

Nesta camada também relacionou-se a experiência de Robert Wilson à de outros artistas que trabalham de forma colaborativa nas áreas das artes plásticas e da *performance*, ocupados sempre em elaborar atravessamentos autorais e, com isso, compor espaços desdobrados em experiências coletivas e em registros imagéticos, sonoros, e/ou textuais.

Posteriormente, tento cuidar da camada que conduz o encontro com Robert Wilson e sua idealização das condições para o acontecimento. Isto levanta aspectos que enfatizam as diferenças de estado de ser no mundo.

A partir da observação dos locais que acolhem as obras de Robert Wilson, vejo construir-se um mapa de destinos e interesses que condiciona alguns conceitos de mercado e produção. Estes passam a ser imperativos na análise do circuito de arte (in)específico, no qual está inserido o trabalho de Robert Wilson.

Última camada: tratarei do diálogo em si: construí a fala de Robert Wilson por meio de entrevistas feitas por outras fontes das quais me aproprio em falsa continuidade; observo que as épocas em que foram declaradas não eram decisivas. Assim, procurei utilizar a linguagem teatral em sua liberdade de encontros espaço-temporais. A dinâmica deste roteiro é estabelecida também pela performance verbal de Robert Wilson que assume a condição de ator e de motor da engrenagem. Se para Meyerhold o ator é “o rei do teatro”, aqui, peço ao diretor que assuma esta condição de agente, foco central e descentralizador.

Procuro também examinar as ações do artista Robert Wilson por conterem uma série de propostas poéticas encorajadoras para a fala e a ação comunicativa, isso, principalmente, conforme estudo de transcrições feitas por Luiz Roberto Galizia acerca dos processos criativos de Robert Wilson.²

A peça encenada, o corpo, o retrato, o diálogo, e fundamentalmente a imagem, constroem o trabalho enquanto resultado de experiências no fazer teatral. O grande desafio deste texto é a divisão, a catalogação, pois, as questões tratadas relacionam-se à extensão de tempo e à extensão de corpo e fazem-se elásticas, ou sistêmicas, na medida em que circulam, aparecem, desmancham-se e retornam.

² GALIZIA. Luis Roberto B. C. Os processos criativos de Robert Wilson: trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo. São Paulo: Perspectiva, 1986.

A necessidade de divisão e hierarquia entre os trabalhos do cenógrafo, diretor e ator é esvaziada na fusão de efeitos elaborados por artistas na contemporaneidade, e notadamente por Robert Wilson. Na pesquisa encontrei elementos muito setorizados acerca de importantes encenadores, como o trabalho de Ronaldo Nogueira da Gama, *O uso de imagens na cena teatral*³. Este texto possibilitou uma visão panorâmica sobre a interação corpo-imagem, elucidando, historicamente, que a originalidade do trabalho de Robert Wilson está em fazer uso de diversas correntes do teatro chamado pós-moderno em seu âmbito desestruturante.

A imagem, em suas obras, assume um caráter ampliado pois no teatro em interação com as artes plásticas, as personagens são vistas em luz, sombra, projeção e o próprio corpo transfigura-se em superfície disponível para os olhos: a imagem é a justificativa, o lugar norteador com o qual faço válido o uso de fotografias neste percurso, posto que o registro-objeto é inerente à pesquisa que circunscreve o campo da *performance*, reorientando o discurso da autonomia, do objeto, do autor e da imagem.

Faço uso também do estudo da *Antropologia da mobilidade*⁴ de Marc Auget, autor determinante por sua acuidade no questionamento com relação à velocidade e à comunicação na contemporaneidade, considerando os usos de tecnologias e a profusão de interação de dados visuais.

Em meio ao processo de escrita da Dissertação, foram geradas observações acerca do que compõe o senso de coletividade na obra de Robert Wilson. As noções de apropriação (de corpos, imagens e discursos) situaram-se como critério importante em face de trabalhos que determinaram confluências entre personalidades e obras. Em Robert Wilson, ocorre a migração do campo das artes plásticas de estudos em torno de objetos trasladados, objetos que, realocados em outros ambientes (conceitos de *ready made*), formam imagens potentes em performances teatrais. Ampliando o sistema de tal uso, Robert Wilson desenvolve a linguagem documental em um universo ficcional, reorientando biografias em um contexto diverso.

³ Tal referência foi indicada durante o processo de qualificação pelo professor Marcelo Campos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro a quem se coloca aqui o agradecimento.

⁴ Esta referência foi possível através das aulas ministradas pelo professor Marcelo Campos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro durante as aulas do curso referente ao mestrado.

Tratei, igualmente, do paisagismo corporal criado por Robert Wilson, tanto em seus trabalhos em vídeo quanto em suas peças. Nele, o gesto é reinterpretado por valores temporais em seus *voom portraits*, e existe lá o interesse em uma espécie de não-gesto, de não-ação. O valor da atitude de negação tem, em Robert, grande importância: nota-se, claramente, a valorização da desfuncionalidade, do ritual e da banalidade, trazendo para o palco uma vida mais próxima e possível, revalidando a sensibilidade estética da presença por si mesma.

1 BAGAGEM: SITUAÇÕES DE IMANÊNCIA.

A distância não é um mal que deve ser abolido. É a condição normal da comunicação.

Jacques Rancière.

Imanência: que existe sempre num dado objeto e é inseparável dele. / Filosofia. Diz-se da atividade ou casualidade cujos efeitos não passam do agente. / Filosofia. Diz-se de um ser que se identifica a outro ser. (Para Spinoza, Deus é imanente ao mundo.)⁵

Parto com elas, as imagens, trazidas na bagagem. Partir, seguir e romper.

1.1 Estudo de caso 1: Einstein on the Beath

Aglutinado o trabalho do *performer* à vida, percebe-se no hoje, e nas interfaces imagéticas possíveis, a opção de viver e agir em derivações. O elemento novo, original, as novas superfícies, a descoberta de planos, materiais e técnicas diversas encontrou seu desgaste, ou melhor, um desdobramento, uma dobra na profusão de imagens obtidas tecnicamente, obtendo-se efeitos de nova fruição acerca das coisas e de sua imagética. A reprodutibilidade no campo teatral deixa de ser técnica (que viabiliza a expansão numérica de uma *mesma* coisa) e passa a ser poética, estado em que a reprodutibilidade faz-se primordial na ressignificação do aparato cênico.

Interessa-me o encontro das interfaces obtidas no calor das fricções associativas. Interfaces que na arte não percebem barreiras entre o comunicar e o elaborar. Comunicam *enquanto* elaboram. Criam *enquanto* documentam. Pode-se partir de suposições de realidade sem pagar os tributos que as duras noções de verdade e de representação impõem. Um derivado de existência pode ser mais que suficiente para a fruição poética. E é dessa indeterminação potente da arte que surge um dos pressupostos desta investigação: a

⁵ DICIONÁRIO AURÉLIO. Disponível em <http://www.dicionariodoaurelio.com/Imanente.html>. Acesso em 20 de Junho de 2014.

cenografia tem sido cobrada e classificada historicamente pela relação de aproximação ou distanciamento entre o objeto e seu uso corrente – por sua capacidade de simbolizar ou realizar presenças. Trata-se de relações entre signo e significante que tocam o senso de realidade e a concepção criativa de estados de vida. A observação da cenografia proposta nas encenações de Robert Wilson demonstra existir um ajustado hibridismo nestes graus de realidade compositiva, pois utiliza ‘estranhos’ elementos imagéticos introjetados à encenação.

Mergulhados que somos em estados de globalização e observação (mundo-observatório), decido escolher os arquivos mais públicos para iniciar esta espécie de turismo. Poderia chamar-se de ‘turismo especulativo’ ou de ‘turismo funcional’; por enquanto, chamo de incursão ao campo imagético provocado por espacialidades construídas nas fotografias de peças de Robert Wilson.

Ao debruçar meu olhar no trabalho do encenador contemporâneo Robert Wilson, por ora aproximo-me em visita às partes da casa que me são oferecidas. Nesse caso, o site (*web site*) é a casa, a sombra e luz formadora de um corpo imagético. Assisti a uma de suas peças (*A Dama do Mar*⁶), porém acredito na decomposição como método e, por ora, o mar de sensações daquela noite em São Paulo trará cores confusas ao meu desenho.

Organizo minha bagagem partindo de fotografias obtidas em *website* do encenador Robert Wilson.

Esta vista principia já de uma derivação: as imagens são utilizadas para dar início a um encontro, este já mediado por um campo poético de informação visual. A imagem, enquanto meio e fim, é um elemento determinante para a pesquisa.

⁶ A DAMA DO MAR. Direção Robert Wilson e adaptação de Susan Sontag para a obra de Henrik Ibsen. Em cartaz no ano de 2013 (maio – julho), em São Paulo. Dirceu Alves Jr indica em sua resenha como “oportunidade para conferir o talento de um dos grandes nomes do teatro do século XX, que alçou o visual ao protagonismo, sobrepondo-o ao texto e às interpretações”. A peça teatral começou a ser montada desde 1998 em países como Itália, Polônia, Coreia e Espanha. Disponível em vejasp.abril.com/atracao/a-dama-do-mar. Acesso em 23 de Junho de 2016.

Contando com a possibilidade ou com a metodologia de construção de espaços, parto de imagens (consideradas a arquitetura e a cenografia) que funcionam dentro de determinadas tradições, assim: parte-se de um projeto (descrição-criação em desenho) que depois será executado (finalizado, traduzido e de certa forma ferido para ser penetrado) no espaço em material de outra densidade e alterada sua escala. Além disso, vale lembrar que as fotografias resultantes do construir de Robert Wilson fazem parte do campo das artes plásticas enquanto categoria potente, como se dá na obra de Cindy Sherman.

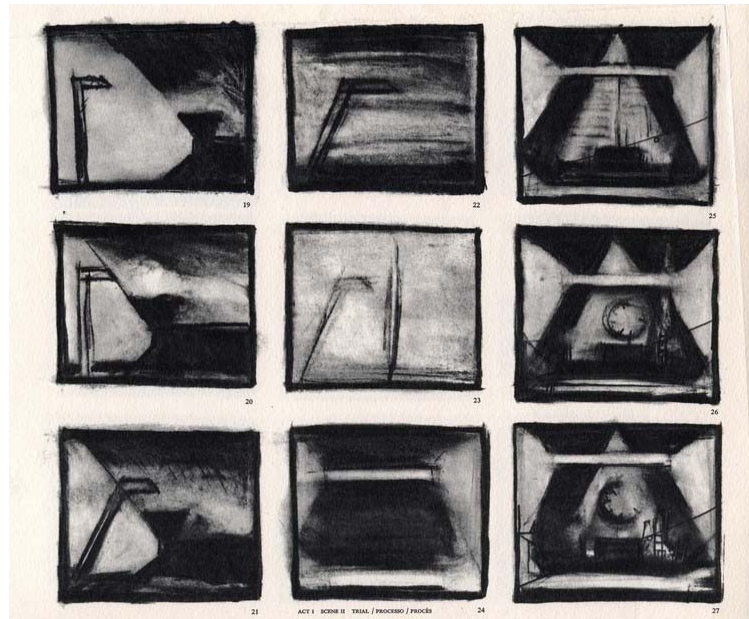
Figura 1 - Esboço de storyboard de *Einstein on teh Beach*, 1976



Legenda: Wilson, Robert. *Esboço de storyboard de Einstein on teh Beach*, 1976. Carvão sobre papel.

Fonte: Disponível em: <<http://www.robertwilson.com/einstein-on-the-beach>>. Acesso em: abr. 2014.

Figura 2 - Esboço de storyboard de *Einstein on teh Beach*, 1976



Legenda: Wilson, Robert. *Esboço de storyboard de Einstein on teh Beach*, 1976. Carvão sobre papel.

Fonte: Disponível em: <<http://www.robertwilson.com/einstein-on-the-beach>>. Acesso em: abr. 2014.

Figura 3 - Fotografia de Cindy Sherman – sem título 93



Fonte: Disponível em: <<http://www.cindysherman.com>>. Acesso em: maio 2014.

Traço como elemento classificatório, em meio ao vasto arquivo de fotografias de trabalhos de Robert Wilson, a noção de desestruturação biográfica encontrada em algumas de suas peças. Este tema interessa por envolver não apenas as noções de realidade e ficção, mas também as táticas de liberdades de construção narrativa capazes de deslocar o objeto-sujeito

de seu meio e entendimento corrente, bem como de fazer com que se encontrem campos do trabalho do artista na composição de/com registros.

Das peças, seleciono duas, icônicas (como são chamadas em seu site): *Einstein on the Beach*, e *Vida e Morte segundo Marina Abramovic*.

Suas imagens viabilizam observar a tensão entre a monumentalidade de suas produções e a escala do ser humano (multiplicado em visões diversas) em um cenário habitado, e no qual a estrutura de seu corpo está por presença e não por passagem. Neles, pode-se observar de que forma os conceitos e os problemas propostos na criação da ambiência, trabalhada imagetivamente (com o uso de projeções em vídeo e imagem estática) afetam o *performer*, ressignificando, assim, o conceito de cenário enquanto aparato de justaposição simbólica.

