

ROBSON TADEU CATALINHA

THE WATERMILL CENTER:
PRÁTICAS ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS DO LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO
DE ROBERT WILSON

SÃO PAULO

2022

ROBSON TADEU CATALINHA

THE WATERMILL CENTER:
PRÁTICAS ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS DO LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO
DE ROBERT WILSON

Dissertação apresentada objetivando o título de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Área de Concentração Pedagogia do Teatro, Linha de Pesquisa Teatro e Educação, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Orientadora: Prof^a Dra. Ingrid Dormien Koudela

SÃO PAULO

2022

Nome: CATALINHA, Robson Tadeu.

Título: *The Watermill Center*. Práticas Artístico-Pedagógicas Do Laboratório De Criação De Robert Wilson

Dissertação apresentada objetivando o título de mestre do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Área de Concentração Pedagogia do Teatro, Linha de Pesquisa Teatro e Educação, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Aprovado em:

Banca examinadora

Orientadora: Profa. Dra. Ingrid Dormien Koudela

Instituição: CAC ECA USP

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

- Mas o que quer dizer este poema? – perguntou-me alarmada
a boa senhora.
- E o que quer dizer uma nuvem? – retruquei triunfante.
- Uma nuvem? – diz ela. – Uma nuvem umas vezes quer dizer
chuva, outras vezes bom tempo...

(Mario Quintana)

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 - *Cena de “Garrincha - Uma Ópera de Rua”*

FIGURA 02 - *Cena de “Garrincha - Uma Ópera de Rua”*

FIGURA 03 - *Cena de “Garrincha - Uma Ópera de Rua”*

FIGURA 04 - *Cena de “Garrincha - Uma Ópera de Rua”*

FIGURA 05 - *Cena de “Shakespeare 's Sonnets”*

FIGURA 06 - Prédio principal do Watermill

FIGURA 07 - *Edifício original da Western Union, cortesia da Fundação Byrd Hoffman Water Mill*

FIGURA 08 - *Entorno do The Watermill Center*

FIGURA 09 - Prédio principal do Watermill

FIGURA 10 - *Cenário de “Garrincha, Uma Ópera de Rua”*

FIGURA 11 - Ensaio do espetáculo Meek Girl no Watermill Center

FIGURA 12 – Desenho do espetáculo Meek Girl

FIGURA 13 - *Quarto de Robert Wilson no Watermill*

FIGURA 14 - *Acervo pessoal de obras artísticas de Robert Wilson*

FIGURA 15 - *Foto da biblioteca do Watermill*

FIGURA 16 - *Residência para artistas do Watermill*

FIGURA 17 - *Performance no Watermill*

FIGURA 18 - *Mesa das refeições*

FIGURA 19 - Sala do Encontro Matinal

FIGURA 20 - Exercício no Encontro Matinal

FIGURA 21 - Plataforma no Watermill

FIGURA 22 - Instalação externa no Watermill

FIGURA 23 - Maquete de Casulo

FIGURA 24 - Construção do Casulo

FIGURA 25 – Instalação / Casulo

FIGURA 26 - Performance / Casulo

FIGURA 27 - Performance / Programa de Verão

FIGURA 28 - Performance / Programa de Verão

FIGURA 29 – Performance / Programa de Verão

FIGURA 30 - Performance / Programa de Verão

FIGURA 31 - Performance / Programa de Verão

FIGURA 32 - Atividade de jardinagem no Internacional Summer Program

FIGURA 33 - “Two Undiscovered Amerindians Visit”, Guilherme Gómez-Peña e Coco Fusco

FIGURA 34 - Foto de Cal Redback

FIGURA 35 - Foto de Cal Redback

FIGURA 36 - Performance O Híbrido

FIGURA 37 - Obra de Ava Palmer

FIGURA 38 - Performance Estranho Conhecido

FIGURA 39 – Workshop – Programa de Verão

FIGURA 40 - Workshop – Programa de Verão

FIGURA 41 – O Híbrido

FIGURA 42 - Vesna Mačković em O Híbrido Meu Discurso

FIGURA 43 – Meu Discurso

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo incentivo desde o primeiro dia que manifestei interesse em seguir carreira artística.

A minha orientadora, Ingrid Dormien Koudela, pela confiança, desde a graduação, e por acompanhar quase todos os meus trabalhos no teatro, desde o início da minha trajetória.

RESUMO

A presente pesquisa visa relatar as práticas artísticas desenvolvidas no *The Watermill Center* - laboratório de inspiração, criação e performance de Bob Wilson, em Nova Iorque -, a partir da experiência, das impressões e reverberações artísticas vivenciadas por este pesquisador durante a residência no *The International Summer Program*.

Palavras chave: The Watermill Center; Robert Wilson, Performance, Realidade Virtual

ABSTRACT

The present research intends to describe the artistic practices developed at The Watermill Center - Bob Wilson's inspiration, creation and performance laboratory, in New York -, based on the experience, impressions and artistic reverberations lived by this researcher during his residency at The International Summer Program.

Keywords: The Watermill Center; Robert Wilson, Performance Art, Virtual Reality

SUMÁRIO

De Qual Perspectiva Se Narra Um Fato?	10
Garrincha – Uma Ópera De Rua”	15
Da Imagem à Cena	17
<i>Robert Wilson e o The Watermill Center</i>	25
The Internacional Summer Program	38
Atividades Diárias	40
Simetria	41
Silêncio	43
Imobilidade	45
Câmara Lenta	47
Manutenção do Espaço	48
Paisagem, Arquitetura e Arte	49
Performances e Instalações	51
Casulo	53
O Híbrido	59
Workshops	67
O Retorno Ou Os 30 Anos Do The Watermill Center	73
Reverberações Prático-Teóricas Da Experiência No Watermill	78
O Conceito De Presença	83
Em Busca Da Presença	84
Uma Análise Sobre O Efeito De Presença	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	90
ANEXOS	93

DE QUAL PERSPECTIVA SE NARRA UM FATO?

Antes de qualquer coisa, peço desculpas. Ao longo das próximas páginas será um tanto quanto confuso situar quem está escrevendo. Ora será o artista-pesquisador, ora o pesquisador-artista, ora o docente-pesquisador-artista, e, por vezes, o artista-docente-pesquisador. Algumas vezes o Robson Catalunha, ator; em outros momentos, o Robson Catalunha, performer. Não haverá nenhum compromisso, aqui, em estabelecer fronteiras. Escrevo isso para que não haja nenhuma dúvida sobre qual pessoa está escrevendo. Às vezes, escreverei na primeira pessoa; às vezes, na segunda; às vezes, na terceira. E, às vezes, dentre elas, não saberei dizer quem está escrevendo.

Ainda antes de começar preciso dizer que esta dissertação é uma tentativa de organizar em palavras diferentes tipos de sensações, emoções, dúvidas, questões, percepções e formas de se iniciar processos de criação individuais ou coletivos. E, como é comum nos ensaios em práticas artísticas, na próxima vez que esta pessoa que escreve estiver diante disto que está sendo escrito, é bem provável que muita coisa aqui será modificada. (No momento em que reli este trecho, nos dias finais da escrita da qualificação, tive a absoluta certeza que tudo que será registrado aqui parte de uma perspectiva muito pessoal. Abordarei este tópico nas considerações finais, afinal, isto é um ensaio sobre pensamentos diante de pessoas, coisas e pensamentos em transformação).

Dito isto, talvez possamos dizer que quem tenha começado esta escrita seja um pesquisador-artista-docente, mas não posso afirmar com exatidão. Rs. Antes de continuar, devo pedir desculpas novamente por eu ter utilizado “rs”, neste texto, para abreviar a palavra risos. Me desculpem. Em especial, peço desculpas à senhora, Dona ABNT. Favor reconsiderar o termo “rs” e substituí-lo pela palavra sorrisos. Aliás, desconsidere este parágrafo, senhora ABNT. Ele não existe. Ele é apenas o pensamento deste pesquisador (ou desse artista? ou desse artista-pesquisador?), e, enquanto pensamento, ele não deve ser avaliado a partir das suas normas, cara senhora ABNT. Este parágrafo também não deve ser levado em consideração por uma grande parcela de docentes, mestres e doutores de muitas universidades deste país e do mundo. Mas, com todo

respeito diante às suas histórias, senhora ABNT e comunidade acadêmica, os tempos mudaram.

Escrevo este trecho em meados de abril de 2020 – o ano um da pandemia -, sozinho, dentro um quarto silencioso, conectado à internet via *wi-fi*, diante da tela de um computador pessoal, com o intuito de compartilhar algumas impressões sobre experiências artístico-pedagógicas ou pedagógico-artísticas, prático-teóricas ou teórico-práticas, que ouvi falar, li e vivi em três diferentes anos no The Watermill Center, o laboratório de inspiração e performance do diretor norte-americano Robert Wilson. Na verdade, esta pesquisa deveria ter sido escrita toda *in loco*, mas, no momento em que escrevo todas as pessoas do planeta estão privadas do contato físico.

Antes de avançar, ainda vale ressaltar que todas as disciplinas cursadas por este pesquisador, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, foram ministradas de forma remota. Mas, para esta pessoa que escreve, as práticas artísticas e pedagógicas, realizadas em territórios remotos, no ano de 2020, não foram uma descoberta dos seres que habitam a terra, durante a pandemia do coronavírus. Definitivamente, as práticas mediadas pela tecnologia não são exclusividade dos viventes dos anos 2020. Ministrando uma aula virtual não foi uma novidade para muitas pessoas, visto que o ensino à distância é uma prática comum, há muitos anos, em diversas universidades no Brasil e no mundo.