Beatrice Picon-Vallin, em seu texto *Visão e Imagens*, estabelece ao distinguir a imagem e a visão que “A primeira seria um fenômeno óptico, ela começa e termina nos olhos, no sistema ocular. A segunda seria o fenômeno mental: se ela começa nos olhos é no espírito que se realiza.” (PICON-VALLIN, 91)

Figura 4- Estudo 1 – Einstein on the Beach



Legenda: Jansch, Lucie. *Einstein on teh Beach* de Robert Wilson, 2012. Fotografia.
Fonte: Disponível em: <<http://www.robertwilson.com/einstein-on-the-beach>>. Acesso em: abr. 2014.

A imagem da figura 4 impõe-se em planos: fundo azul, grande elemento cênico (trem) de onde surge fumaça, desenho de luz retangular (trazendo verticalidade), elemento humano suspenso em andaime, elementos humanos no piso (seis ao todo): dois ao fundo, outros formam triangulação ao centro com fio (que desenha forma no espaço), e um destacado por figurino vermelho em primeiro plano.

A construção da cena pressupõe unidade na alteridade. Os atores apoderam-se de seus corpos-espaco em atitude de dança. A impressão é a de desenho coreografado, medido, não exatamente expressivo, mas decomposto em gesto. Parece habitar, cada um, o próprio sonho, e nele, a própria partitura corporal, contudo conscientes da unidade que esta desestruturação provoca – pluralidade, pois, em uniformidade asséptica entre a artesanania e a tecnologia.

Existe na referida imagem uma espécie de senso de unidade compartilhada característico da urbanidade, na qual muitos são provocados a desempenhar um mesmo papel. Todos vestidos como Einstein. O figurino comunica parte da multiplicidade contida na figura do personagem-título que se refrata em imagens.

Figura 5- Estudo 1 – Einstein on the Beach



Legenda: Jansch, Lucie. *Einstein on the Beach* de Robert Wilson, 2012. Fotografia.
 Fonte: Disponível em: <<http://www.robertwilson.com/einstein-on-the-beach>>. Acesso em: abr. 2014.

Em outra imagem, figura 5, a projeção da imagem do trem sobreposta ao trem construído traz potência à relação que se tem habitualmente com a imagem. Pode-se considerar que imagem constitui-se naquilo que trabalha com a distância e com o olhar. Nela está contida uma impossibilidade tátil. A grama verde vista no alto de uma colina (paisagem) é tão intangível quanto sua fotografia. Do ponto de vista das sensações, ambas são imperceptíveis aos outros sentidos (que não o da visão).

Sobre a projeção que a arte provoca enquanto imagem, Sousa Dias, em seu escrito *A utopia íntima da arte*:

Não há arte, não há criação estética sem esse sentimento de falta, de uma ausência, e da necessidade de uma comunidade mesmo improvável como única justificação da arte, de um devir revolucionário como única hipótese do homem. E nunca esse sentimento terá sido tão forte, nunca esse imperativo utópico tão necessário como na nossa época dita do fim das utopias, ou que as únicas cínicas (utopias) com que nos acenam são a democracia, a Europa, ou a cidadania electrónica global. Porque nunca como nessa época se assistiu a tão despidorada homogeneização dos modos de existência, a tamanha compressão das condições de criação e das possibilidades de vida.⁷

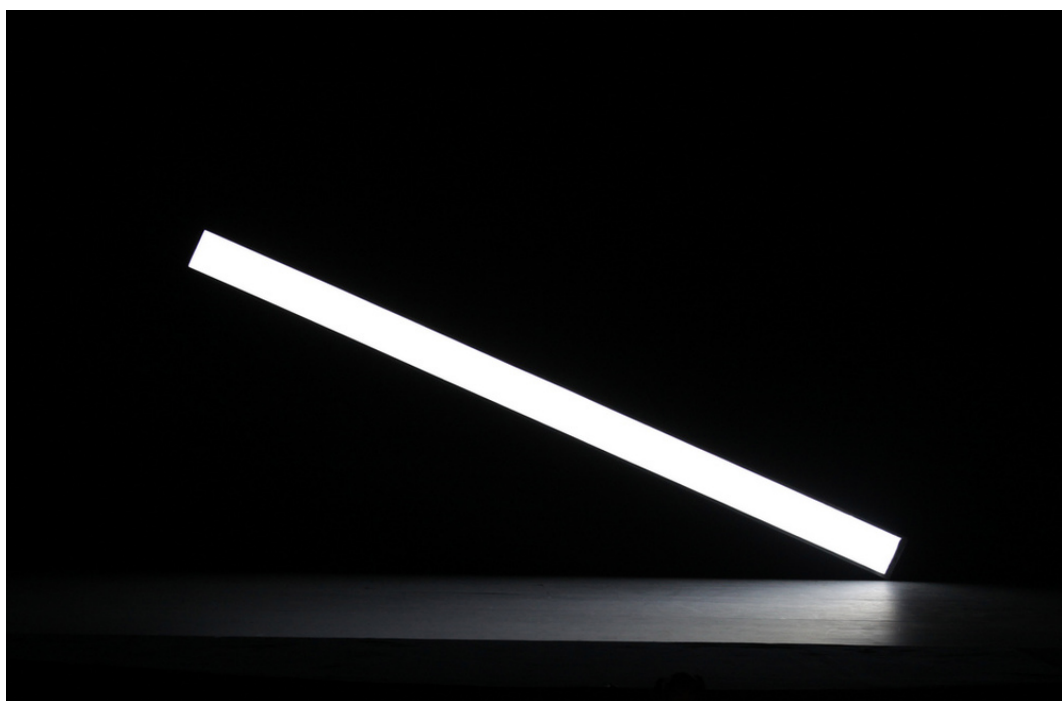
Na tensão entre imagem-corpo e imagem-plano podem ser desordenados os critérios de realismo. Ambos estão presentes enquanto alegoria remissiva. Um trazendo ao outro aspectos da relação que os tornam incompletos. À fotografia falta a matéria (peso e suporte físico que tem o objeto) e ao objeto falta a credibilidade contextual que a fotografia contém. Sobrepostas estas imagens, uma confirmando a nulidade da outra, o reforço da imagem (trem-trem) traz ainda mais artificialidade e alteridade afirmativa do palco enquanto elemento propício a gerar tensões nas relações simbólicas.

⁷ Dias, Souza. *A utopia íntima da Arte*. In: *Estética do Conceito. A filosofia na era da comunicação*. Coimbra: Pé de página. p. 9

1.1.1 Pinturas luminosas

A relação do corpo com o espaço aparenta monumentalidade por seu fundo minimalista em termos de unidade compositiva: na figura 5, vê-se a luz que banha o fundo pintando com a precisão técnica o aparato cênico. Assim, mesmo em um fundo azul que suporia algo celestial, presencia-se um celestial técnico, a perfeição técnica da pintura por condução luminosa; há o azul, enquanto elemento mais ou menos decomposto de suporte, mas não a superfície azul. Azul apenas em luz. Este fundo traz caráter ilusório ao lugar. Um tratamento de não-realidade. Uma espécie de inatividade da luz.

Figura 6- Estudo 1 – Einstein on the Beach



Legenda: Jansch, Lucie. *Einstein on teh Beach* de Robert Wilson, 2012. Fotografia.

Fonte: Disponível em: <<http://www.robertwilson.com/einstein-on-the-beach>>. Acesso em: abr. 2014.

A luz não é apenas iluminação sobre algo, pois se torna personagem: fato estético agente e preponderante nos quadros formados. Vê-se ainda o retângulo luminoso que aparece em várias fotografias e performa-se solenemente no ambiente na figura 6. Já o cubo negro (vasado em membranas que respiram – coxias, porões e urdimento) desdobra-se em efeitos e estabelece, no campo teatral, o descolamento da performance em relação ao corpo do ator. Nesse cubo negro, objetos assumem posições; manipulados ou programados podem descer, surgir, apagar-se. A evidência, a existência e a ação ali desenvolvida pressupõem o uso da

técnica humana, mas não prescinde da figura humana, exposta em traços de um minimalismo-espetáculo utilizado na potencialidade do evento artístico.

O bloco de luz, contido em retângulo, encontra-me, e não faz com que eu me encontre em algum lugar reconhecível. Esta luz que não me localiza, não é lanterna, não foca o outro. É iluminura sem palavra e, estruturando-se, coíbe meu ímpeto sintetizador do espaço em localidade específica, regenera a singularidade e inobjetividade do palco que é capaz de atravessar as solicitações de uso para dar lugar à condição de disponibilidade que o espaço-visão do teatro proporciona.

A inclinação sugere movimento e ocupação do campo. O quadrante opera, em duplicata entre a fotografia e o palco em linguagem que convida a imagem. E, desta situação de enquadramento, a luz em seu máximo artifício atreve-se a lançar-se condicionada a seu próprio desenho. Na figura 7, observa-se o uso da luz na peça teatral *A velha*, na qual Robert Wilson utiliza artifícios de iluminação semelhantes aos vistos em *Einstein on the Beach*.

Figura 7- A velha



Legenda: Jansch, Lucie. *A velha*, 2012. Fotografia.

Fonte: Disponível em: <<http://www.robertwilson.com/einstein-on-the-beach>>. Acesso em: abr. 2014.

Na figura 7, uma espécie de caminho de luz no piso é sugerido, não apenas por sua condição enfileirada, mas também pelas figuras com malas ao seu lado. _Presente sobre o palco, é comum o sentimento de estar perdido, como se no mar, sem saber para qual vetor apontar as ações.

Mas diante do palco dominam as forças associativas e da geometria. Mas quando posso interagir com um cenário, criá-lo ou percebê-lo, este pode direcionar movimentos e leituras imagéticas ancorando ou instabilizando o olhar. A luz é grande responsável por este direcionamento do sentido da visão. Quando retirada de sua funcionalidade (dar a ver), trabalhada como elemento partícipe da ação, esta iluminação sensibiliza os vetores intrínsecos ao palco de outra forma, contribuindo com mais uma camada na re-orientação dos conceitos de formação de um espetáculo.

Assim, não é através das luzes do piso que vemos as figuras, estas são elementos, partes de um conjunto de precisa elaboração visual. As superfícies e suas luminosidades vão da pura sombra (na parte inferior do corpo dos atores) à pura luz (elementos do piso). As faces, maquiadas e iluminadas, mostram diferenças pontuais, como em elementos como as gravatas e os cones nos cabelos (chifres em lados opostos), elementos suficientes para trazer polaridade à imagem. Pode-se ver o palco como a dinâmica das superfícies com seu universo de ‘superficialidades’.

1.1.2 Estética do vazio

“A forma apreendida pelo julgamento estético não é nem a de um objeto do conhecimento nem a de um objeto do desejo. É esse nem... nem..., que define a experiência do belo como experiência de uma resistência. O belo é o que resiste, ao mesmo tempo, à determinação conceitual e à atração dos bens consumíveis. Será que a arte resiste a alguma coisa?” pergunta Jacques Rancière.⁸

Em toda parte, ausência e plenitude geradas no sistema de vazios atravessados por luzes no palco. Um palco vazio não é a não-significação. Assim como a estática no palco consiste em mais que ausência de movimento. O trabalho com as proporções e com a ausência, em certa medida, faz-se fundamental para as imagens aqui observadas.

Assim como o fluxo caótico de informações está presente na contemporaneidade, a desarmonia atrativa das relações também. Estão desintegradas na contemporaneidade as noções modernas que relacionam a forma ao conteúdo, e a causalidade industrial-urbana associa-se à produtibilidade e sua função moral positivista. Mesmo assim, podem-se perceber relações importantes entre a interação (a moderna e a contemporânea) do *performer* com a imagem e a técnica, isso no que tange a visualidade do corpo

Nos “Tempos Modernos” de Charles Chaplin, o material humano mimetiza a funcionalidade da máquina, pressuposto que acompanha célebre crítica social por meio da visualidade e corporeidade. Na figura 8, observa-se a fotografia da obra de Chaplin.

7 In: LINS, Daniel. Nietzsche-Deleuze – Arte Resistência. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2007. p.130.

Figura 8- Tempos modernos



Legenda: Chaplin, Charles. *Tempos Modernos*, 1936. Cena do filme.