Embora tudo que aconteceu mediado pelas plataformas virtuais possa ser visto como uma grande revolução digital dos anos 2020, definitivamente, esta prática ainda é bastante distante da realidade de milhares de brasileiros, que sequer possuem internet ou celular. Logo, falamos sobre uma realidade específica, de pessoas específicas que se comunicam de maneira específica com pessoas que compartilham das mesmas tecnologias. E, com isso, é importante ressaltar o quão difícil é observar uma realidade, ou uma parcela dela, de um ponto de vista que não nos permite ter a visão do todo.

Quando se escreve sobre uma prática, quem escreve? O pesquisador, o artista ou o docente? Devo usar sempre a primeira pessoa? E se eu quiser me

distanciar às vezes? Quem é essa voz que deve me orientar? Se há muitas vozes num processo de criação, por qual motivo devemos ouvir apenas uma voz? Ora fala o artista, ora o pesquisador, não? Bom, aqui reside um dos aprendizados sobre pesquisas prático-teóricas ou teórico-práticas: nem todas as normas foram abolidas, nem todas as normas seguem inquestionáveis e não há apenas um ponto de vista.

Quem escreverá este texto não é apenas um, mas todos os Eus mencionados anteriormente. Todos estes Eus estão sendo gestados pelo que parece ser uma nova era na pesquisa acadêmica. Ainda é cedo para falar sobre isso, mas podemos perceber que, uma nova geração de pesquisadores-artistas-docentes vem abrindo caminho e criando metodologias próprias de pesquisa que fundem teoria e prática, de modo que, em alguns casos, é difícil perceber se foi a prática que inspirou a teoria, ou se a teoria inspirou e criou uma prática.

Trataremos aqui sobre práticas artístico-pedagógicas do The Watermill Center, em especial, de um dos seus programas: o *The Internacional Summer Program*. A partir do encontro entre artistas de diversas partes do mundo, com trajetórias artísticas e culturas completamente distintas, lançarei um olhar para uma experiência que pode ser vista por uma gama de possibilidades. Posto isto, pretende-se, aqui, descrever alguns processos criativos, oriundos do encontro deste artista-pesquisador com o diretor Robert Wilson.

É de praxe em pesquisas acadêmicas mencionar uma outra voz para dar credibilidade ao que se escreve. Afinal, não dá pra ficar falando aqui sobre a minha experiência sem citar autores (comumente: homens, brancos e europeus) que são sempre citados nas diversas dissertações e teses. Talvez não seja possível um avanço neste sentido, visto que o objeto desta pesquisa encontra-se no hemisfério norte. Mas, grande parte das reverberações desta experiência resultaram em processos criativos no hemisfério sul, sendo que, um deles, foi visto pela Associação Paulista dos Críticos de Arte como uma inovação nas artes da cena.

Assim, a primeira parte desta pesquisa tem como foco o The Watermill Center – laboratório de inspiração e performance de Robert Wilson - a partir de

diferentes perspectivas: por meio das práticas, de relatos, depoimentos, criações e por meio da maneira como os participantes, de diferentes campos artísticos, oriundos de diferentes continentes e culturas, se relacionam, refutam e desenvolvem parcerias e projetos transdisciplinares. Além disso, analisarei conexões entre arquitetura, projeto paisagístico e práticas realizadas com os espetáculos de Wilson apresentados no palco italiano.

A segunda parte é dedicada especificamente ao *The Internacional Summer Program*, um dos programas artísticos oferecidos pelo The Watermill Center. Pretendo descrever, analisar e relacionar as práticas artísticas e pedagógicas do diretor no e do Programa de Verão, um espaço onde todos compartilham de todas as tarefas: preparam seu próprio almoço, participam da concepção de uma exposição de Wilson, limpam o banheiro, ministram workshops sobre investigações pessoais no âmbito do teatro, da dança, ou, até mesmo, conhecimentos sobre elétrica, e, também, são estimulados a criar performances e instalações e participar da criação do projeto de outros artistas.

Na última parte, me debruçarei sobre de criações, reverberações, e conexões acerca da vivência no *The Internacional Summer Program* (que também será mencionado aqui como Programa de Verão, ou apenas Programa) através da análise das performances “Cocoon” (2017) e “The Hybrid” (2018), bem como as reverberações desta experiência em trabalhos realizados no Brasil, em Nova Iorque, na Croácia, em Cabo Verde, e, também, no ambiente virtual, em função da pandemia.

Este trabalho buscará, então, analisar como Robert Wilson inicia um trabalho e quais são as suas etapas de criação. Partirei de experiências pessoais para analisar a relação entre o trabalho do referido diretor em um espetáculo criado para palco italiano e uma performance, bem como quais as (não) relações entre palavra e imagem em suas obras.

“GARRINCHA – UMA ÓPERA DE RUA”



Figura1: Cena de “Garrincha, Uma Ópera de Rua” - Foto: Julian Mommert

“GARRINCHA – UMA ÓPERA DE RUA”

Por meio de uma parceria com o Serviço Social do Comércio (SESC) de São Paulo, o artista norte americano Robert Wilson trouxe ao Brasil algumas de suas criações. O primeiro trabalho, fruto da parceria entre a instituição e o diretor, foi “*Quartett*”, apresentado no Teatro Paulo Autran, no Sesc Pinheiros, em 2009. Escrita pelo dramaturgo alemão Heiner Müller, a peça contava no elenco com a atriz francesa Isabelle Huppert.

Em 2012, o diretor trouxe três montagens ao Brasil. A primeira foi “*A última Gravação de Krapp*”, escrita pelo irlandês Samuel Beckett (1906-1989), com Robert Wilson em cena. No monólogo, apresentado em 2012 no Teatro do Sesc Belenzinho, ele interpretou Krapp, personagem que aos 70 anos revisita sua própria história. Outras duas montagens, ambas apresentadas no Sesc Pinheiros, foram criadas por Wilson em parceria com a companhia alemã *Berliner Ensemble*, fundada pelo dramaturgo Bertolt Brecht (1898-1956): “*A Ópera dos Três Vinténs*” - uma sátira ao capitalismo que narra a história do casamento entre um bandido e a filha de um explorador de mendigos -, e “*Lulu*”, criada a partir de textos de Frank Wedekind (1864-1918), que trazia como personagem principal uma dançarina de cabaré, com trilha sonora criada por Lou Reed.

Em 2013, pela segunda vez, Wilson remontou um trabalho no País com artistas brasileiros: “*A Dama do Mar*”. A primeira vez que isso havia acontecido foi em 1974, com a peça “*A Vida e a Época de Joseph Stalin*” que precisou se chamar “*A Vida e a Época de Dave Clark*”, em função da censura durante a ditadura. “*A Vida...*” tinha no elenco artistas brasileiros e estrangeiros, diferente de “*A Dama do Mar*”, que contou com Bete Coelho, Helio Cicero, Ligia Cortez, Luiz Damasceno e Ondina Clais, todos brasileiros.

E então, em 2015, fui convidado para um teste da primeira produção inédita, no Brasil, de Robert Wilson: “*Garrincha – Uma Ópera de Rua*”, com elenco composto apenas por atores, atrizes e músicos brasileiros. As audições para “*Garrincha...*” aconteceram no Teatro Paulo Autran, situado no Sesc Pinheiros, e no Sesc Belenzinho, também em São Paulo, com o objetivo de

selecionar atrizes e atores para um trabalho inspirado na vida e carreira do jogador de futebol brasileiro Mané Garrincha.

A primeira etapa da seleção do elenco foi coordenada por Charles Chemin, assistente de direção de Wilson, juntamente com o brasileiro André Guerreiro Lopes, que participou da montagem também como assistente de direção. Os testes consistiram em alguns improvisos e exercícios cênicos, relativamente simples.

Dentre todos eles, destaco apenas um: uma caminhada de três metros, em linha reta, que deveria acontecer durante um minuto. Esta, e apenas esta, foi a única instrução dada para este exercício cênico. E então, lado a lado, em uma fileira, partindo do fundo do palco em direção ao proscênio, grupos de cinco a sete pessoas se deslocaram seguindo as referidas instruções.

Em “*Os Processos Criativos de Robert Wilson*”, Luiz Roberto Galízia cita algumas práticas similares realizadas em 1974, durante a remontagem da produção “*A Vida e a Época de Joseph Stalin*”:

“...muitos dos exercícios físicos desenvolvidos durante os laboratórios dizem respeito ao conceito de câmera lenta. [...] Recomendava-se aos atores o tempo todo não imitar uma apresentação teatral de “correr em câmara lenta, no estilo de Marcel Marceau, mas concentrar-se em levar um tempo extra para realizar um movimento que, normalmente, é apressado.” (GALIZIA, pág. 109).

Por se tratar de um diretor que já havia trabalhado com artistas como Isabelle Huppert, Willem Dafoe e Mikhail Baryshnikov, poderia se imaginar que os critérios para a seleção do elenco partiriam necessariamente de categorias – questionáveis - como virtuosidade ou talento em determinadas habilidades artísticas.

Percebe-se, portanto, que os testes não tinham como objetivo encontrar artistas profissionais, renomados, como alguns que já haviam trabalhado em produções anteriores do diretor. O que estava sendo observado ia muito além disso.

Ao final da primeira etapa dos testes, me recordo de ouvir alguns comentários de artistas que estranharam o procedimento. No dia em que participei das audições, encontrei pessoas de diversas áreas. Algumas, com muitos anos de experiência no teatro, circo e dança; outras, com grande experiência em espetáculos musicais e uma parcela que nunca haviam ouvido falar em Robert Wilson. Não era possível, portanto, traçar um perfil específico.

A segunda etapa dos testes, algum tempo depois, contou com a presença de Wilson, mas com um número menor de pessoas, ainda bastante diverso em suas experiências artísticas. Novamente, o exercício citado foi realizado, assim como alguns outros que serão abordados mais à frente nesta pesquisa.

Passados alguns dias, fui selecionado para integrar a montagem. O elenco foi composto por Bete Coelho, Carol Bezerra, Claudia Noemi, Claudinei Brandão, Cleber D´Nuncio, Dandara Mariana, Daniel Infantini, Fernanda Faran, Jhe Oliveira, Ligia Cortez, Lucas Wickhaus, Luiz Damasceno, Naruna Costa, Nathália Mancinelli e Roberta Estrela D´Alva. A equipe brasileira também contou com um sexteto musical formado por Alexandre Ribeiro, Fabrício Rosil, João Poletto, Roberta Valente, Samba Sam e Zé Barbeiro.

Os ensaios tiveram início em alguns espaços da unidade do Sesc Belenzinho, em São Paulo. A primeira etapa foi coordenada por Charles Chemin e André Guerreiro Lopes, sem a presença de Robert Wilson. Uma segunda etapa dos ensaios aconteceu no Sesc Pinheiros, local em que o trabalho estreou, e contou com a presença de Robert Wilson.

DA IMAGEM À CENA

Passamos, aqui, a alguns procedimentos adotados durante os ensaios de um dos mais importantes e conhecidos encenadores do mundo, com obras de alta complexidade - do ponto de vista da produção, cenário, figurinos, adereços, música, dentre todas as outras áreas -, realizadas por uma equipe com algumas dezenas de pessoas, de diversas áreas, e com um prazo relativamente curto para a realização do trabalho, o que dificulta muito a troca entre elenco e direção.

No primeiro ensaio com Wilson, me chamou a atenção a maneira como ele se coloca diante do palco: sentado à uma mesa - colocada exatamente no meio da plateia, equidistante em relação ao palco e à última fileira -, com um microfone em mãos. E é dessa forma que as instruções são dadas, para toda a equipe, durante os encontros.

É claro que no início de um processo com um diretor que nunca trabalhamos, normalmente, há um estranhamento diante de determinados procedimentos, que vão sendo incorporados pela equipe. Mas como esta distância possibilitaria uma relação direta entre elenco e direção? Como lidar com as dúvidas que surgem em relação à uma cena ou movimentação cênica?

E assim, a minha curiosidade em relação ao processo de criação de Wilson - que teve início com os exercícios realizados ainda nos testes - cresceu ainda mais. Naturalmente, dia após dia, vamos entendendo as regras de cada jogo e nos adaptando a elas, colhendo pistas ao longo do caminho e juntando peças para a construção do quebra-cabeças.

Um fato que me chamou a atenção é que iniciamos os ensaios sem que houvesse, em nenhum momento, o estudo do texto da peça, de nenhuma maneira: não houveram leituras de mesa, muito menos improvisos livres ou a partir de características das personagens. Não houve, sequer, um estudo sobre a vida do jogador de futebol do qual o trabalho é inspirado. E isso não quer dizer que não houve apenas no início. Isso quer dizer que não houve do início ao fim do processo. Me recordo que, em um dos encontros, tivemos contato com algumas imagens que constituíram o material de pesquisa da equipe de criação. Dentre elas, a imagem de uma casa em que Garrincha viveu. Essa foi uma das poucas referências compartilhadas com o elenco.

O cenário da primeira cena da peça era composto por uma estrutura de madeira, no formato de uma casa, com uma porta no centro e duas janelas laterais. Nesta cena, uma a uma, todas as personagens saíam de dentro da casa.



Figura 2: Cena de “Garrincha, Uma Ópera de Rua” - Foto: Julian Mommert

As ações realizadas por cada personagem ao entrar em cena pela primeira vez, por mais simples que sejam, eram relacionadas com características que seriam vistas durante todo o trabalho. Mesmo não havendo um estudo de partituras corporais ou um trabalho prévio no campo da direção de movimento, Wilson ia construindo figuras que iam compondo um quadro-vivo.

Interessante observar que a imagem da cena se assemelha a um quadro: um quadro que vai sendo criando de uma forma muito intuitiva. E é basicamente como um pintor que Wilson vai criando imagens. A relação do diretor com a pintura data da sua infância e podemos observar uma relação direta entre a criação no teatro e na pintura, por meio de um depoimento do próprio artista:

“Quando estou pintando, deixo a tinta tomar conta de tudo. Eu pinto a partir de alguma coisa, se esta coisa me interessa de alguma forma, e se essa coisa toma conta de mim. É muito mais excitante do que se eu quisesse chegar intelectualmete a algum resultado. A resposta é emocional ao invés de racional. (GALIZIA, Introdução, pág. XXIII – citação de outro texto)

Na janela direita da casa, na perspectiva do público, havia uma criança, figura interpretada por este pesquisador. Importante dizer que não haverá, nesta figura infantil, nenhuma relação com a história do jogador de futebol brasileiro, durante todo o espetáculo. Mas, durante os ensaios, me recorde de Wilson ter comentado sobre as apresentações circenses que assistiu, no Texas. A criação desta figura-cena foi inspirada nestas memórias.



Figura 3 – Cena de “Garrincha, Uma Ópera de Rua” – Foto: Julian Mommert

Já a cena seguinte, foi inspirada no período em que Garrincha trabalhou na fábrica América Fabril, na seção de algodão. O cenário era composto por quadro rodas, de tamanhos diferentes, que remetiam às engrenagens das máquinas; dois painéis com algumas dezenas de rolos de algodão; ao fundo, no alto, cinco pequenas janelas, um tanto quanto desproporcionais ao tamanho da parede, talvez uma tentativa de demonstrar um espaço não muito ventilado.

Apesar de sabermos que esta cena se referia ao período em que Garrincha trabalhou na fábrica de algodão, não houveram muitas informações além disto. Em “Uma Estrela Solitária”, obra de Ruy Castro sobre o jogador de futebol Garrincha, há algumas informações:

Era um porão onde ficavam as cortadoras – as máquinas que recebiam e descaroçavam o algodão. Não se sabia o que era mais enlouquecedor: se o barulho de ensurdecer, o calor de quarenta graus ou o índice inconcebível de resíduo de algodão produzido pelas máquinas. [...] Esse resíduo, chamado pelos operários de piolho, tinha de ser varrido e peneirado para ser reaproveitado como estopa. Garrincha era varredor. (Ruy Castro, página 23)

Na cena, além de Garrincha, haviam mais personagens. No canto esquerdo do palco, três performers realizavam gestos repetitivos, simultaneamente. Ao fundo, uma figura cruzava o palco, da direita para a esquerda, com um objeto luminoso, no formato de uma bola, em suas mãos. No canto direito do palco, à frente, Garrincha aparecia deitado, envolto por uma grande quantidade de algodão.

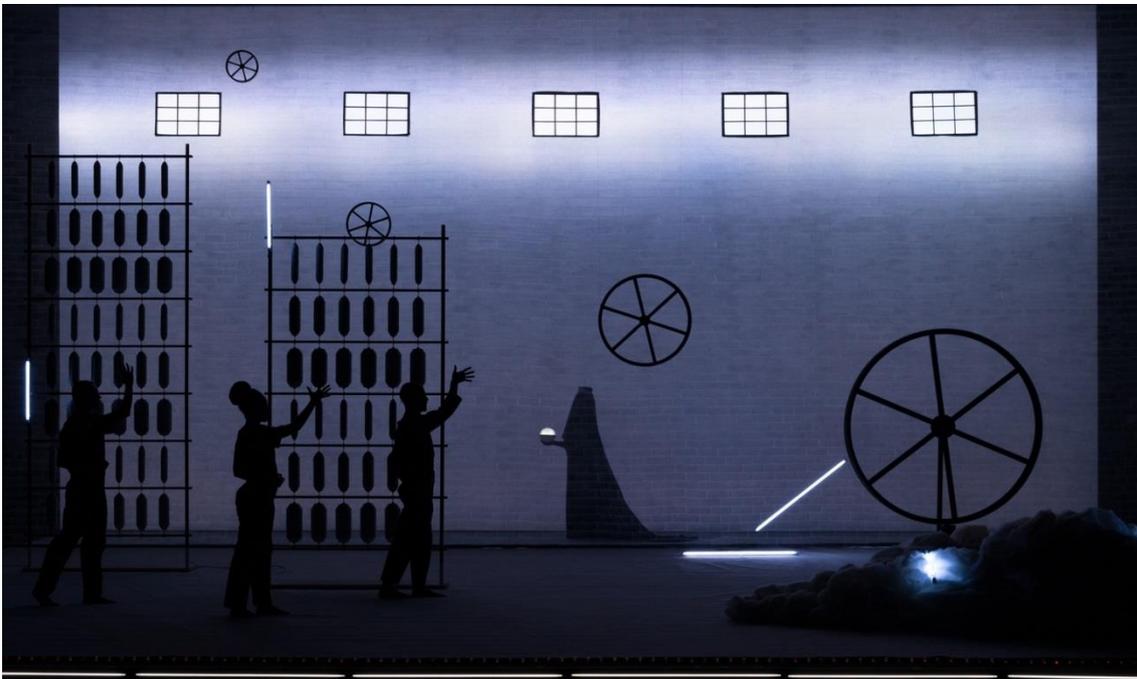


Figura 3 – Cena de “Garrincha, Uma Ópera de Rua” – Foto de Julian Mommert

Mas por qual motivo Garrincha aparecia deitado no monte de algodão em atitude completamente diferente aos outros trabalhadores da fábrica?