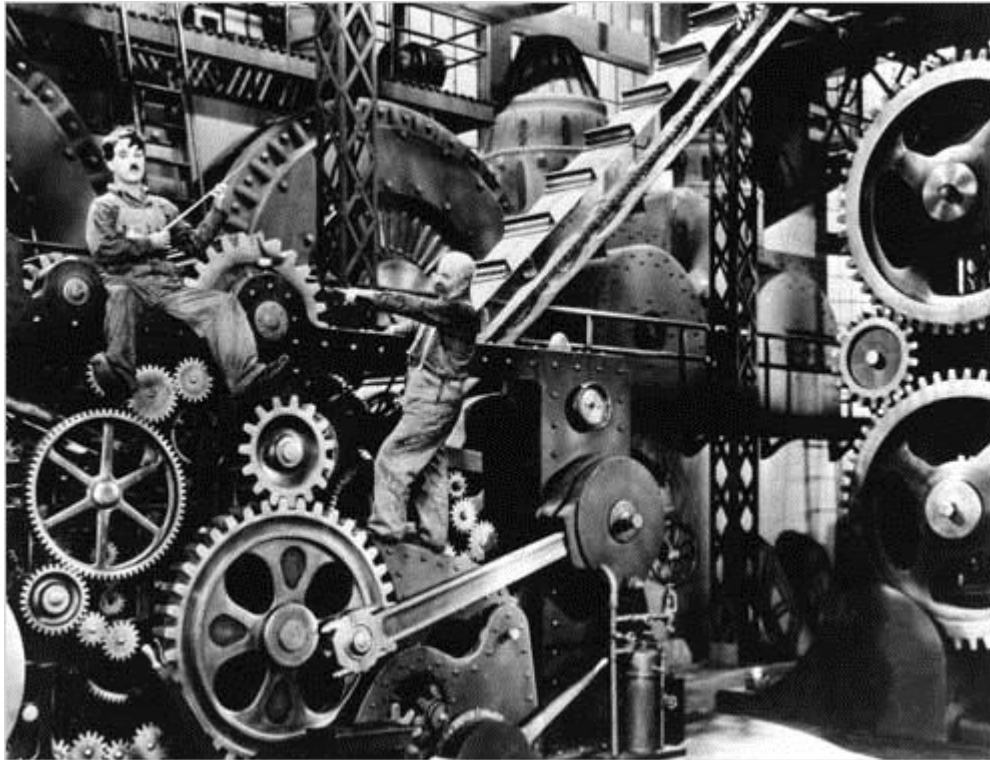
Fonte: Disponível em: <<http://www.adorocinema.com.br>>. Acesso em: abr. 2014.

A interção homem-máquina/homem-técnica abrange também a dinâmica, a compreensão e a colaboração ativas na formação das imagens. Em virtude da adequação e do engenho de o corpo prestar-se ao movimento ou à estática; (próprios do ator), acaba ele por atender a condições dúbias: a da formação da cena internamente (um conjunto de ações que propõem determinado sentido), e da formação da imagem (como uma condição de vida planificada na vetorização de um palco ou tela provoca).

Para além da capacidade de mover-se, com a biodinâmica desenvolvida por Meyerhold, por exemplo, ou o texto entregue à sonoridade, e toda vibração entre a massa e o espírito que faz parte do fazer do ator, importa, e para alguns encenadores prepondera, a imagem que sintetiza estas condições ou estados de presença em cena.

O ser corpóreo do ator, o ser-imagem, ao prestar-se ao conjunto de estruturas materiais que formulam um evento (que é também visual) e que projetam sobre o palco o poder de tensionamento da materialidade ,torna a visão mais objetiva, integrando a fisicalidade de todo um espaço. A figura humana não se assemelha a de um boneco, pois não se trata de equivalência entre o humano e o objeto ou a luz, mas sim da cooperação entre estas partes em tensão.

Figura 9- Tempos modernos - movimentos autômatos



Legenda: Chaplin, Charles. *Tempos Modernos*, 1936. Cena do filme.

Fonte: Disponível em: <<http://www.adorocinema.com.br>>. Acesso em: abr. 2014.

Quando Charles Chaplin atravessa a máquina em movimentos autômatos (figura 9), o engenho que cria a graça está no absurdo deste homem deixando a situação maquina apoderar-se de seus corpo e movimento. Esta aglutinação gerou para Chaplin um série de situações cômicas, de imagens potentes e críticas e em relação à sociedade na era de expansão da industrialização.

Em termos comparativos, o trabalho de Robert Wilson não pode ser lido sob um viés estruturante de uma crítica conclusiva para seu tempo, porém é válida a lembrança de que, assim como em Chaplin, a corporeidade do ator de Robert Wilson também está relacionada à técnica e à relação do homem com os objetos e do homem como objeto. A objetividade mesma do próprio corpo traz tessituras importantes: na composição de Chaplin, percebe-se o embate, o choque de determinada maneira de produzir objetos que é firme, ajustada e sequencial em contraponto às afetações de um corpo avesso, solto, frouxo e desestruturado na postura, vestes e movimentos. Em Robert, percebe-se o contrário: desconecção narrativa, um

contexto mais solto e, em contrapartida, no corpo dos atores, estabelece-se a precisão em estruturas muito firmes e compositivas.

Trata-se de elaborações relativas à coisidade que circunscreve as relações do homem no espaço, relações fundamentais para a realização de uma visão de mundo que incorpora a própria presença enquanto produção imagética – estreitamentos diversos entre a fisicalidade e a imagética.

Figura 10- Estudo 1 – Einstein on the Beach



Legenda: Jansch, Lucie. *Einstein on the Beach* de Robert Wilson, 2012. Fotografia.
 Fonte: Disponível em: <<http://www.robertwilson.com/einstein-on-the-beach>>. Acesso em: abr. 2014.

Em *Eisntein on the beach*, como observado na figura 10, perfazem-se: paisagem, corpos, esquemas luminosos circulares, escritos, sombras, pessoas, cadeira, fumaça, raios em perspectiva, quadrantes em andaimes. Rajadas de figuras que, sobrepostas em camadas como uma espécie de aquarela em alta definição, capacitam o atravessamento do olhar, trazendo para a fotografia a opacidade do fato bem junto à refração do acontecimento.

A multiplicidade desta imagem potencializa o entendimento da ópera fora de uma planificação narrativa, porém atravessada por planos imagéticos. Painel sim, entretanto,

construído com densidade e por fluidas relações interpostas. Assim, a colagem moderna ganha em técnica e estética contemporâneas, e a espacialidade específica do palco se ajusta às possibilidades criativas, de modo não dependente da literatura geradora de construções oníricas.

1.1.3 Frontalidade

A frontalidade acompanha a obra de Robert Wilson enquanto valor plástico habilmente elaborado. Toda a espacialidade se desenvolve em função da frontalidade que capacita o olhar e antecede a relação. A radicalidade de sua ação situa-se em assumir e incorporar a frontalidade e suas limitações ao plano poético da obra, determinando-a como uma pintura viva e pulsante.

Figura 11- Estudo 1 – Einstein on the Beach



Legenda: Jansch, Lucie. *Einstein on the Beach* de Robert Wilson, 2012. Fotografia.
Fonte: Disponível em: <<http://www.robertwilson.com/einstein-on-the-beach>>. Acesso em: abr. 2014.

O palco pode ser visto como área talhada pelo esquadro, pela métrica, pela a ordem, dividida. A exemplo, na figura 11, desenvolvem-se três áreas demarcadas: o coro-juri de um lado, ao centro bloco de luz e estrutura de praticável, figura central (juiz), do outro lado grades

e presos. Uma espécie de descontinuidade equilibrada capacita o envolvimento com a imagem. Assim, como na formação de pinturas narrativas, marca uma circularidade na leitura da imagem, que, neste caso, pode ir da figura do coro para a cantora (central), dela para os presidiários, deles para o juiz, e do juiz para o coro novamente, passando pela figura negra de pé. Todos, de acordo em paleta de cor e postura, desenvolvem uma estrutura visual que ganha a espacialidade e a visualidade como se a imagem fosse a verdadeira regente desta orquestra.

Figura 12- Estudo 1 – Einstein on the Beach



Legenda: Jansch, Lucie. *Einstein on the Beach* de Robert Wilson, 2012. Fotografia.

Fonte: Disponível em: <<http://www.robertwilson.com/einstein-on-the-beach>>. Acesso em: abr. 2014.

Desenhos que marcam o espaço em um grande “X” sobre o qual são vistos dois quadrantes e um círculo. À frente, junto ao coro e figuras destacadas, percebe-se interessante mobiliário. Este desenho força a perceber a preocupação com a ergonomia do espaço tensionada entre o lugar para o olho e o lugar para o corpo. Também os assentos, tanto quanto os corpos, são elaborados como imagens.

Figura 13- Estudo 1 – Exposição de mobiliário de Robert Wilson



Legenda: ROBERT WILSON *TROPICAL SPRING*, fotografia
March 1, 2014 through April 1, 2014 at Hiram Butler Gallery in Houston, Texas.
Fonte: Disponível em: <<http://www.robertwilson.com/exhibitions>>. Acesso em: abr. 2014.

A permanência no palco (a postura sentada) pressupõe o relaxamento do corpo; no entanto, este sentido na imagem não se conclui: a imobilidade em Robert Wilson aponta para a instabilidade, o repouso em cena é a atividade da linha, do traço que se desenvolve no dar-se a ver. A frieza e a rigidez do mobiliário impõem ao olho também estado de alerta, prontidão similar à da palavra que mobiliza por presença e sentença ao entendimento mesmo quando solta de contextos. Na *grafia* reside a relação. Dessas *grafias* – cenografia, fotografia e caligrafia – desencadeiam-se pensamentos que decorrem de estados de aparente inatividade de potencial criativo exuberante. A postura, a geometria, o sentar-se (que não significa repouso), apresentados na figura 12, mobiliza a ação enquanto parte determinante da imagem. De tal trabalho derivam exposições de mobiliário (figura 13).

Figura 14- Estudo 1 – Einstein on the Beach



Legenda: Jansch, Lucie. *Einstein on the Beach* de Robert Wilson, 2012. Fotografia.
Fonte: Disponível em: <<http://www.robertwilson.com/einstein-on-the-beach>>. Acesso em: abr. 2014.

A gravitação, ou a flutuação compósita, apreendida na figura 14, é realizada com o fundo e o piso em luminescência azul, cadeiras estruturadas em material frio e vasado, e dois atores. Eliminados vetores fortes entre si, aparecem pontos no ambiente, células soltas que se comportam no esforço do domínio do próprio equilíbrio.

A similaridade dos figurinos, a postura e a expressão, ao invés de formarem um corpo de baile hegemônico por conta do domínio da frontalidade, acabam determinando, em meu encontro com a imagem, a acentuação das diferenças físicas, de cor e estatura, por exemplo, das pessoas ali envolvidas. Mesmo distantes dos traços de personalidade, a imagem provoca e encaminha a tensão entre as instâncias desses corpos-imagem e as pessoas que os habitam e conduzem. Trabalha Robert Wilson analogamente a ideia de corpo enquanto casa: esta, agora polida, vê tratadas suas superfícies, entradas e ranhuras. Mas, por sua aparência e posicionamento, é possível intuir a personalidade que ressoa dentro dela.

Nas imagens de encenações de Robert Wilson, observam-se máquinas humanas, engrenagens complexas, servindo-nos de suas presenças em planos do espaço. A tomada de

posição é mais física do que discursiva, isto sem abrir mão da palavra em cena, elemento do qual não tratarei por esta pesquisa dedica-se ao plano da imagem.

O Dicionário de teatro de Patrice Pavis afirma:

“A cenografia marca bem seu desejo de ser uma escritura no espaço tridimensional (ao qual seria mesmo preciso acrescentar a dimensão temporal), e não mais uma arte pictórica da tela pintada, como o teatro se contentou em ser até o naturalismo.”⁹

Dessa maneira, definida por sua vontade de arte, a cenografia em Robert Wilson projeta sobre esta ideia de escritura as propriedades de miscigenação da linguagem corporal em relação aos valores latentes da imagem.

1.2 Estudo de caso 2 – A Vida e Morte de Marina Abramovic

Trabalhos que lidam com o teor ambivalente do acontecimento – que é gerador e produto ao mesmo tempo – prescindem que a imagem-documento seja também imagem-fruição e imagem-decomposição. O evento, o acontecimento, torna-se presente e visível quando amalgamados estados de ser e ver no-o mundo.

O encontro dos vários elementos apontando com força para uma determinada direção faz com que classifiquemos um evento. Um evento não é determinado necessariamente pela alteração no estado de coisas. Existem eventos da permanência, um certo caráter mineral, lembrando Smithson e sua arte da terra que encontra na performance de materiais nova paisagem. E nosso trato aqui é com a paisagem do corpo e seu encontro com a vida. Para isto torno apropriada a visita de Marina Abramovic ao site (não específico) de Robert Wilson.

9 PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva. 1999. p. 44-45.

Figura 15- Estudo 2 – Marina Abramovic: the artist is present

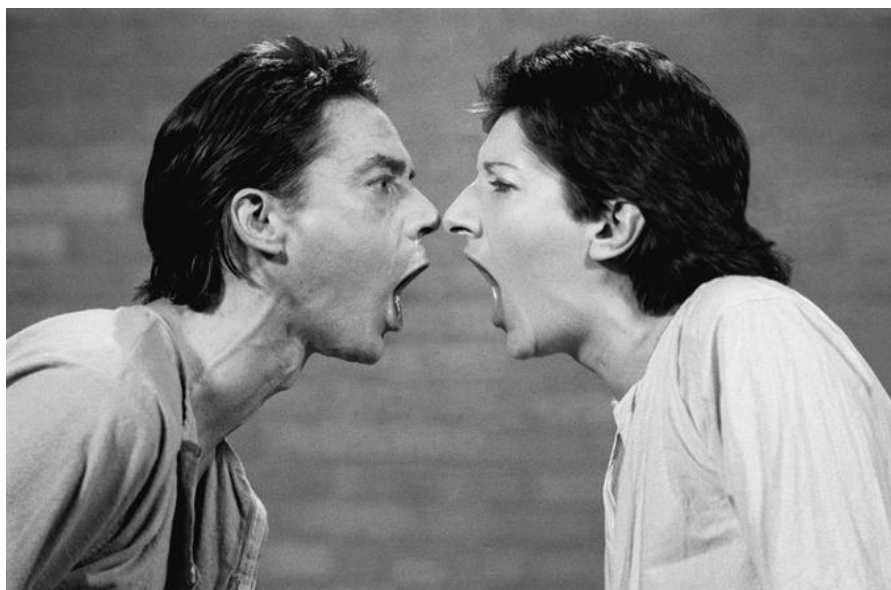


Legenda: Abramovic, Marina. The artist is present, 2014. Cartaz de divulgação da performance.

Fonte: Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt2073029/>>. Acesso em: abr. 2014.

Marina Abramovich apresenta eventos em que o estado das coisas não é alterado: a *performance* dá-se na potência de presenças que apontam para a fisicalidade do corpo na artista. Esta potencia do ser, livre de alterações, e forte na condição das coisas e das pessoas interagindo com as coisas (em certo estado hierárquico, observo), torna as ações poeticamente importantes, pois fazem pulsar a gravidade mesma da existência.

Figura 16- Estudo 2 – Marina Abramovic e Ulay



Legenda: Performance “AAA AAA” de Marina Abramovic e Ulay, 1978

Fonte: Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/cafe_amargo/2013/02/o-minuto-mais-intenso-de-marina-abramovic.html>. Acesso em: abr. 2014.

Em certas performances de Marina Abramovic, a palavra é desestruturada em estranho diálogo: em “AAA AAA” (figura 16), desafiam-se intensivamente a potência física do aparelho vocal, a interação entre pessoas, a carga emocional. E há aquelas em que a presença e o silêncio são valorizados em estado de fixação na postura da artista; em todas as performances evidencia-se o quanto é cara a noção de corpo partido em frações desestruturantes. É na descontinuidade do corpo que se operam interessantes e fortes relações.

Figura 17- Estudo 2 – Marina Abramovic: the artist is present



Legenda: Abramovic, Marina. The artist is present, 2014. Imagens da performance.

Fonte: Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt2073029/>>. Acesso em: abr. 2014.

Figura 18- Estudo 2 – Marina Abramovic: the artist is present



Legenda: Abramovic, Marina. The artist is present, 2014. Imagens da performance.
Fonte: Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt2073029/>>. Acesso em: abr. 2014.

Figura 19- Estudo 2 – The Artist is Present

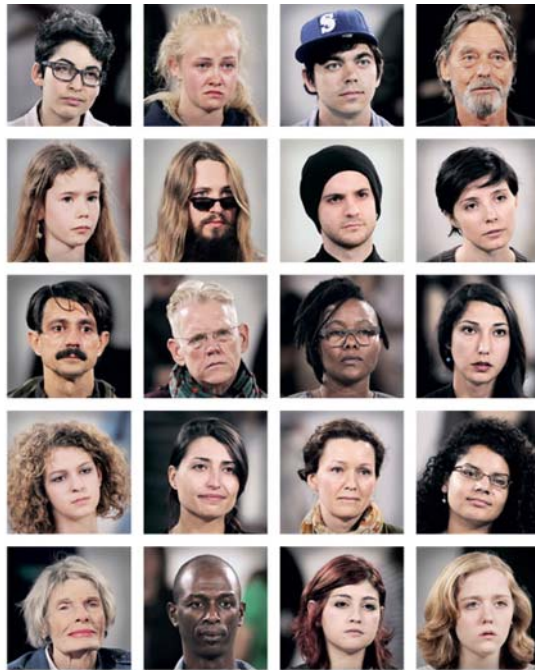


Legenda: Abramovic, Marina. The artist is present, 2014. Imagens da performance.
Fonte: Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt2073029/>>. Acesso em: abr. 2014.

Deriva-se da visita que se faz à artista fotografias, imagens do público, registros de interações entre a superficialidade dos olhares (figura 20).

Na obra de Robert Wilson, que tem como tema a artista Marina Abramovic, pode-se perceber o quanto este fracionamento fortalece a multiplicidade de imagens envolvidas nesta produção.

Figura 20- Estudo 2 – The Artist is Present



Legenda: Abramovic, Marina. The artist is present, 2014. Imagens da performance.
Fonte: Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt2073029/>>. Acesso em: abr. 2014.

Figura 21- Estudo 2 – Vida e morte de Marina Abramovic



Legenda: Wilson, Robert. *Vida e morte de Marina Abramovic*, 2011. Imagens da performance.

Fonte: Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt2073029/>>. Acesso em: abr. 2014.

Na imagem acima, evidencia-se o caráter onórico e a liberdade compositiva do mobiliário entre casa e cama; a estrutura sobre a qual repousa a artista encontra-se vazia de definição, mas definitiva enquanto agente de valorização da figura central. Abaixo: máscara, uma fortaleza na postura do ator. Ambos em frontalidade.

Figura 22- Estudo 2 – Vida e morte de Marina Abramovic



Legenda: Wilson, Robert. *Vida e morte de Marina Abramovic*, 2011. Imagens da performance.

Fonte: Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt2073029/>>. Acesso em: abr. 2014

O fúnebre aparece em multiplicidade, na tríade da imagem: cães, corpos, elementos em vermelho ao chão.

Considerada a morte por sua aparência e a relação do estado de observação que este evento provoca, o corpo deixa de demorar-se no tempo e no espaço para, de fato, permanecer em estado de perecimento. A inviabilidade de elaborar a documentação da escritura cênica de morte não-havida consiste no fator que reforça a tensão desta linguagem que se localiza a um só tempo nos campos da documentação e da ficção. A imagem opera em níveis de realidade tratados em camadas mais ou menos verdadeiras, com grandes indícios da genuína vontade de domínio do espaço.

O material humano, muito orgânico por excelência, propõe-se, em sua natureza diferenciada, a disfarçar-se, a esconder sua pele: camufla-se em figurinos, maquiagem; e, em Robert Wilson, corpo é também objeto de cena, um composto orgânico de fecundação múltipla. Como na pintura de retratos, o modelo, à medida em que surge na tela vai desaparecendo diante da personalidade e da marca do pintor.

Figura 23- Estudo 2 – Vida e morte de Marina Abramovic



Legenda: Wilson, Robert. *Vida e morte de Marina Abramovic*, 2011. Imagens da performance.

Fonte: Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt2073029/>>. Acesso em: abr. 2014.

Pilhas de jornais formam o ambiente, elementos-signos da propriedade documental e pública fazem-se presentes na miscigenação entre vida e obra para Abramovic. A figura do jornal associa-se à força e fragilidade. Traduzem-se os fatos em notícias, em literatura de passagem. E impõe-se o ritmo do tempo. Curiosamente, o tempo é um dos poucos elementos de textura reconhecível a aparecerem nas imagens obtidas de espetáculos de Robert Wilson.

Figura 24- Estudo 2 – Vida e morte de Marina Abramovic



Legenda: Wilson, Robert. *Vida e morte de Marina Abramovic*, 2011. Imagens da performance.

Fonte: Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt2073029/>>. Acesso em: abr. 2014

Em outra imagem (figura 24), o mobiliário – cama – aparece em posição de instabilidade no espaço, (inclinada) inviabilizando o uso simples da estrutura. Contrastam a precisão dos elementos apresentados e sua desestruturação funcional.

Figura 25- Estudo 2 – Vida e morte de Marina Abramovic



Legenda: Wilson, Robert. *Vida e morte de Marina Abramovic*, 2011. Imagens da performance.

Fonte: Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt2073029/>>. Acesso em: abr. 2014.

Na figura acima, a frontalidade, combinada ao ar austero, conduz a uma estranha cumplicidade com a figura do espectador-captador. Parece que o olhar é dirigido a uma lente. A reciprocidade do olhar para o instrumento óptico, em substituição ao ser humano, causa impressão de que o espectador foi travestido em objeto; como captador de imagem em certa medida cria um trânsito de tensões entre organismos instrumentais – eis, pois, o olho-homem.

Figura 26- Estudo 2 – Vida e morte de Marina Abramovic



Legenda: Wilson, Robert. *Vida e morte de Marina Abramovic*, 2011. Imagens da performance.

Fonte: Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt2073029/>>. Acesso em: abr. 2014.

Como em muitos momentos o azul e a luz elaboram distâncias, conduzem o objeto-corpo à sua dimensão texto-visual. O que prevalece na resistência e na fricção entre fisicalidade e imagética são desdobramentos de uma antinarrativa, visto que a aparência, a superfície, a imediaticidade da plástica imagética torna-se sempre preponderante sobre qualquer seguimento estruturante que a composição venha a sugerir.

Para além, o efeito transcendente: *Deus ex machina* é um recurso no teatro que se refere aos efeitos mágicos que fechariam um conflito através de recursos técnicos. E é também nesta coisidade do divino que o teatro, enquanto categoria de espetáculo, estabelece um vínculo forte com a visualidade. Os organismos humanos em Robert Wilson funcionam através desta maquinária que faz pressupor o andamento de inteligências que colaboram com o funcionamento do palco na formação destas imagens.

Diferentemente de um espetáculo de dança, no qual o corpo presente é soberano, fazendo com que esqueçamos um pouco o aparato técnico que colabora com aquela imagem, em Robert Wilson, por mais que as figuras de fios, cabos e contra-regragem não estejam aparentes, estas se fazem perceber na imponência de seus resultados.

2 ESPAÇO E NARRATIVA: O CONSTRUIR NA PROJEÇÃO. O OLHAR RITUAL.

2.1 Rinec Dijkstra

Na condução de espacialidades que reservam à visão e à presença uma ambivalência de sentidos e propósitos, acrescento aqui uma análise dos trabalhos em vídeo de Rineke Dijkstra e Robert Wilson.

Tais artistas foram assim vistos: (a) o primeiro, por sua condução em relação à espacialidade gerada por imagens de corpos; e (b) o segundo, por estar diretamente ligado aos campos das artes plásticas e da cenografia em sentido amplo e enquanto partícipe da encenação e fundador de movimentos de percepção.

O trabalho comparativo leva em consideração os campos da instalação e da cenografia por correlação e transversalidades, quando uma e outra passam a requerer a corporeidade e a visualidade.

A cenografia e a instalação são meios artísticos potentes em sua especificidade, mas, como outros processos artísticos, não devem ser entendidos por seus campos isolados. Comunicam-se quando ambas acabam sendo conduzidas pela imagem pré-formulada e pós-concebida e, no centro de seu acontecimento, estão os restos daquilo que as caracteriza no presente da espacialidade para a qual são forjadas. Construir passa a ser um gesto explícito de projeção.

A linguagem polifônica incorpora o sem sentido ou o acaso, e um elenco de interesses que vagam entre o específico e o comum, tornando-os muito próximos, como se a crônica pudesse mesmo se apropriar da história em um caminho inverso ao da construção da história pela racionalização da crônica. O trabalho com o familiar e o comum tem pareceres múltiplos desde Van Gogh, com sua extraordinária abordagem acerca do campo do comum, com contribuições imagéticas e fortes na construção de uma biografia que torna a morte, tormento comum, uma exclusiva situação aflitiva que somente o artista poderia traduzir enquanto

experiência extraordinária do indivíduo. Ou, com Jasper Jones, na recondução de simbologias comuns. Ou: Hélio Oiticica, valorizando o vestir e o caminhar enquanto gestos de extrema significação libertária em época onde a liberdade de ir e vir já era uma conquista.

Figura 27- Parangolé – Hélio Oiticica



Legenda: Museum of Fine Arts, Houston Hélio Oiticica with P4 Parangolé, Cape 1, 1964. Still from HO, a film by Ivan Cardoso, 1979. Photo by Ivan Cardoso.

Fonte: Disponível em: <<http://www.e-flux.com/announcements/helio-oiticica-the-body-of-color-2/>>. Acesso em: abr. 2014.

Conduzida também pelo trabalho de análise formalista de Panofsky, acerca do campo da perspectiva e da história da arte como história das proporções do corpo humano, proponho o uso dos conceitos de lógica, continuidade e perspectiva para o presente trabalho. Ainda que estes conceitos tenham sido utilizados pelo autor na análise de obras de outra temporalidade, estão vinculados ao tema aqui proposto e em afinidade conceitual.