Em suas primeiras semanas de trabalho, quando deveria mostrar um mínimo de aplicação, Garrincha foi apanhado dormindo nas caixas de algodão, chegou atrasado e faltou ao serviço, quase em dias seguidos. [...] Como continuasse a repetir as infrações – faltava em média uma vez por semana -, começou a colecionar

suspensões, que significavam suspensões no seu salário. (Ruy Castro, página 23).

Num outro momento do espetáculo, em cena, havia um carro com suas partes completamente retorcidas. Aqueles que conheceram a história de Garrincha, talvez se lembrem de um acidente de carro ocorrido em 1969, quando Garrincha colidiu com um caminhão, na Rodovia Presidente Dutra. Dentro do carro, além do jogador, estava Elza Soares e sua mãe, que não resistiu à batida e faleceu.



Figura 4 – Cena de “Garrincha, Uma Ópera de Rua” – Foto de Julian Mommert

Ao final de uma das sessões, Elza Soares, que assistia ao espetáculo, estava profundamente emocionada. Obviamente, ela não se emocionou apenas com esta cena, porque foi mulher de Garrincha durante muitos anos. Mas esta parte, certamente, lhe tocou profundamente pois reviveu a perda de sua mãe em um trágico acidente. Mas como uma espectadora, que não conhece este episódio, se relaciona com este cenário e com as todas as ações desta cena? Sobre a relação entre texto e imagem, há um depoimento de Wilson que revela como o artista pensa a palavra em suas obras:

“...nós, na verdade, só ouvimos o que queremos ouvir o tempo todo., quer se trate de Shakespeare, de você ou de mim falando. Nosso teatro, porém, não exige necessariamente que você

pense o que nós pensamos. A coisa que eu acho mais tediosa e cansativa no teatro é que a gente tem que pensar constantemente o que o ator está pensando e sentir o que ele está sentindo. Se acaso você quiser pensar em outra coisa está perdido. (MCFERRAN, pag. 13)

O carro cenográfico utilizado nesta cena também pode ser visto em “*Shakespeare 's Sonnets*”, outro espetáculo de Wilson que estreou em 2009, em Berlim, Alemanha. A repetição, de cenas, movimentos e imagens é mais uma das características das obras do diretor, fato que se repete em vários dos seus espetáculos e, até mesmo, dentro de uma mesma obra, como podemos observar na próxima figura.



Figura 5 – Cena da peça Shakespeare's Sonnets - Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=qODEkVgJdOc>. Acesso: 26 out de 2022

Os relatos e informações acerca do espetáculo “*Garrincha – Uma Ópera de Rua*” não são, de fato, o interesse principal desta pesquisa. Trago estas informações porque elas despertaram em mim o interesse em conhecer mais sobre as etapas de criação de Robert Wilson. Acontece que grande parte das

obras de Wilson não são criadas nos países em que são apresentadas, tendo início no The Watermill Center, seu laboratório de inspiração e performance, sediado em Water Mill, em Nova Iorque. Para poder entender o que difere os processos de criação em Nova Iorque e nos países ao redor do mundo, seria preciso ir até Nova Iorque. E então, em 2017, motivado por esse interesse, me inscrevi para o The International Summer Program.

Antes de avançar, farei uma breve introdução sobre Robert Wilson e o The Watermill Center.

ROBERT WILSON E O THE WATERMILL CENTER

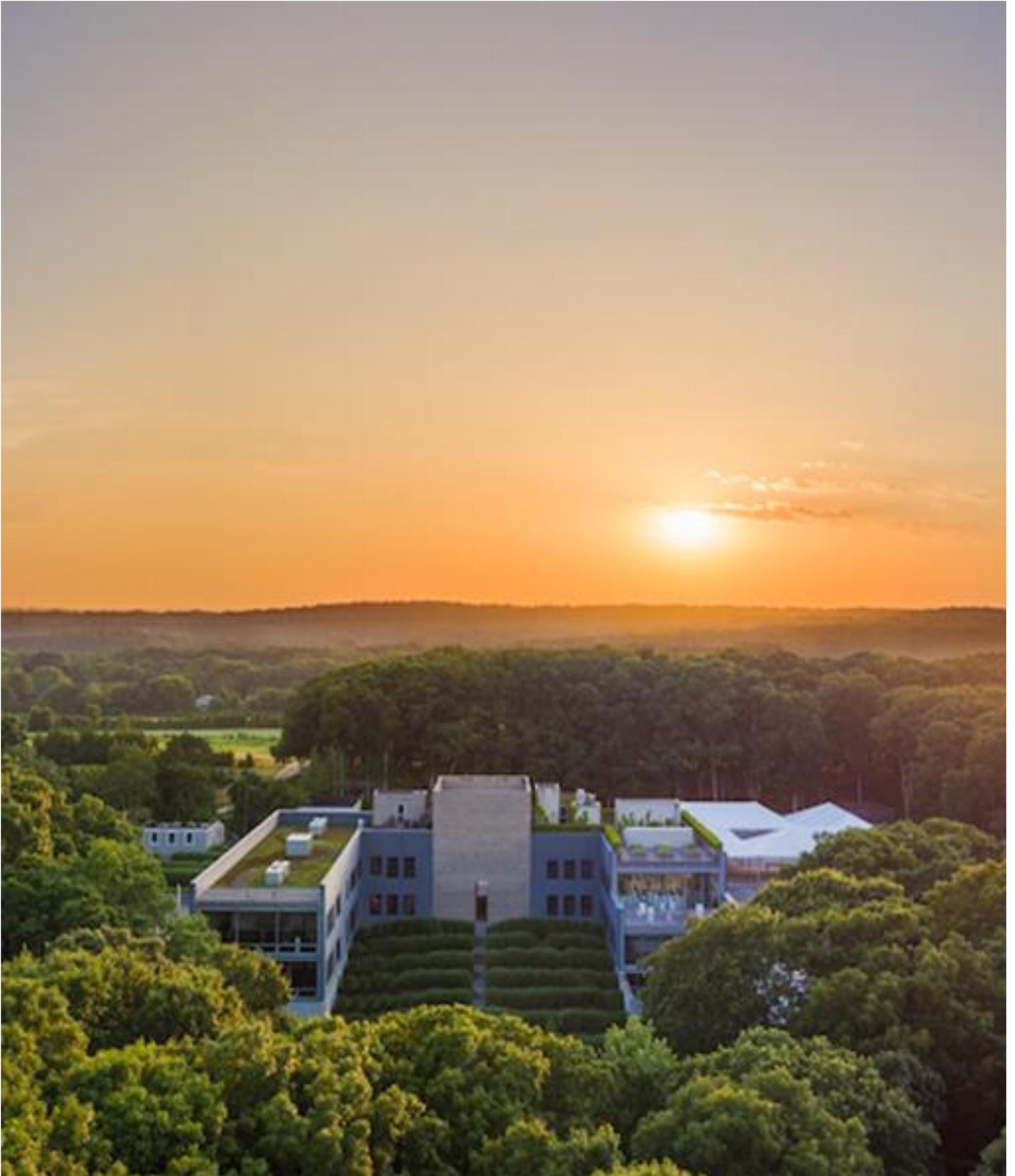


Figura 6: Prédio principal do Watermill - Foto de Lovis Osternik

ROBERT WILSON E O THE WATERMILL CENTER

Robert Wilson, nasceu em Waco, no Texas, no ano de 1941. Desde muito jovem já se expressava artisticamente por meio de desenhos e da pintura. Mas, também, demonstrava inclinações ao teatro com alguns experimentos que criava na garagem de sua casa. Em 1958, aos 17 anos, Wilson ingressa na Universidade do Texas para cursar administração de empresas. (GALIZIA, 2004, p. XII).

Já em 1962, quatro anos após o início dos estudos, o artista fala mais alto e o curso de administração, bem como a cidade do Texas, são abandonados. No mesmo ano, em Paris, começa a estudar pintura impressionista. Neste período, teve contato com diversos artistas europeus, foi a muitos festivais de música e conheceu alguns teatros, fato que influenciou diretamente sua criação.

Não é à toa que, atualmente, o artista transite por diversas áreas artísticas e é um tanto quanto difícil observar sua criação a partir de uma única perspectiva.

“Analisar o todo de sua produção requereria lidar com assuntos tão diversos quanto a câmara lenta, ondas cerebrais, cochilo, design arquitetônico, pintura, rock progressivo, matemática, terapia, silêncio, teatro ambiental, computadores, poesia concreta, espaços e galerias de arte, drogas, sexo, performances, comunicação entre surdos-mudos, dança moderna e pós-moderna, autismo, religiões orientais, filmes mudos – tantos assuntos que uma síntese clara pareceria impossível.” (GALIZIA, 2004, pág. XIX)

Ao retornar de Paris, por exemplo, Wilson cursa arquitetura de interiores e se torna bacharel pelo instituto Pratt, em Nova Iorque. É em Nova Iorque que o artista começa a desenvolver algumas oficinas de sensibilização e expressão corporal, na Fundação Byrd Hoffman, até se tornar diretor artístico com mais liberdade para desenvolver seus próprios projetos. E, assim, começa a gestação do que, num futuro breve, seria o *The Watermill Center*, que não foi a primeira opção de Wilson para seu próprio laboratório de criação.