Buzz Club – Rineke Dijkstra: na frustração em relação às expectativas formalistas que possam advir do desejo de um enredo possível para a filmagem, estamos diante de “Buzz Club” de Rineke Dijkstra. Corpos, figurinos comuns, cheios de movimentos, em atitudes corriqueiras, que se esmaecem no vazio da dança, entregues ao ritmo de um jogo de sedução indefinido e unilateral. O poder sobre o corpo e a imagem é tensionado. Pergunta-se o que há para ver. Não há mesmo mais para ver além daquilo, que pretendemos que seja extraordinário por nossa condição de público diante de uma ação sem personagem, sem enredo, apenas

imagens de corpos impregnados de traços de cultura conhecidos, mas de intencionalidade duvidosa, significantes sem destinatário, apenas presentes na fina camada de luz que lhes revela.

Figura 28- Buzz Club – Rineke Dijkstra



Fonte: Disponível em: <www.jaskirdhaliwal.wordpress.com>. Acesso em: jul. 2013

Passa algum tempo até que se possa perceber seu movimento. Em um primeiro momento, a imagem é apenas pose, a música já está acontecendo, inundando a sala, ouvidos e mentes a ponto de despertar um sentido solidário, de compartilhar o momento com a imagem-movimento. Há ilusão, com a vaga noção de que se pode estar na mesma festa, rápido e fugidío envolvimento, no qual a imagem parece escutar e reagir aos mesmos estímulos sonoros que tocam também os sentidos de quem atravessa o recinto. Diante de imagens de entretenimento, mas vazias de enredo e cheias de informações, a situação passa a ser de intermediário sentido, fora da festa, mas dentro da sala.

Figura 29- Buzz Club – Rineke Dijkstra



Fonte: Disponível em: <www.jaskirdhaliwal.wordpress.com>. Acesso em: jul. 2013.

Pode-se construir a ideia de que as imagens ali, em Rineke Dijkstra, impelem a um exercício de sensibilidade, mesmo que esta deva atravessar outros caminhos que não o da lógica e da ‘indesejada’ fruição. Diante se está de um trabalho que projeta sobre todos um espectro de entendimento, uma sombra de envolvimento, e que jamais se fecha completamente. Existe aí também um primeiro atravessamento no âmbito teatral da vídeo-instalação, quando esta reinaugura um lugar, cria um universo de ação que está destinado à visualidade.

A frontalidade com que tais corpos nos encaram remete à discussão histórica do retrato, que faz parte do repertório do artista. Qualquer sugestão de autoridade está abalada nesta condição de enfrentamento mediado que é proposta em várias de suas fotografias, que passam por poses provindas da história da arte (suas Vênus), retratos informados por uniformes, com índices de violência e poder (que tratam tanto do julgamento de tais formas de vida, quanto da fé na verdade do próprio ato fotográfico que engendra a crueldade destas questões). Há frontalidade crua, ainda que seu público seja de fato ignorado: a dança se comporta para a câmera – e o aleatório é o público. O campo do privado tem destinatário. Exibir passa a ser a única questão. Selecionar e exibir. Selecionar e compartilhar. Tornar-se imagem monolítica é tornar o outro fugidio e aleatório. Retornar ao mesmo movimento. Ser

passível de ser novamente o mesmo é tornar extraordinária a verdade corpórea por oposição àqueles que passam.

A cena temporalmente multidirecionada, da qual trata Ângela Materno em seu texto *O Palco, o livro e os gestos da escrita*, ao comentar as produções do chamado Teatro da Vertigem, pode dar conta de uma série de provocações de artistas contemporâneos que vetorizam informações históricas nesta multiplicidade direcional.

Mas o interessante aqui é apontar como alguns artistas indeterminam o sentido de uma cena trabalhando diferentes estratégias e esta temporalidade múltipla tenciona também o presente e o momento da imagem. A imagem cinética provoca este tipo de constrangimento quando somos forçados a operar os sentidos no caminho da descontinuidade e da montagem.

Sobre o uso da frontalidade no teatro, a fala dirigida ao público está associada ao gênero épico, ligado a fatos heróicos. Esvaziada da fala este posicionamento frontal torna-se disponibilidade para a geração de sentidos vagos e mensagens flutuantes. Esta disponibilidade ordinária da obra, ao mesmo tempo em que é um dado importante para sua fruição, também retira da mesma o pedestal que comumente confere valor com que é vista a obra de arte.

Sem os apelos do que se poderia chamar de uma boa imagem, com nitidez, profundidade, contrastes de luz e sombra, ou mesmo outro e qualquer dado estilístico que conferisse àqueles corpos elementos de atração que não lhes pertencessem, que fossem a eles cedidos por zelo do operador de imagem, ou retirados por um olhar generoso e curioso da câmera, nada afasta o indício do ordinário, e nem ao menos dá a força de uma pretensa mensagem, pouco desperta curiosidade de essência voyeurística ou de interesse antropológico.

A imagem, por vezes lida como risível em seus curiosos movimentos (não virtuosos), pode ser mesmo a deste lugar, do absurdo vazio de sentidos determinados, que dá lugar a outro entendimento da perspectiva e da análise das proporções do corpo humano, sua expectativa e relações.

A estratégia de isolar corpos dançantes de um contexto e trazê-los para o cubo branco em projeções que integram o público, mas que também retiram dele a qualidade de participante, posto que não se pode interagir com projeções, traz à luz a questão da espacialidade tomada como um centro que não seja ele (o espaço) o foco. Porém, pode-se dizer que toda estratégia utilizada em isolar corpos que convivam, lado a lado, mas sem interação, é uma estratégia de espacialização.

Esta espécie de colagem de imagens no espaço configura uma descontinuidade que provoca o sentido da presença. O achatamento da perspectiva e o fundo branco gerado para aqueles corpos em nada deixam parecer com um fundo misterioso de onde emergiriam seres.

Um fundo negro geraria mais sedução, porém os corpos estão às claras, aparentes. Retirada a perspectiva desejante, os impactantes processos de captação dos volumes dos corpos, suas texturas, fornecem a aparência de corporeidade tão grosseiramente apresentada, tão comumente despojada, mas na qual resta algum caráter de distanciamento que produz interesse.

O fato de ser imagem, frontal, e de apresentar vários focos de interesse dentro de um mesmo ambiente, agrega nessa posição algum sentido que vai além dos interesses de mercado. É uma série de imagens condicionada ao lugar, aquele cubo branco, gerador da comum solidão e da ânsia do sensível.

Em uma sociedade ávida pela exposição de corpos-imagens, do ser, de si e do outro, onde muitos são impelidos a fazer seu diário público de memórias que não são, muitas vezes, tão destacáveis assim, o fluxo de informações e, principalmente, de imagens de corpos é imenso. O interesse pelo comum não causa espanto, mas é no mínimo curioso que das nossas máquinas desejantes tenham sido gerados tantos sistemas de apresentação de imagens alternativos ao cinema inclusive, mas que de alguma forma a imagem tenha também se impregnado nas paredes das galerias com substancial especificidade. A vídeo-instalação deve então compreender esta tensão entre lugar e imagem.

As imagens são de corpos; e, para além, são imagens de pessoas. Sua corporeidade não é revelada pela nudez ou pela dor. Trata do uso de sua superfície. Em certa fragilidade da

imagem e de seu movimento há um retorno à necessidade de força e fruição, alguma ressonância, algum eco de sentido que conecta a confusão diária de imagens banais ao desejo estético gerado na presença.

2.2 Voom Portraits - Robert Wilson

Na construção de suas obras, Robert Wilson trabalha questões de alteridade e formulações lógicas provenientes de formas incomuns e abertas em categorização na construção de sua poética. Também presume a combinação de temporalidades distintas com sua produção. Em sua série de trabalhos denominados *Voom Portraits*, é possível ater-se às telas de lento movimento instaladas pelo artista como uma vídeo-instalação performativa.

Figura 30- Voom Portrait – Robert Wilson



Fonte: Disponível em: <<http://www.robertwilson.com>>. Acesso em: abr. 2013.

A série de vídeos (que em geral é alocada em espaços expositivos) traz pessoas e animais posados à maneira de fotografias, e traz inquietação pelo conflito evidente entre o não-movimento esperado de um retrato e o movimento natural – ou antinatural – registrado pela câmera.

Figura 31- Voom Portrait – Robert Wilson



Fonte: Disponível em: <<http://www.robertwilson.com>>. Acesso em: abr. 2013.

Figura 32- Voom Portrait – Robert Wilson



Fonte: Disponível em: <<http://www.robertwilson.com>>. Acesso em: abr. 2013.

Para Robert Wilson, a razão de seu trabalho como artista é “poder fazer perguntas, é poder perguntar ‘o que é isso?’ sem ter de dizer o que é, pois se já soubéssemos o que estamos fazendo não haveria razão para fazê-lo”, abrindo assim espaço para o que Ângela Materno indicou como uma abordagem mais complexa das noções de dramaturgia e imagem cênica, e da relação entre elas, desdobrou-se, ao longo do século XX, em diferenciadas práticas artísticas e reflexivas, que validaram a noção de escrita cênica, repensaram os pressupostos da escrita dramática e pluralizaram as autorias da obra teatral ¹⁰ caracterizando o sentido enquanto efeito atualizado pelo espectador (em atos de recepção).

Figura 33- Voom Portrait – Robert Wilson



Fonte: Disponível em: <<http://www.robertwilson.com>>. Acesso em: abr. 2013.

O uso de figuras midiáticas em algumas obras e o jogo de sobreposição entre personagens e personalidades, alteradas como as proporções do corpo no uso das máscaras gregas e na experiência cinematográfica, conceituam o entendimento do espectador como produtor perene de significância na sua expectativa pelo movimento. Robert Wilson exprime essa ideia ao afirmar que “interpretar não é responsabilidade de um ator, de um escritor, de um compositor ou de um diretor. A interpretação é para o público (...)”.¹¹

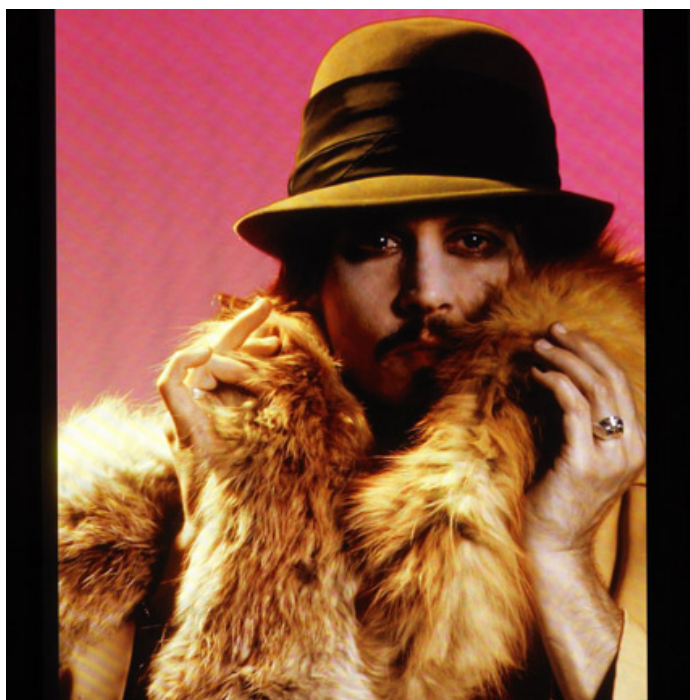
10 PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva. 1999. p. 44-45.

11 GALIZIA, Luiz Roberto. **Os processos criativos de Robert Wilson**: trabalho de arte total para o teatro americano contemporâneo. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 30

Cria-se a lenta movimentação das imagens ou o “movimento que existe na imobilidade”. Afinal, para Robert Wilson basta estar vivo para estar em movimento.

No trabalho de construir a imobilidade de seus retratados/videografados por horas a fio, passando pelo silêncio total no estúdio e o escutar desse silêncio até a chegada do ponto onde a consciência do movimento que existe nessa falta de movimento torna-se amplificada, traça um paralelo com a sensibilidade dos animais, indo ao ponto onde “o animal escuta com seu corpo”.

Figura 34- Voom Portrait – Robert Wilson



Fonte: Disponível em: <<http://www.robertwilson.com>>. Acesso em: abr. 2013.

À artificialidade da fotografia posada é somado o conflito temporal, traçando um paralelo entre suas obras e uma fogueira a crepitar, um espaço de acontecimento estático, em que, tal como no teatro, não há paradas, imobilidade, apenas movimentos em seu campo ativo.

2.3 Espaço e provocação:

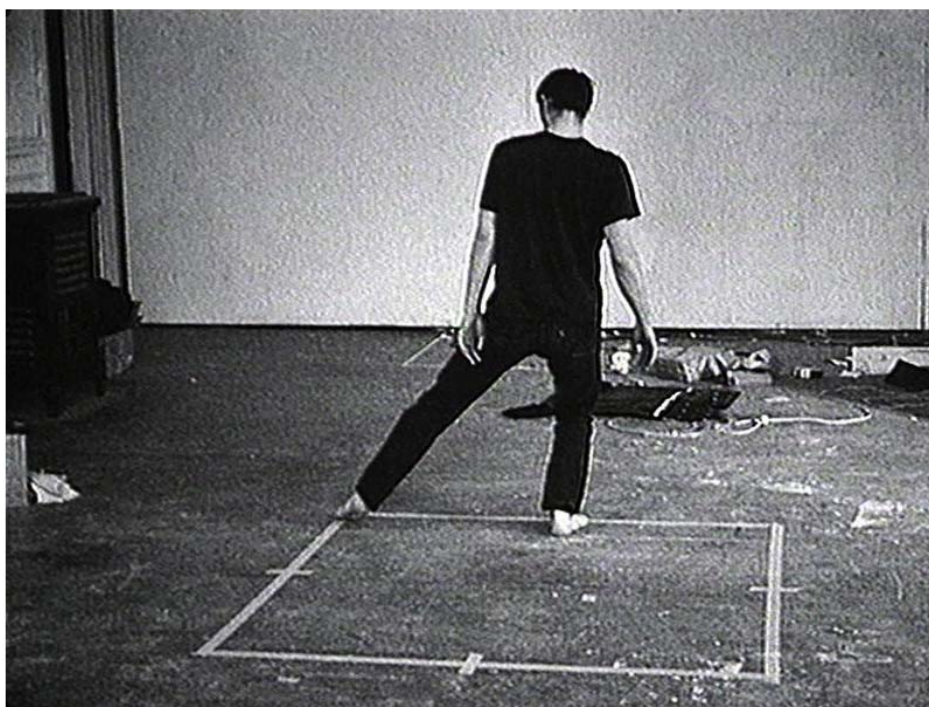
Ao escrever *Insulto ao público*, Peter Handke atropela violentamente a quarta parede dizendo que há sim uma descontinuidade conflitante que encerra qualquer possibilidade de calma e enlace ou continuidade da cena que não passe de provocação – a provocação disfarçada que é imposta por uma série de instalações acerca do tempo que passamos diante de ou acima de algo.

No trabalho de Rineke Dijkstra e seus colaboradores, corpos olham, encaram, dançam, seduzem, provocam curiosidade e a sensação de disponibilidade dos seres e das imagens deles apreendidas. A frontalidade da dança é uma relação com o espaço percebido. O olhar sem destino para um público qualquer trata da disponibilidade do ser para a obra e da obra para o seu próprio tempo. O vídeo contínuo, num encontro de passagens sem a edição que pressuponha um enredo, com início, meio e fim, e traz aquelas ações para um campo pictórico do tempo da disponibilidade que circula com a percepção e não com a lógica dos signos que concatenados formam um sentido.

Iluminadas pela projeção, pessoas escoram-se nas paredes da galeria procurando não interromper a vista de outros vultos que também se deitam e se deleitam diante da dança peculiar das telas de luzes distribuídas pelas paredes da gruta moderna. A produção não dispõe de uma circunstância que vá além da música. O espaço da cena é nulo como um recorte sem infinito, margem, oceano ou horizonte que justifique ou situe aquela dança.

A espacialização gerada por Bruce Nauman, outro artista que trabalha nas indeterminações da *performance*-imagem, esquadrinha o campo da tela em possibilidades que desenham espaço e corpo na crueldade de suas relações. Percurso formador de desenhos e ritmos, registros no tempo e no espaço (da tela e do cômodo que habita).

Figura 35- Vídeo-arte de Bruce Nauman



Fonte: Disponível em: <<http://zarahackerman.wordpress.com/2009/08/20/bruce-nauman-topological-gardens>>. Acesso em: ago. 2013.

Na definição de Eleanor Heartney, o sentido está constantemente sendo adiado no pós-estruturalismo. Assim, pode-se observar nas referidas obras a apresentação da disponibilidade do mundo e do ser em dinâmicas diversas, alternado e reordenando constantemente os hábitos formadores de imagens.

Reordenar os dizeres da presença também parece ser parte do trabalho de Wim Wenders em seu filme Pina (2011). A composição de imagens conta com locações que sobrepõem sentidos às formas corporais exploradas pelos bailarinos (colaboradores em processos fortemente investigativos) da companhia de Pina Bausch. A imagem produzida não documenta gestos apenas, mas engendra os campos da performance, dança e cinema, articulando imagem e espaço.

Figura 36- Imagem de filme “Pina” de Wim Wenders



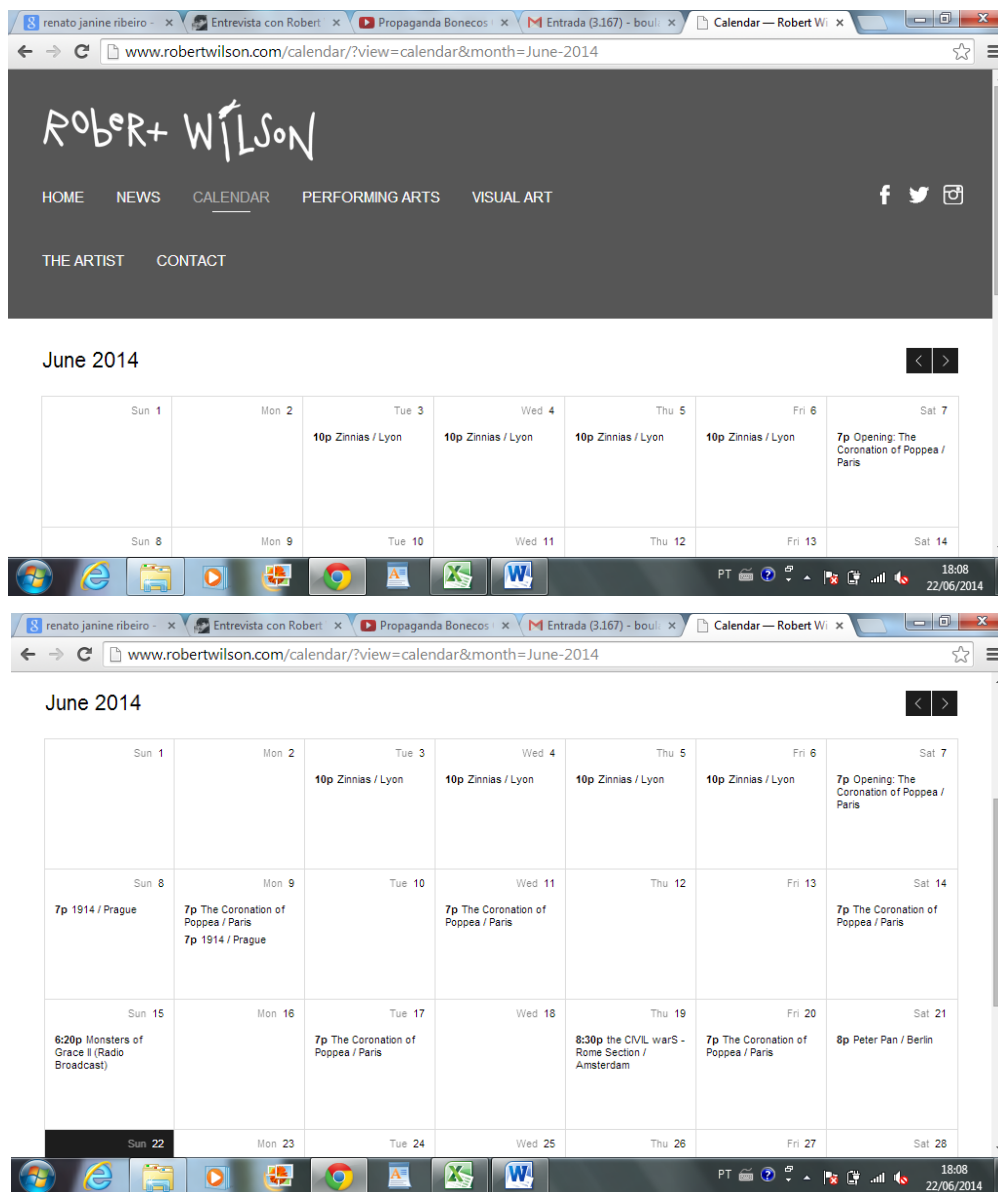
Fonte: Disponível em:

<http://lounge.obviousmag.org/antes_mal_acompanhado_do_que_so/2012/05/a-maravilhosa-dificuldade-de-pina.html>.

3 VOO DUPLO

Proponho um diálogo. Antes, um encontro. Uma ficção. Agendas ocupadas, entre países, horários, instituições. Portanto, primeiro, ocupei-me do calendário, no qual tentei encaixar-me, eu e a fumaça das minhas expectativas. Na figura 1, observa-se a agenda do artista.

Figura 37 – Agenda de artista



Legenda: calendário que indica os trabalhos e projetos relacionados a agenda do artista Robert Wilson

Fonte: Disponível em: <www.robertwilson.com>. Acesso em: 17 maio 2014.

Em meu roteiro devo programar um espaço tempo entre Berlin, Paris, Lyon, Amsterdam ou Nova York para nosso encontro. Decido acompanhá-lo em um voo. Sem fugas e sem escapismos, para que nada nos perturbe e para que a experiência do encontro seja agraciada por uma condição mais igualitária, posto que acredito que do medo de voar todo ser humano compartilhe um pouco, assim estaremos eu e Robert Wilson em igual condição em algum aspecto.

É dia 22 de Junho e neste momento existem três obras suas em cartaz (Berlin, Paris e Nova York), como posso acompanhar em sua agenda. Nenhum desses locais é o destino de nosso aeromotor. Sento-me a seu lado e percebo que sua obra está entregue, ele, em paz, sem verificar nada em aparelhos telefônicos, e mais preocupado em acomodar-se confortavelmente. Nada o perturba, infelizmente, nem eu. Percebo que Robert não é o tipo de diretor que assiste o próprio trabalho. Entrega-o. E ao voo, entrega-se.

Intrigada, conferindo sua agenda, pergunto-me sobre as adaptações que devem ser feitas em cada teatro, para cada língua, se é uma “linguagem-convite” ou uma língua-exposição, quais demandas para cada ator e cada figurino, quais seriam as condições climáticas, arquitetônicas e estruturais que poderiam afetar o desenvolvimento de cada espetáculo. Como seria para cada uma dessas metrópolis abrigar um pensamento e se é um pensamento para as metrópolis.

Antes de fazer qualquer indagação acredito que preciso conquistar sua empatia e declarar meu potencial para dar continuidade a nossa conversa, pois ele já disse muito com seus gestos e indiferença, seu paralelismo de agenda pretérita e próspera. Não convivo em meu cotidiano com um passado persistente, tenho em meu nome o que está em cartaz e o que esteve já catalogado, o porvir ocupa-me também, obviamente como impera a atitude hiperativa dos nossos tempos. E aqui preciso também dispor da ideia de reprodutibilidade técnica. Penso no quanto Robert interrompe a ideia de reprodutibilidade técnica associada apenas aos meios automáticos e maquínicos de representação.

Percebo o quanto é possível reproduzir e instaurar uma técnica artesanal para a reprodutibilidade utilizando o corpo e meios de produção poderosos de desejo pelo consumo de um item assinado. Assim como uma bolsa de grife. Neste sentido impera a denominação

do *pop*, só que para um mercado de luxo, no qual a autoria, e autenticidade são acompanhadas por um certo grau de internacionalidade e etiquetas que dizem “feito a mão”.

A obra de Robert Wilson tem uma suntuosa embalagem, suas publicações e imagens tem apelo estético que mescla os vícios da publicidade à escolhas particulares. E não apenas em relação às imagens que cria, mas ao entorno de sua maquinária envolvendo verbas e contatos prodigiosos. E sobre este conceito da reprodutibilidade pretendo falar com ele depois, visto que acredito que esta pode ser poética e não apenas técnica.

Preciso roteirizar melhor nosso encontro. Vou à cabine privada. Visto meu preto de grife. Sou acometida por uma caracterização à Robert Wilson. Acredito poder transformar-me em um de seus personagens. Desfaço. Vou em diferença. Nada roteirizada. Nem capitalizada. Deslocada mesmo de um padrão de comportamento adaptável.

Agradeço intimamente a proximidade temporal que temos, somos contemporâneos, apesar de ver o nome do encenador indexado nos anos 70 em muitas das minhas pesquisas. E estamos fisicamente próximos, imposição dos espaços escassos nos vagões aéreos. Convivemos neste escrito também o que para mim é uma escolha e para ele uma sorte.

Voltando à embalagem: o trabalho do encenador em questão parece incluir esforços em garantir alguma interlocução com todo um aparato cênico que vai desde a captação de verbas, divulgação, formação de elencos renomados, ou seja, uma estrutura empresarial, digamos, que possa sustentar a atividade artística, ou mais, entremear-se a ela, antepor-se e deslocá-la de seus muros teatrais e estabelecer outras zonas de contato. Novidade?