“No final dos anos 60 (Wilson) chegou até a comprar um pequeno terreno nas montanhas da Colúmbia Britânica com a ideia de criar um Centro em meio a natureza, mas a empreitada não seguiu adiante. Foi então que em 1986 Richard Rutkowski, seu assistente naquela época, lhe apresentou um edifício na localidade de Southampton, em Long Island, que se assemelhava a uma fábrica em péssimas condições, inabitada pelos últimos vinte anos. Wilson ficou simplesmente apaixonado pela singular edificação e a vasta floresta ao redor, decidindo empreender esforços para adquirir aquele inóspito lugar e transformá-lo em um centro de artes.” (COUTINHO, 2017, pág. 180.)



Figura 7 - Edifício original da Western Union, cortesia da Fundação Byrd Hoffman Water Mill

Foi assim que, em 1986, em Water Mill, Nova Iorque, Wilson encontrou um prédio que havia sido utilizado por uma empresa de telecomunicações, como um local de pesquisas. Mas o espaço, completamente abandonado à época, foi comprado somente seis anos depois, em 1992, ano de nascimento do Watermill

e também do *The Internacional Summer Program*, um dos programas artísticos desenvolvidos no local.

Já no início Robert Wilson utilizava o espaço como um laboratório de inspiração para criação de trabalhos, como exposições, espetáculos e performances. Atualmente, após inúmeras reformas, o espaço, envolto por uma floresta, abriga salas multifuncionais, uma coleção de arte pessoal de Wilson, uma biblioteca, uma cozinha profissional, escritórios, diversos jardins com projetos paisagísticos distintos, tablados ao ar livre utilizados para aulas, ensaios, reuniões ou meditação, além de dormitórios, áreas com algumas espécies de plantas frutíferas, obras de arte e um apartamento pessoal de Wilson.

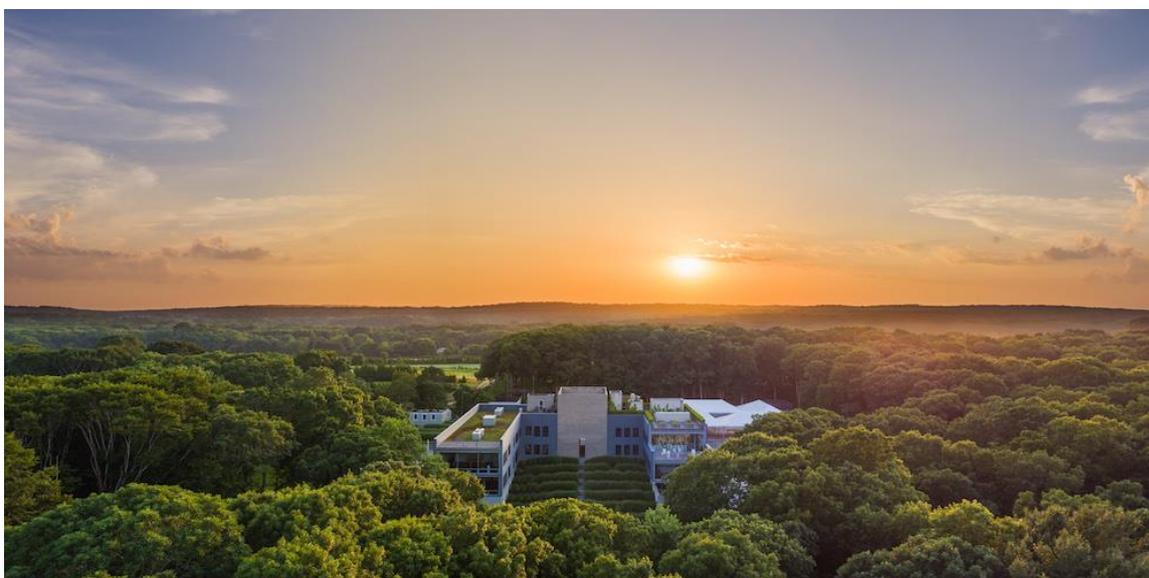


Figura 8 – Entorno do The Watermill Center – Foto de Lovis Osternik

O Watermill pode ser comparado, no Brasil, ao Instituto Inhotim, em Minas Gerais, embora não tenha tantas obras expostas permanentemente, ao ar livre, como o espaço mineiro. Outro espaço que se assemelha é a Fazenda Serrinha, em Bragança Paulista e o Campo das Artes, criado pelo ator Luis Melo, em Curitiba. Ambos os locais estão localizados em regiões cercadas pela natureza.

“A grande diferença é a natureza. Eu sempre gostei de estar ao ar livre. Passei quase toda a minha vida em teatros e museus, portanto a ideia de trabalhar rodeado pela natureza era muito animadora. (WILSON apud OTTO-BERNSTEIN, 2009, p.

231)70.

Assim como as obras de alguns artistas podem ser identificadas por algumas características, o centro de Wilson também é marcado por elementos que identificamos em suas criações. E isso salta aos olhos, em todos os espaços. Uma das fotos do espaço, por exemplo, parece um quadro ou a maquete para a criação de um edifício.



Figura 9: Prédio principal do Watermill - Foto de Lovis Osternik

.O desenho arquitetônico do prédio central, que sofreu alterações após ter sido adquirido por Wilson, pode ter sido um dos fatores decisivos para a escolha do local, pois apresenta linhas geométricas que estão diretamente relacionadas com a pesquisa do diretor.

“O uso de linhas e formas geométricas claras é uma assinatura visual do encenador que também pode ser considerada herança da arquitetura, uma vez que a geometria, através das linhas, é o que fundamenta sua representação. A escala, outro aspecto caro à arquitetura, também é explorada. [...] O encenador cria espaços cênicos e objetos de dimensões monumentais e por isso seu teatro é pensado para ser visto de

uma certa distância.” (CORRÊA, 2021, pág. 36)

Podemos tomar como exemplo uma das cenas do espetáculo “Garrincha – Uma ópera de Rua”, em que há uma casa. Apesar do cenário deste trabalho não ter nenhuma relação com o prédio do Watermill Center, as formas geométricas do prédio e do cenário, são similares.



Figura 10 – Cenário de “Garrincha, Uma Ópera de Rua” – Foto: Julian Mommert

“Esta característica é evidente quando se empreende análise comparativa entre o espetáculo Meek Girl (1994) e seu local de ensaio no Watermill. A similaridade dos espaços é tão nítida que é possível notar a mesma disposição das janelas e as colunas do edifício na cenografia do espetáculo encenado, o que denota uma zona de contágio entre as espacialidades do Centro e da cena.” (COUTINHO, 2017, pág. 180.)



Figura 11: Ensaio de Meek Girl no Watermill Center – Foto: Acervo

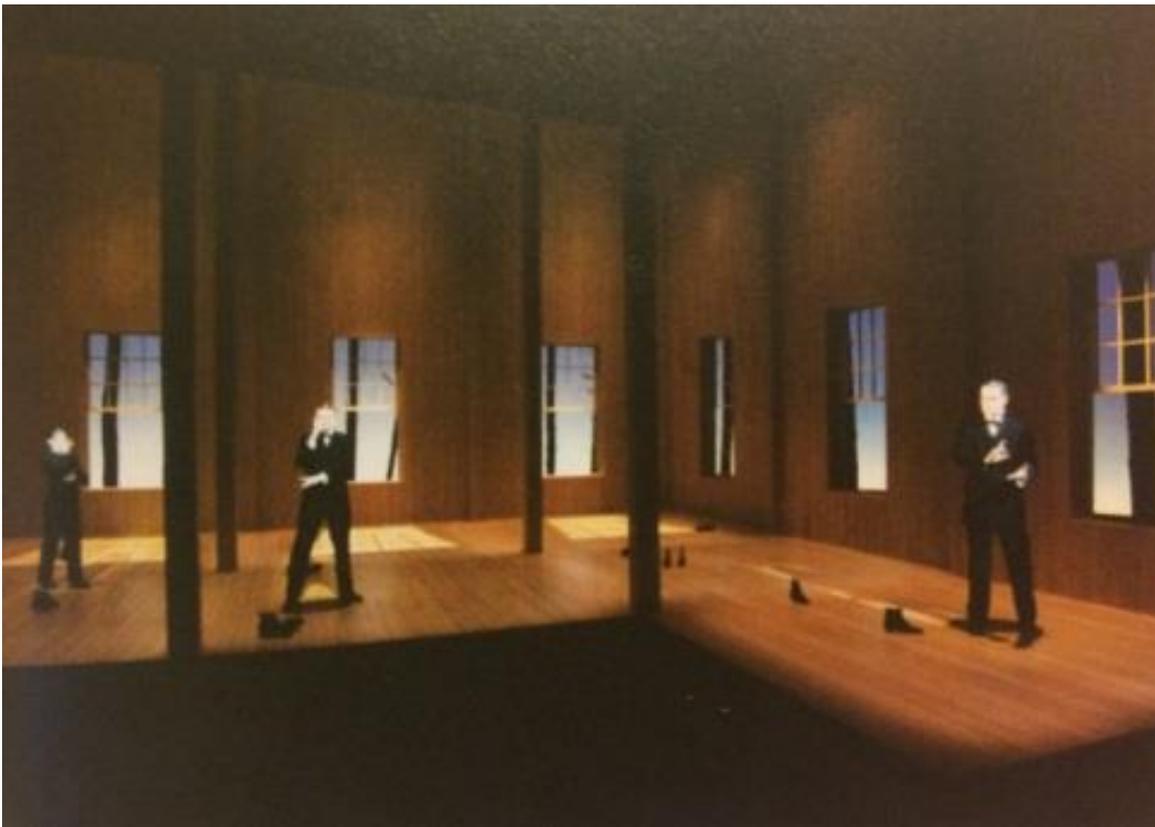


Figura 12: Desenho do espetáculo Meek Girl – Foto: Acervo

As fronteiras entre vida e arte são borradas em todas as instâncias:

“Quando eu era mais jovem, eu estava interessado em um teatro que sempre estivesse lá. Assim, eu fiz uma peça que durou sete dias. Você podia ir às duas da manhã, você podia ir às duas da tarde. É como entrar em um parque. Você pode sentar, observar as pessoas andando, crianças brincando, ouvir os pássaros ou o que for. Algo sempre estaria acontecendo. Naquela época, eu não via muita diferença entre fazer teatro ou fazer uma obra de arte e viver. Então, se você estava fazendo um bolo, fazendo uma salada, tomando chá ou qualquer outra coisa, tudo isto fazia parte de uma certa estética da vida. E eu não queria fazer distinção entre “isto é arte” e “isto não é arte.”
(WILSON, 2016)

Sobre a obra de Wilson há uma infinidade de livros, trabalhos acadêmicos, vídeos, entrevistas, dentre outros materiais. Mas pouco se escreveu, principalmente aqui no Brasil, sobre as conexões entre as experiências realizadas no Watermill e os processos criativos do artista.

“Eu queria ter um lugar no qual eu pudesse convidar pessoas de outros países e onde estas criariam trabalhos em meu estúdio. Uma espécie de ‘usina de ideias’ ou um centro de estudo que um dia se tornaria um lugar onde as pessoas pudessem vir e desenvolver seus próprios trabalhos.” (WILSON apud OTTO-BERNSTEIN, 2009, p. 231).

Dentro do Watermill há um apartamento pessoal do artista, repleto de obras de arte, em todos os cômodos. Em seu quarto, por exemplo, ao lado da cama, há uma escultura de pedra, do século XVIII. Sobre algumas estruturas de madeira, todas brancas e de diversos tamanhos, há outras obras.



Figura 13: Quarto de Robert Wilson no Watermill – Foto: Julian Mommert

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

A organização das obras em seu quarto e nos demais locais segue os mesmos padrões. Mas, dentre todos os locais, um deles chama a atenção. No subsolo do prédio há um espaço com uma coleção pessoal de obras de arte do artista, com cerca de oito mil obras, de toda a parte do mundo. Ao adentrar no local, sentimos como se estivéssemos em um museu de história da humanidade. E estamos: o museu pessoal de Robert Wilson. Algumas obras foram compradas, já outras são presentes que Wilson recebeu nos lugares por onde passou.



Figura 14: Acervo pessoal de obras artísticas de Robert Wilson - Foto de Lovis Osternik

Dentre tantos objetos de arte, chama a atenção um número considerável de cadeiras. No Watermill, elas estão por toda a parte: na sala de jantar, no salão onde acontecem as reuniões matinais, em corredores, em seu apartamento e até mesmo penduradas em paredes. Há dezenas delas, de formas, materiais, cores e tamanhos diversos. As cadeiras são recorrentes em trabalhos do próprio artista no teatro e algumas peças utilizadas em espetáculos foram usadas, também, em exposições e mostras.

“Uma das mostras mais importantes desse tipo foi organizada em 1974 pelo Musée Galliera, em Paris, reunindo projetos e artefatos usados anteriormente [...] Entre as obras exibidas no Galliera estava uma série de cadeiras que haviam aparecido em Joseph Stalin, Rainha Vitória e Overture. Seus títulos apontam em direção a uma referência exterior, algo enigmático, principalmente para quem não está familiarizado com o trabalho de Wilson: Cadeira de Freud; Cadeira de Pendurar; Cadeira para Overture nº2; Cadeiras Stalin. [...] Mas estas cadeiras não tem qualquer tipo de ligação com Freud, Stalin e a Rainha Victória. Seu único significado está em seu valor simbólico, em seu poder de evocação”. (GALIZIA, 2004, pág. 90/91)

Uma outra área onde podemos tomar contato com referências artísticas de Wilson é a biblioteca. Além dos livros físicos, podemos acessar nos computadores um programa de busca que mapeia referências diversas do acervo por meio de algumas palavras chave. Talvez, tão íntimo como o apartamento de um artista é podermos acessar sua biblioteca.



Figura 15: Foto da biblioteca do Watermill - Foto de Lovis Osternik

Nos anos de 2017 e 2018, o Centro dispunha de um alojamento, no prédio central, que acomodava um número pequeno de pessoas. O espaço dispunha de alguns quartos, cada um com duas camas, sem porta, com paredes que não chegavam até o teto além de dois banheiros coletivos, equipados com chuveiros. Como este espaço não era suficiente para abrigar todas as pessoas, algumas casas, no entorno do WTC, eram alugadas; algumas, comportavam 10; outras, 12 pessoas. Já nesta época estava sendo construído um prédio anexo ao central.

O projeto da residência foi assinado pelo arquiteto americano Roger Ferris, em parceria com Wilson. Com 8 quartos, cada um com duas camas e banheiro privado, a residência abriga 16 pessoas para atividades do próprio Centro. O interior do prédio possui uma cozinha coletiva, áreas de convivência, um ateliê e uma escadaria que é utilizada para acomodar o público em palestras ou

apresentações. No sótão, há duas áreas, à esquerda e à direita do prédio, que também podem ser utilizadas para encontros, reuniões ou leitura. A arquitetura do local, em todas as dependências, privilegia os encontros e trocas entre as pessoas. Metade dos quartos estão direcionados para o nascer do sol, enquanto outra metade tem vista para o pôr-do-sol.



Figura 16: Residência para artistas do Watermill - Foto Alan Tansey

Analisarei, no próximo capítulo, outras áreas do espaço, mas no contexto do *The Internacional Summer Program*, um dos programas artísticos realizados no Watermill.

THE INTERNACIONAL SUMMER PROGRAM



Figura 17: Performance no Watermill - Foto Alan Tansey

THE INTERNACIONAL SUMMER PROGRAM

Além de um laboratório de inspiração e performance que oferece atividades como residências artísticas, palestras e workshops, anualmente, o The Watermill Center promove, entre as atividades mencionadas, o *The Internacional Summer Program*. Descrever o Programa trata-se de uma tarefa árdua e essencialmente subjetiva, diante das inúmeras perspectivas de abordagem do espaço e, em especial, da experiência, isto porque:

“A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece”. (LARROSA, 2002, pág. 21).

Todo os relatos que serão apresentados aqui partem da perspectiva deste artista-pesquisador. Uma vez que “o corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão” (KATZ, GREINER, 2005, p. 130-131). Todas as observações vão ao encontro da curiosidade sobre o processo de criação de Robert Wilson, despertadas durante a montagem, em São Paulo, de “Garrincha – Uma Ópera de Rua”.

Durante o programa são realizadas inúmeras atividades, dentre elas: encontros diários com Bob Wilson; palestras sobre teatro, ópera, performance, instalação, design e ciência, com artistas e cientistas internacionais; workshops e dois grandes eventos denominados *The Annual Watermill Center Summer Benefit & Auction* e *Discover Watermill Day* -, que contam com instalações e performances de artistas convidados, além de trabalhos criados em parceria pelos artistas residentes. Destacarei alguns deles, buscando

Anualmente, geralmente no início do ano, o Centro abre inscrições para o Programa. O processo seletivo, realizado por Wilson em parceria com seus colaboradores, é aberto para artistas de todas as áreas e de todo o mundo. No site do Centro é possível se inscrever respondendo algumas questões:

1. *Defina-se artisticamente ou profissionalmente. (Use o seguinte formato em sua resposta: "Eu sou um ...". Aqui estão cinco exemplos: 1. "Eu sou um estudante estudando arquitetura com interesse em design cênico."; 2. "Eu sou um figurinista que também se apresentou como ator."; 3. "Sou diretor de peças de teatro, musicais e óperas."; 4. "Sou carpinteiro."; 5. "Eu sou um designer gráfico que tem experiência com design de impressão e gráficos em 3D." (150 caracteres)*
2. *Faça uma lista de suas realizações educacionais importantes e / ou realizações profissionais e / ou habilidades especiais. Abaixo, inclua apenas sua carreira e destaques acadêmicos. (Aqui também é pedido que seja enviado um currículo completo). (2500 caracteres)*
3. *O que você esperaria ganhar com a participação no programa de verão internacional do The Watermill Center? (150 palavras)*
4. *Você já trabalhou em um projeto (s) com Robert Wilson antes? * Isso pode incluir trabalho no teatro, exposições ou eventos especiais. Por favor, exclua qualquer participação anterior do Watermill. (Pede-se que sejam mencionados detalhes sobre a experiência, incluindo datas, localização e a natureza do envolvimento na produção. (500 caracteres)*
5. *Carta de Motivação: Uma carta pessoal a Robert Wilson explicando por que você a pessoa gostaria de participar do Programa de Verão. (Máximo de 200 palavras)*
6. *Participar do Programa de Verão requer trabalho em equipe e boas habilidades interpessoais. Por favor, explique qualquer experiência que você teve vivendo ou trabalhando em grandes grupos. (Máximo 200 palavras)*
7. *Diga-nos o que você gosta sobre o processo colaborativo. Isso pode ser uma história / anedota ou seu interesse teórico. (Máximo 200 palavras)*

Percebe-se, pelas perguntas, que há o interesse por artistas de todas as áreas, mas que tenham participado de processos colaborativos. A seleção é feita a partir da análise destas questões e, também, de matérias jornalísticas, vídeos e fotos que são solicitadas para complementar a apresentação pessoal.