Acredito que não, posto que a atividade teatral pressupõe o dado empresarial, que como parte da poética deve ser considerado, não apenas na contemporaneidade, mas como nas companhias de Shakespeare ou Walter Pinto. O capital seria o mar das ilhas de poesia, ou a poesia seria o mar das ilhas do capital. Qualquer que seja a conclusão desta imagem, fato é que o dado administrativo é parte de um produto teatral.

Nos arquivos do Cedoc, órgão parte da Funarte existem evidências deste estudo. História da arte como história da sua administração. Pesquisadores como Marina Gadelha atestam:

Documentos de compra, folhas de pagamento, impostos, cobranças e contratos encontrados no Acervo Walter Pinto ajudam a contar essa história e a destacar os cuidados com os detalhes que tinha este empresário formado em Contabilidade. “O acervo do Walter traz um caráter especial por ser de uma instituição, de uma empresa teatral. Ele tem a característica não só de mostrar o produto final, mas o processo de como eram realizados todos os espetáculos”, relata Filomena Chiaradia, coordenadora do tratamento do Acervo Walter Pinto, da Funarte.¹²

Da experiência que tenho com o teatro mais alternativo em relação aos meios materiais, tenho devido aspectos de minha inventividade a esta carência, pois os poréns muitas vezes são constitutivos de minha criações. Como seria, portanto, caminhar em um outro polo. O da abundância e um dever de impor para si os próprios poréns. Considerando assim você poderia chamar sua arte de altruísta, quase um missão religiosa que estaria utilizando toda uma estrutura capaz e potente em relação ao entretenimento, mas que percebe em alguns quesitos de negação, do movimento, por exemplo um fio de resistência.

O sacrifício católico é mais válido por ter o filho de Deus a capacidade de promover milagres, mas sua santidade faz com que estes não retornem em benefício próprio. A iluminação de Buda se dá quando sai de um universo de abundância, encontra o da privação e a partir daí faz sua escolha. Em um certo nível de cultura corrente é da opção feita pela escassez que vem um grande crédito. Neste campo pode-se conduzir a análise das diferenças impostas a um teatro que trabalha com a potência e a negação do entretenimento. Esta resistência seria um movimento político-estético que envolve as fronteiras econômicas do mundo estabelecendo ligações diretas entre as partes do mapa que formam determinada hegemonia cultural desenvolvidas em paisagens que se assemelham em diferença.

Fica bem claro ao observar sua agenda que as fronteiras com as quais o trabalho de Bob Lida não são as fronteiras civis ou linguísticas, mas fronteiras estruturais associadas ao aparato técnico e arquitetônico, principalmente, dos lugares nos quais adapta suas obras. Passado o momento em que percebo de onde se vê, e de perceber que estou no subúrbio de um lugar subdesenvolvido, e que esta distância afeta a percepção, acredito que será mais proveitoso

¹² Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/walter-pinto/os-documentos-da-empresa-de-teatro-pinto-ltda>>. Acesso em: abr. 2013.

voltar-me para o aqui e agora de nosso vôo, nosso não lugar, nosso território neutro, ou desterritório.

Como argumento percebo que estes lugares podem ser importantes na força que tem de desterritorializar um discurso, mesmo que política e economicamente sejam hegemônicos não são dotados de um ponto de vista muito ligado ao território específico. Assim, desconecto-me de um entendimento de lugar e pergunto a ele sobre a capacidade de estar presente e íntegro em diversos lugares pasteurizados em um mesmo: o teatro. Provocação com a qual ele responde: "fazer arte é algo artificial. Estar num palco não é natural. É uma mentira"

Assim, um mapa artificial também está proposto. Este movimento político de disseminar-se por diversas partes do mundo, sem estar na incursão do exotismo provoca quais efeitos sobre o seu trabalho? A membrana que comporia sua estrutura seria mais ou menos impermeável? Seu conceito global do corpo-espaço, o que gerou em mim a vontade de estudar os vínculos entre seu trabalho e as imagens geradas, estas, fotes e fomentadoras de constante reformulação na aproximação com a obra existe? Sigo com o diálogo em cap[ítulo que segue.

CONCLUSÃO

Teatro em interação com as artes plásticas. A imagem assumiu um caráter ampliado sendo àquela que fundamental para a ambiência. O *performer* e suas imagens enquanto luz, sombra, projeção e ainda o próprio corpo, transformado em superfície para o olhar. A imagem tornou-se o lugar objeto com o qual validei o uso de fotografias e a ação performática.

A imagem e seu construir foram fundamentais para esta pesquisa. Na possibilidade de produção de espaços, partindo de imagens que a arquitetura e a cenografia buscam dentro de determinadas tradições – parte-se de um projeto que depois será executado em material. Neste sentido, as fotografias fazem parte do campo das artes plásticas enquanto categoria potente.

Calendários lançados: o meu e o de Robert Wilson, o encontro com suas obras se fez através de produções visitadas. Tornou-se evidente através de sua agenda que as fronteiras com as quais o trabalho do artista lida não são as fronteiras civis ou linguísticas, mas fronteiras estruturais, do aparato técnico e arquitetônico.

Justapondo a ação performática à vida, observou-se no hoje e nas interfaces imagéticas possíveis, a opção de viver e agir artisticamente em subgrupos ou divisões, destacando o encontro das interfaces obtidas no calor dos fatores associativos. Interfaces que na arte não apreendem barreiras entre o comunicar e o elaborar. Comunicam enquanto elaboram. Geram enquanto documentam.

Na construção das camadas desta pesquisa, os trabalhos de Robert Wilson deram-se através de grupos de arquivos em desestruturação biográfica. Wilson convida-nos não apenas às noções de realidade e ficção, mas também para a liberdade de construção narrativa capaz de deslocar o objeto de seu meio e entendimento corrente, bem como faz com que se encontrem campos do trabalho na composição de/com registros.

A formação da cena pressupõe unidade naquilo que se opõem a identidade. Os atores apoderam-se de seus corpos-espaço em atitude de dança. A impressão é de desenho coreografado, não exatamente significativo, mas dissolvido em ações. Na obra de Robert Wilson, o ator parece estar descolado em um roteiro próprio, mas com consciência do conjunto, que surge a partir desta desestruturação.

Robert Wilson possibilita-nos entender a imagem como aquilo que trabalha com as distâncias e o olhar. Ela contém uma impossibilidade tátil. Ou seja, um objeto ou paisagem são tão intangíveis quanto suas fotografias. Do ponto de vista dos sentidos, são nulas, com exceção a visão.

No estiramento provocado por Wilson entre imagem-corpo e imagem-plano podem ser desordenados os critérios de realismo. Ambos os dirigíveis estão em sua obra enquanto alegoria remissiva. Um levando ao outro características da relação que os tornam incompletos. Ao deparar-se com a obra do artista percebe-se a fotografia como a não matéria, e ao objeto falta a credibilidade contextual que a fotografia contém.

Em Robert Wilson, as superfícies e suas luminosidades vão da pura sombra à pura luz. As faces, maquiadas e iluminadas mostram diferenças pontuais em elementos figurativos suficientes para trazer disparidade à imagem.

Em Einstein on the beach, perfazem-se: paisagem, corpos, esquemas luminosos circulares, escritos, sombras, pessoas, cadeira, fumaça. Rajadas de figuras que sobrepostas em camadas como uma espécie de aquarela em alta definição capacita o atravessamento do olhar trazendo para a fotografia a opacidade do fato junto a refração do acontecimento. A multiplicidade desta imagem capacita o entendimento da ópera fora de uma planificação narrativa, mas transpassada por planos imagéticos.

Observou-se na obra de Robert Wilson a frontalidade e sua crescente importância. Toda a espacialidade se desenvolve através da frontalidade que capacita o olhar. No artista, o absoluto em sua ação é assumir e inserir a frontalidade e suas limitações ao plano poético da obra, determinando-a como uma pintura latejante.

O trabalho de Robert Wilson não pode ser lido sob um viés estruturante de uma crítica conclusiva para seu tempo, porém é válido recordar que do mesmo modo que em Chaplin a corporeidade do ator se relaciona à técnica e aos objetos. A objetividade mesma do próprio corpo traz conexões essenciais na costura de nossa comunicação. Em Chaplin observa-se o choque na maneira de produzir objetos que é firme, exata e contínua em contraponto às afetações de um corpo flácido e desestruturado na postura, trajes e movimentos. Em Robert percebe-se o contrário: desconexão narrativa, um contexto mais solto e em contrapartida, no corpo dos atores, uma armação sólida e compositiva.

No desenvolvimento da pesquisa encontram-se pontos importantes de convergência e divergência entre os artistas citados quanto aos processos de incorporarem a individualidade eo senso coletivo em uma mesma proposta, além disso pelo uso de elementos considerados marginais para a sociedade, valendo-se de estruturas plásticas ligadas à dança e ao entendimento do corpo enquanto dispositivo ao mesmo tempo libertador e condicionante. Os três artistas citados não puderam ser dispostos em linhas paralelas, em traçado comparativo, mas foram parte de universos dinâmicos, frequentes entre situações expositivas e performáticas.

Entre estas situações, elaboram-se nas obras citadas outros modos de composição mais fluidos e transformadores de conceitos explorados por colaboradores-autores em derivações criativas. A imagem, que em princípio seria suplemento da pesquisa torna-se elemento principal da mesma.

A estrutura em Robert Wilson é propriamente crítica de vários procedimentos constituintes da cenografia e da performance, existindo trabalho que funde as instâncias de controle discursivo. A dualidade entre o ambiente e seu performer é remontada e a opacidade do sujeito enquanto matéria é atravessada pela imagem.

A imagem enquanto pele, tratada em sua potente superficialidade interpondo-se ao corpo da vida estabelece no campo do teatro e das artes plásticas a camada porosa (que faz saber a ignorância do que está por ela velado), membranosa, no fluxo de corpos desencarnadas, projeções ampliadoras e geradoras de novas e intáveis mitologias.

REFERÊNCIAS

BASBAUM, Ricardo (Org.) **Arte brasileira contemporânea**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978.

DISSIDENT Industries Inc. Disponível em: <<http://www.dissidentusa.com/robert-wilson/subjects/>>. Acesso em: abr. 2014.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Ed. Loyola. 1996.

GALIZIA, Luis Roberto B. C. **Os processos criativos de Robert Wilson**: trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HEARTNEY, Eleanor. **Pós-Modernismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. (Coleção Movimentos da Arte Moderna).

LINS, Daniel. **Nietzsche-Deleuze**: arte resistência. Rio de Janeiro: Forense Universitária: 2007. p.130

MATERN, Ângela. O palco, o livro e os gestos da escrita. In: DA COSTA, José. **Teatro brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2004.

MOSSBURGER, LAURA DE Borba. **A origem da obra de arte de Martin Heidegger**: tradução, comentário e notas. 2007. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Paraná, 2007.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço na arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PANOFSKY, Erich. **A perspectiva como forma simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva. 1999. p. 44-45.

PINA – trailer. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=LGKzXUWAjnI>>. Acesso em: abr. 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2010/Urdimento_15.pdf>. Acesso em: abr. 2013.

WENDERS, Wim. **Pina**. [Filme]. Produção de Gian-Piero Ringel, Erwin M. Schmidt, Wim Wenders, Alemanha, 2011, 123 min. Documentário/musical.

ANEXO

Diálogo

Thais Boulanger: Tenho, assim como você, uma experiência bifurcada entre as práticas artísticas enquanto cenógrafa e as didáticas enquanto professora de artes. Tenho sincera intenção de mesclar as duas posições em atitude profissionalmente mais fecunda, nem sempre realizo, mas idealizo e persigo esta meta de apoderamento criativo do espaço, meu e dos que estão comigo em sala de aula. Mas muitas vezes a atitude do professor em organizar alguma atividade coletiva está contrariamente ligada a postura de compartilhamento do espaço em liberdade derivativa – descontinuar algo no espaço, deixar vazios de tempo. Tanto a cenografia quanto a pedagogia requerem (correntemente) um pensamento concusivo. Ideias de projeto, produto e finalidade. Paradoxal como projetar uma bomba – planejar a eliminação de algo, reverter o curso da produtividade. Mesmo tratando do campo artístico, muitas vezes vemos a tentativa de cumprimento de regras, métodos e funcionamento em favor de algo quando findam todas as utilidades, a relevância social nos ataca e somos terapêuticos). Quando estas atividades pendem mais para a noção artística na qual a obra é aberta – no sentido de que por esta abertura (o inconclusivo da arte) os sentidos a atravessam, e em seu silêncio a obra está inacabada. Em ambas a incompletude é partícipe e indesejada ao mesmo tempo. Como você vê esta situação do profissional multifacetado?

Robert Wilson: “como professor, meu interesse principal não é o de transmitir informações em áreas específicas do conhecimento, mas ao invés, o de encontrar e organizar situações em que pessoas de experiências, interesses a capacidades diferentes possam unir-se e, juntas, desenvolver sua própria individualidade, seus talentos, e assim, para o grupo como um todo” .

TB: Você acredita mesmo na diferenciação do ser humano, ou na multiplicidade da experiência em um mundo onde o que se procura é cada vez maior homogeneidade de experiências através de compartilhamento de produtos e formas de produção diante de aparelhagens cada vez mais precisas. Vi hoje a possibilidade de fazer-se um bolo em spray, o que me surpreendeu. Em seu trabalho vejo a tensão muito clara entre a artesanaria e a precisão operacional. A individualidade é uma questão importante para os dias de hoje ou é a potência

em multiplicar uma experiência o que conta: Você acredita nas possibilidades de discursos potencializados pela apropriação: Seus trabalhos em certa medida passaram de um campo focal underground para uma lógica de mercado que abrange elementos da cultura pop já disseminados e orientados a um campo determinado da cultura. Marina Abramovic declarou estar cansada de ser alternativa. Na sua opinião o alternativo reside na figura do artista: A linguagem pode ser compreendida enquanto um bem?

RW: Agora só um minuto tente escutar. (in: GALIZIA, 41)

Ouço as ordens do coandante, instruções:

“Durante a decolagem, o encosto de sua poltrona deve ser mantido na posição vertical, sua mesa fechada e travada. Observem os avisos luminosos de afivelar cintos de segurança. Em caso de despressurização, máscaras cairão automaticamente. Puxe uma delas, coloque-a sobre o nariz e a boca ajustando o elástico em volta da cabeça e depois auxilie os outros, caso necessário. Esta aeronave possui 06 saídas de emergência: 02 portas na parte dianteira, 02 saídas sobre as asas e 02 portas na parte traseira. Cartões com instruções detalhadas de segurança encontram-se na bolsa à sua frente. Como medida preventiva, o cinto de segurança deve estar afivelado durante o voo. Lembramos que o assento de sua poltrona é flutuante. Obrigada por terem escolhido a nossa companhia e tenham todos uma ótima viagem.”

TB: As instruções são importantes, mas diante do imponderável elas valem muito pouco. A oração é mais relevante. Mas acho bonito que ela nos lembre tão gentilmente do risco que corremos neste momento como em outros. Algumas coisas existem, mas de fato não devem funcionar. Estas instruções, os descaminhos de Smithson, (figura...) não devem mesmo funcionar. Se assumimos um risco, o de voar, ou o de inconcluir uma obra de arte, devemos nos portar condizentemente e deixar que os vazios de sentido ocorram. Interessa-me ainda falar sobre a desfuncionalidade, relativa aos atos que (em artistas como Duchap, com sua roda de bicicleta e banco, por exemplo) estabelecem intrigante campo de ação-inatividade; isso por meio de objetos fadados a funções diferenciadas em relação ao movimento (sentar e mover-se – juntos potencializam a força de presença). Analogamente, o palco que impele o movimento, pode ser atormentado pela plástica da imobilidade.

Certa vez aprendi que algo sobre um palco jamais poderia ser obsoleto, se está lá: será usado, e se não for usado: significará algo (ou algo errado). Mas só de olhar pela janela e toda aquela distância percorrer meu espírito percebo a impossibilidade deste determinismo e que existem modos de compreender a aleatoriedade da vida. Nós podemos dizer, ou fazer, algo que dê conta desta aleatoriedade?

RW: OK WELL I GUESS WE COULD AH

OK WELL I GUESS WE COULD AH

WELL OK OK OK WHAT:

OK OK

WELL, OK OK

WELL OK OK OK WELL

WELL OK OK OK WELL A

WELL AOK OK OK WELL

WELL OK OK OK WELL

OK OK OK OK OKAY

OKAOK OK OK O

OK OK OK OK O

O

(In.: GALIZIA, 26)

TB: OK. Qual é o valor da tradição no seu trabalho? Existe no seu trabalho a vontade de inaugurar um outro contexto? Um outro observador? Alguns trabalhos, como o seu fazem com que eu consiga sentir minha própria respiração, e não sei se isto torna-me outra, mas um certo estado de atenção provoca. Quando assisti “A Dama do Mar” em São Paulo pude perceber a pulsação da audiência. Pigarros, movimentações, algo muito parecido com o que

ouvimos ao fazermos uma prova e nos desconectarmos do texto que estamos produzindo, aquele som interessante da ansiedade de todos ali reunidos em seus segredos de saberes.

Neste sentido acredito que a internacionalização, com a expectativa que o “artista visitante” gera são intensamente ricas do ponto de vista da criação. Esvaziadas outras mitologias, esta, a do estrangeiro parece ainda resistir um pouco. Existe algum lugar no mundo em que o seu trabalho perca este caráter folclórico-global? Sua origem de nascimento é o Texas, porém acredito que mesmo lá este caráter alienígena permaneça... Existe berço para as suas propostas?

Ao compreender o humano em sua não funcionalidade, propositor de traços de expressão singulares e menos mediados por propósitos ditos adequados e comprometidos com resultados já plasmados compõe uma obra que força o ator-observador a dar respostas outras aos hábitos do movimento. Frutos e sementes de investigação crítica e não apenas rompimentos com a tradição teatral.

RW: No teatro tradicional o foco é o enredo – as palavras, o diálogo ou a razão pela qual as coisas acontecem – que se sobrepõe a uma colagem e a uma base visual. Minha ideia em parte era uma colagem visual de imagens e atividades que ocorriam em camadas ou horizontalmente, em zonas do palco estratificadas e claramente definidas e que, de vez em quando, se justapõem em relação ao foco e, assim, adquirem relevo... O enredo torna-se, então todas as ações, entradas e gestos, que assumem proporções de uma concentração minuciosa. Até mesmo a atividade aparentemente menos relevante desabrocha além de toda e qualquer proporção. Não importa como ela aconteça, mas torna-se mais cativante e digna de nota porque vemos a atividade do palco *como* ela é (como atividade) e torna-se primária, isto é, primordial enquanto interesse ou centro do foco (visual e teatral).

TB: Então o berço seria a neutralidade do campo teatral. Um espécie de fuga? Certamente me dirá que é o contrário, o encontro com uma essência primeva do ser em si. Mas nisto não posso crer. Assim como vim, cheia de bagagens, imagens e pretensões, todos vem. Além disto, a partir da leitura de Luiz Roberto Galizia percebe-se que os seus processos artísticos são parte de forte e sensível pesquisa envolvendo individualidades e objetividades. Pessoas

enquanto elementos de uma engrenagem mais ou menos projetada, mas enquanto propositoras e desencadeadoras de textualidade e visualidade específicas.

Mostro a ele minha bagagem e digo-lhe que a pesquisa deve começar de alguma forma, e a de hoje, é dar um google. Comentamos o quanto a ferramenta de busca afeta-nos enquanto código de pensamento. Explico também que minha afinidade com a visualidade de seus trabalhos divide-se de várias maneiras e o quanto foi complicado eleger seu nome enquanto figura-síntese de certos conflitos estéticos que me atraem. Falo também da falta de habilidade de estabelecer para nós um território. Afetos platônicos, à distância são resolvidos por cartas, postais, fotografias, envio de presentes, mas tudo movido pela esperança do encontro. Por isso fiz desejo tanto que apareça com alguma voz possível.

RW: E agora para dizer alguma coisa, alguma coisa introdutória para deixar alguma coisa estabelecida ou alguém ajustado há que ir para frente e começar. PRÁ FRENTE COM O SHOW! Como costumavam dizer nos dias que gosto de me lembrar quando a gente costumava valsar. E quando eles dançavam quadrilhas . E quando eles se sentavam em salas de visitas e tocavam pianos, delicadamente para si mesmos. Então tudo isso mudou. Alguém teve uma idéia. As coisas nunca foram o – não, não, eu não vou dizer mas, então eu vejo nas mesmas imagens e na inundação dos códigos o detalhe as vozes de animais o poder vindo por sobre as paredes através da memória como eles fazem cortando em fatias a cebola o homem em (suas) particularidades e aparecendo como eles aparecem na trilha de uma voz cantando um vazio tomando uma praia dissolvendo-se através de seus ouvidos da caverna.

In.: GALIZIA, Luiz Roberto. P. XXI - Do discurso apresentando Freud – Citado por STEFAN BRECHT em The Theatre of Visions: Robert Wilson, Ssuhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1978, pp423-424.

Continuo mostrando-lhe minha bagagem, um desenho que eu mesma fiz.

RW: O que diz este texto?

In.: (GALIZIA, 24) ROBERT WILSON, Morte e Destruição e Detroit, Ato 1, Cena 6, Seção B, Berlim, publicado pelo Schaubuhne am Halleschen Ufer, 1979, p.86.

TB: A pesquisa tem como ponto principal o atravessamento dos campos da visualidade e da teatralidade, compreendendo que as questões do homem contemporâneo não são a

inadequação, mas o excesso da informação e da velocidade. Observando sua agenda percebo excesso de informação e velocidade. Pode-se dizer que este é um paradoxo, ou a coexistência rítmica que nos envolve. Nele digo que você propõe um ponto de fusão espacial e imagético, capaz de produzir processos de incorporação do atuante (ator em dimensão estendida) em suas obras e de estabelecer cruzamentos de biografias, de co-autorias e compartilhamentos de ações críticas do artista enquanto pesquisador. Considero as figuras engendradas em minha pesquisa uma espécie de hipertexto imagético, por justapor elementos visuais em camadas que podem ser visitadas em dimensões diversas. Posso estabelecer esta relação?

RW: O que diz este texto?

In.: (GALIZIA, 24) ROBERT WILSON, Morte e Destruição e Detroit, Ato 1, Cena 6, Seção B, Berlim, publicado pelo Schaubuhne am Halleschen Ufer, 1979, p.86.

TB: Este outro é apenas um desenho. Um esquema. Feito apenas de metas, dados e capítulos que nunca chegaram a se concretizar, mas que guardo, como uma coleção de pedras nas quais tropecei por estar prestando mais atenção em uma coisa linda que passou.

RW: O que diz este texto?

In.: (GALIZIA, 24) ROBERT WILSON, Morte e Destruição e Detroit, Ato 1, Cena 6, Seção B, Berlim, publicado pelo Schaubuhne am Halleschen Ufer, 1979, p.86.

TB: Leio: Processos de construção e reestruturação em relação a perspectiva e distânciamento do espectador para com a imagem são elementos que fazem parte de uma categoria consolidada da história da arte. Corpos e imagens de fundo justapostos em *Vídeo 50*, fazem parte de pressupostos de verossimilhança que são quebrados não apenas pelo sentido narrativo da vinheta, mas pela impossibilidade do cenário em sua relação temporal com a figura em primeiro plano (esta se move enquanto o cenário parece estranhamente estático). A relação que temos com a imagem-movimento tende a ser naturalizada e em uma operação simples houve uma quebra de expectativa. Este rompimento com a tradição pode ser substituído pelo rompimento em relação ao fluxo da vida: Esta seria a sua marca de contemporaneidade.

RW: Eu gostava de Balanchine e de Merce Cunningham porque eu não tinha nem que me preocupar com o argumento ou significado. Era só olhar os desenhos, as configurações – e isto já era suficiente. Há um bailarino aqui, outro bailarino ali, mais quatro neste lado, oito do outro, mais dezesseis... Eu me perguntava se o teatro poderia

fazer o mesmo que a dança e ser somente um arranjo arquitetônico de tempo e espaço. Então comecei a fazer peças que eram principalmente visuais. Comecei trabalhando com certos quadros que eram organizados de certa forma. Mais tarde adicionei umas palavras, mas as palavras não eram usadas para contar uma estória. Eram usadas mais arquitetonicamente: de acordo com o tamanho da palavra ou da frase, pelo som. Elas eram trabalhadas como música.

(In.: GALIZIA, 29)

TB: Outras coisas dançam, da minha janela, carros luzes, pessoas e nada disso parece natural. O artifício está entranhado em muito do que vejo e a sua arte não esconde este tratamento superficial do ser humano para com as coisas e para consigo mesmo, por isso não sei se gosto do seu trabalho, mas fico muito feliz de tê-lo encontrado hoje e nos dias que se passaram.

Para tal declaração apens um olhar que não tenho como descrever aqui.

TB: Se me permite, só mais uma pergunta: Na formação de imagens, que não são função última das suas propostas artísticas, o corpo abarca aspectos como movimento, temporalidade, espacialidade, individualidade, os quais desencadeiam sentidos diversos e possibilidades múltiplas de percepção do outro e de nós mesmos. Neste sentido podemos considerar sua obra enquanto produtora de novo sentido para o corpo ou desestruturante dos mesmos?

A nosso lado Antonin Artauld responde:

AA: “ Mas o espaço atreador de imagens, repleto de sons também fala, se se souber de vez em quando arrumar extensões suficientes de espaço mobiliadas polo silêncio da imobilidade.”

In.: PICON-VALLIN, Beatrice. A arte do teatro. Entre tradição e vanguarda.

Meyerhold e a cena contemporânea. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto e

Letra e Imagem, 2006, pg 50.

TB.: A câmara fotográfica, de forma geral, não é sequer UM objeto por si. Hoje é um aparato técnico partícipe de um computador de mão, estando engajada no processo comunicativo como um todo.

Faço uma foto, que compartilho.