Caso a pessoa seja selecionada, o *Watermill* oferece hospedagem e alimentação, mas passagens aéreas e transporte até o Centro são de responsabilidade dos participantes. Apesar de haver uma residência localizada em um prédio dentro do Centro, são alugadas algumas casas nos arredores, pois em alguns períodos há mais de cem pessoas envolvidas com o Programa de Verão. Além das casas, também são alugados carros, utilizados para o deslocamento até o centro, uma vez que algumas casas ficam distante, cerca de vinte minutos, do Centro.

Os critérios para a divisão das pessoas nas casas dependem de diversos fatores, dentre eles a distribuição de pessoas habilitadas para dirigir, uma vez que não há motoristas externos contratados para este tipo de atividade. Dessa forma, as pessoas que quisessem ou precisassem chegar mais cedo ao WTC, seja em razão de alguma atividade ou até mesmo por questões de hábitos particulares, deveria se organizar coletivamente. O mesmo acontecia no retorno à noite.

ATIVIDADES DIÁRIAS

No *Watermill*, apesar de haver hierarquias na divisão e coordenação das atividades, todas as pessoas, sem exceção, participam de todas as atividades. O cronograma, geralmente, decorre da seguinte forma, de segunda à sábado:

8:00 - 9:00 – Workshops – Aulas de Movimento (quando disponível)

8:00 - 9:30 - Café da manhã

9:30 - 10:30 - Reunião Matinal Diária

10:30 - 13:00 - Atividades Coletivas

14h00 - 15h30 - Almoço

16:00 - 20:00 – Oficinas (dependendo do período)

20:00 - 22:00 Jantar

Já aos domingos:

8:30 – 9:30 - Café da manhã

9:30 - 10:15 - Reunião Matinal Diária

10:15 – 10:45 - Atividades Coletivas

10:45 – 14:30 – Workshops (dependendo do período)

14h30 – 15h30 - Brunch na tenda de jantar

16:00 Fim do dia, pessoas livres para deixar o centro

SIMETRIA

Todas as atividades diárias são divididas em grupos, com o intuito de se estabelecer uma relação de comunidade, tanto em relação às atividades artísticas, quanto em relação às atividades do dia-a-dia de um espaço cultural, ou mesmo de uma casa. A primeira atividade do dia é o café da manhã que, diariamente, é preparado por um grupo diferente. Este grupo precisa chegar mais cedo ao Centro, antes de todas as pessoas, e dispor todos os alimentos e utensílios na área externa designada para as refeições coletivas. Mas, não se trata apenas de colocar os alimentos de qualquer forma sobre a mesa. Há uma foto na cozinha com a exata localização onde cada pão, suco, talher, prato, copo, xícara e todos os demais utensílios e alimentos devem ser colocados. Pede-se que, ao menos nesta refeição, os pratos, copos e talheres sejam lavados individualmente, cabendo ao grupo responsável conferir apenas se a mesa, pia

e o chão estão limpos, se todos os alimentos foram acondicionados em seus respectivos espaços.

O almoço e o jantar, diariamente, são preparados por um(a) chefe de cozinha contratado(a) especialmente para esta função. Imediatamente após o encontro matinal, o almoço começa a ser preparado. Assim como as demais atividades diárias, algumas pessoas também podem se oferecer para auxiliar.

A montagem da mesa também deve seguir um protocolo, que consiste em dispor, de maneira equidistante, todos os pratos, copos, talheres, guardanapos e vasos de flores, sendo que, no almoço e no jantar há diferentes tipos de copos e pratos.



Figura 18: Mesa das refeições – Foto: Arquivo pessoal

Nos dias em que há um número reduzido de pessoas, a disposição dos pratos deve começar pelo centro da mesa e seguir para as laterais, de forma que haja a mesma distância entre o lado esquerdo e direito.

Assim que as refeições estão prontas, o chefe de cozinha solicita que alguém se desloque por toda a área do Watermill tocando um pequeno sino. Devido ao tamanho do Watermill, o sino torna-se um código de que as refeições estão prontas. Após o almoço e jantar todos os alimentos e utensílios da cozinha devem ser guardados; todos os pratos, copos e talheres devem ser lavados, secos e guardados, a cozinha deve ser varrida, a mesa limpa e as latas de lixo esvaziadas.

SILÊNCIO

O encontro matinal é coordenado, inicialmente, pela direção do Programa de Verão. Diariamente, por volta das 09h30, todas as pessoas se reúnem em um dos andares do prédio central. No primeiro dia, há uma breve apresentação pessoal, onde ficamos conhecendo, minimamente, o país de origem e a área de atuação principal de todas as pessoas. Apesar da direção do Programa de Verão tomar um local de destaque na sala, todas as demais pessoas, sejam elas colaboradores longínquos ou artistas residentes, sentam-se no chão.

Nos dias que seguem, este é o momento reservado para discussão sobre as tarefas do dia. Algumas destas pessoas, por já participarem do Programa há muitos anos, ficam incumbidas de coordenar determinadas tarefas. Se a ação pedida necessita de pessoas com uma habilidade específica em determinadas áreas, como carpintaria ou jardinagem, por exemplo, outras pessoas são solicitadas para auxiliar. Mas, este grupo não é formado, necessariamente, apenas por pessoas com conhecimento específico em determinadas áreas. O último a chegar, ao final da reunião, é Robert Wilson.

O tempo entre o final da reunião e a chegada de Wilson - que está em seu apartamento, no mesmo prédio -, geralmente, gira em torno de menos de cinco

minutos. É o tempo em que amenidades ou assuntos relacionados ao Programa de Verão são discutidos.

Mas, assim que Wilson cruza a porta do espaço, um silêncio sepulcral se estabelece. No espaço, há apenas uma única cadeira, onde apenas ele se senta, acomoda seu corpo - sempre com a perna esquerda à frente da direita e uma prancheta em mãos - e fecha os olhos, durante um longo tempo.

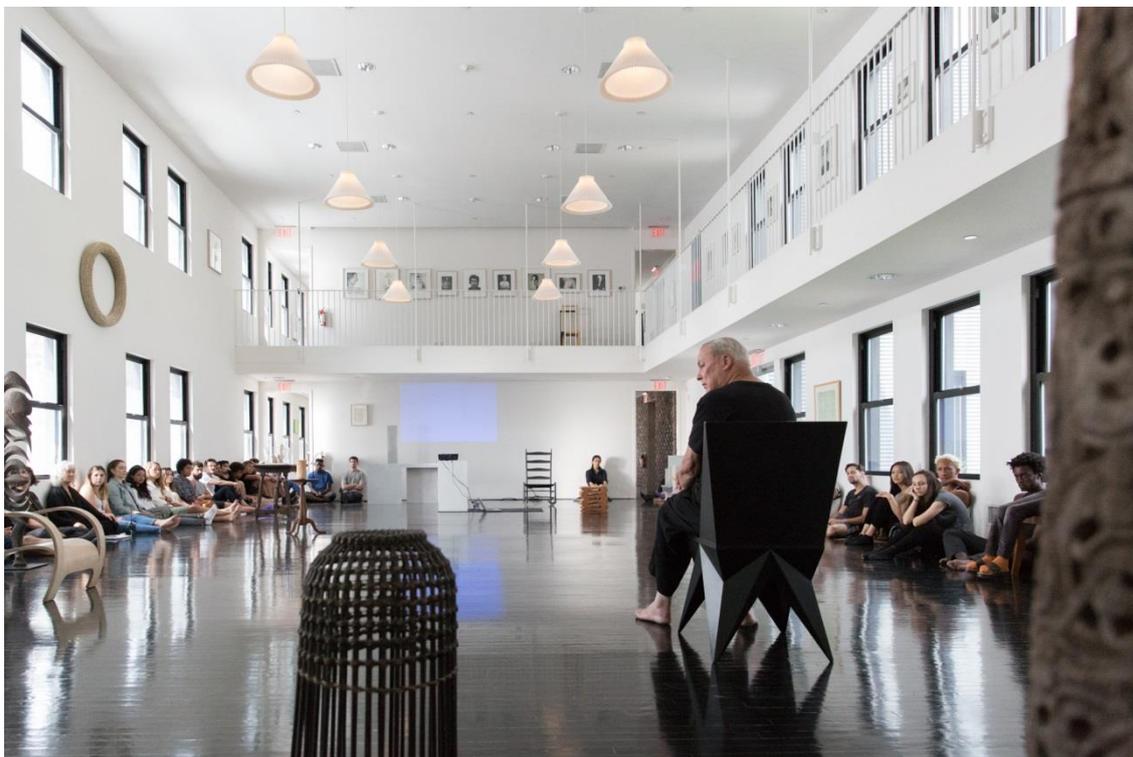


Figura 19 – Sala do Encontro Matinal – Foto de Lovis Osternik

Nos primeiros dias, ainda desavisados de tal prática, muitas pessoas têm dificuldade de se manter em silêncio. Olhares curiosos, risos e conversas ao pé do ouvido são percebidas. Ao longo dos dias, sem nenhuma orientação ou instrução sobre os motivos do rito, todas as pessoas passam a se manter em absoluto silêncio. O tempo deste rito varia muito. Com o passar dos dias, a relação com o próprio tempo muda, deixamos de estranhá-la e passamos a observar o espaço e os corpos de maneira diferente.

Apesar do estranhamento, ao longo dos dias, a prática se torna um momento de conexão e reflexão pessoal. E vai além. A relação com o tempo diz muito, provavelmente, sobre a maneira como nossas mentes e corpos estão

naquele dia. Embora não haja nenhuma conversa sobre os motivos ou origens da ação, por parte de Wilson, o fato é discutido entre as pessoas que, ao longo dos dias, acabam internalizando e ritualizando o silêncio.

IMOBILIDADE

O que acontece depois dos cinco, dez, dezessete ou vinte e cinco minutos de silêncio também é uma incógnita. Sempre com uma prancheta em mãos com diversas anotações, há dias em que Wilson inicia a conversa fazendo algumas perguntas sobre determinadas áreas do espaço. Geralmente são indagações acerca de algumas das atividades de manutenção do local.

Em outros dias, ao final do silêncio, ele simplesmente levanta de sua cadeira, caminha até alguém e aponta um local no espaço, onde esta pessoa deve permanecer. Faz isso com várias pessoas, dispondo-as em locais diferentes na sala.

Simetricamente distantes, Wilson vai dispondo as pessoas, umas em relação às outras, sempre em linhas: retas, diagonais, quadrados ou retângulos. Ao observar este procedimento através do depoimento de Ferris, arquiteto que construiu o prédio da residência, juntamente com a supervisão de Wilson, podemos notar, mais uma vez, a relação do diretor entre corpo e arquitetura.

“Ele vê arquitetura na arte, móveis, dança, música – em absolutamente tudo. Tudo com Robert Wilson é transversalmente axial, tudo tem que ser norte-sul, leste-oeste, tudo alinhado, e tudo perfeitamente alinhado. Pode parecer simples e fácil, mas não é.” (Galerie Magazine)

Estas ações são realizadas com o máximo de economia de palavras. Apenas algumas poucas indicações são dadas, como, por exemplo, manter o olhar para frente, o queixo em uma linha de noventa graus em relação ao peito, os pés paralelos e um pequeno espaço entre o antebraço e o tronco.



Figura 20 – Exercício no Encontro Matinal – Foto de Lovis Osternik

Não há, em nenhum momento, nenhuma explicação sobre aquilo que decorre. Há, apenas e simplesmente, indicações espaciais. Também não há é feita nenhuma distinção entre as pessoas escolhidas. Tanto um artista residente, quanto um colaborador de Wilson, participam desta prática. Durante um tempo, que também varia de um dia para o outro, as pessoas permanecem imóveis nesta posição. Sobre o movimento e a imobilidade, Wilson diz:

“Martha Graham dizia: não existe imobilidade. Sempre há movimento. Às vezes, quando estamos muito quietos, temos mais consciência do movimento do que quando fazemos muito movimento. Mas sempre há movimento. Então, se eu quero andar, eu dou um passo, o movimento só continua. E quando paro de andar, o movimento continua. Sempre há movimento.” (WILSON, 1997)

Devido ao grande número de pessoas, às vezes chega a haver mais de cinquenta na sala, nem todo mundo participa, todos os dias. Mas isso não é um problema, porque aqueles que assistem também estão participando. Afinal, também se assimila, ou se aprende algo, a partir da observação.

Mas é possível perceber a diferença entre o olhar, a postura e relaxamento corporal daqueles que já conhecem a prática e daqueles que não. E, com o mínimo de indicações verbais, Wilson, às vezes, faz algumas pequenas intervenções nos corpos. A maioria delas são relacionadas às linhas dos braços, aos espaços entre eles e o corpo e ao ângulo do queixo em relação ao tronco.

CÂMARA LENTA

Um outro procedimento recorrente é o deslocamento em câmara lenta. Após dispor as pessoas em diferentes pontos do espaço, Wilson pede para que se desloquem, vagarosamente, em uma direção.

“A obsessão de Wilson pela câmara lenta é resultado de seu interesse por níveis subliminares de comunicação, difíceis de ser detectados em condições normais. Ele recorre à câmara lenta como um instrumento [...] segundo o qual podemos observar melhor o que temos condições de observar com detalhes e por um período prolongado”. (GALIZIA, pág. 108)

Percebe-se, neste simples exercício, algumas das principais características de seus trabalhos no teatro: o silêncio, a imobilidade e a câmara lenta. Uma vez que alguns corpos foram dispostos na sala, Wilson apenas os observa, assim como todo o grupo. Passados alguns minutos, o exercício é encerrado, sem nenhuma observação.

Por vezes, durante a mesma prática e após um determinado tempo de imobilidade, uma música começa a tocar e Wilson pede que todas as pessoas dançam livremente. Esta prática foi relatada por Luiz Roberto Galizia, na ocasião dos ensaios de “A Vida e A Época de Joseph Stalin”, encenada no Brasil em 1974, no Theatro Municipal de São Paulo.

“Os laboratórios de movimento consistiam sobretudo em sessões em que se dançava livremente. Os Byrds e os brasileiros dançavam juntos, desenvolvendo todo tipo de estilo, principalmente ao som de músicas populares americanas, embora de vez em quando também se tocasse música brasileira.” (GALIZIA, 2004, pag. 104)

Embora não houvesse nenhuma indicação referente ao modo de dançar, neste momento, algumas pessoas aproveitavam para mostrar suas habilidades e técnicas corporais, embora estas especificidades não fossem o foco, elas poderiam ser utilizadas para as encenações, caso fossem necessárias em algum dos trabalhos que serão desenvolvidos mais adiante, nos workshops.

A MANUTENÇÃO DO ESPAÇO

Imediatamente após o encontro matinal, tem início a limpeza das dependências do centro. Assim como um dos grupos foi responsável pelo café da manhã, outro fica responsável pela limpeza dos escritórios: varrer o chão, retirar os lixos, limpar janelas e observar se há algo fora do lugar e que tenha que ser encaminhado para outro espaço. Além dos escritórios, a tenda localizada na área externa, onde são realizados os workshops, aulas, dentre outras atividades, assim como o espaço onde é realizado o encontro matinal, também devem ser varridos e organizados.

Enquanto isso, outro grupo se encarregará da limpeza geral de todos os banheiros. Isso inclui, também, a retirada dos lixos, varredura e lavagem do chão, dos vasos sanitários, dos espelhos e reposição de todos os utensílios de higiene. Caso algo esteja faltando, este grupo também se encarrega de informar à direção.

Outra atividade, que não é necessariamente realizada diariamente, é a limpeza dos carros. Cada uma das casas alugadas para um determinado número de pessoas possui um carro, que deve ser mantido limpo, externa e internamente, por aqueles que o utilizam. Também é recomendado que o nível de combustível seja checado. Caso haja necessidade de reabastecimento, um cartão de crédito é retirado na produção e um dos integrantes da casa deve ir até o posto de gasolina mais próximo. Paralelamente, tem início a manutenção da área externa.

PAISAGEM, ARQUITETURA E ARTE

A maior parte dos dez hectares da área do Watermill é de floresta. A ação de Wilson nas áreas externas não se dá apenas pela inserção de objetos artísticos, mas também na integração entre arte e natureza. Em uma das áreas arborizadas do Centro foi construída uma plataforma, mas duas árvores foram mantidas em uma das laterais.

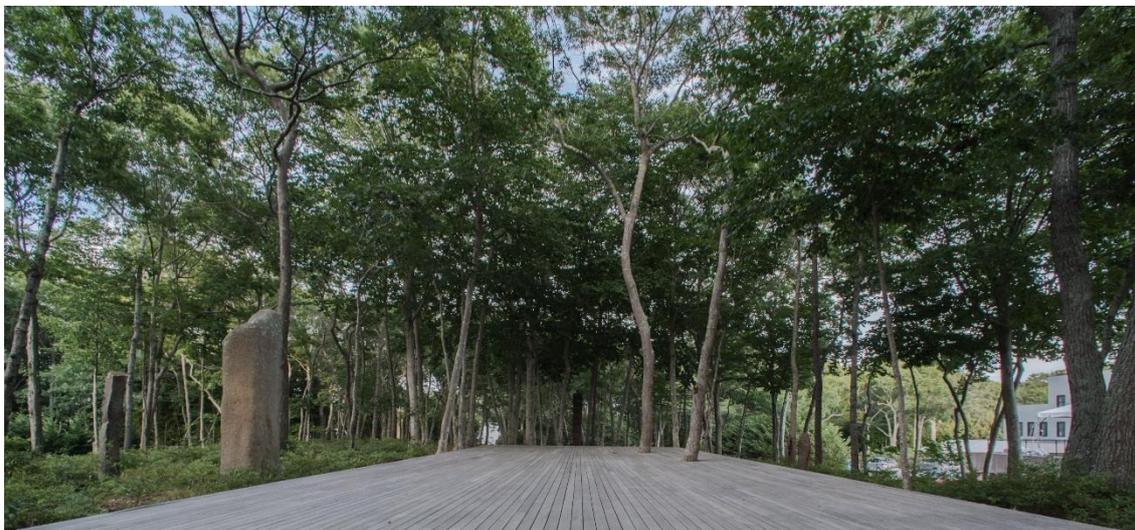


Figura 21 – Plataforma no Watermill – Foto de Lovis Osternik

A conexão de Wilson entre arte, arquitetura e natureza é de longa data. Há um relato de um trabalho, datado de 1966, vinte e seis anos antes da fundação do Watermill, quando o artista foi convidado, pela Escola de Grailville de Loveland, em Ohio, e desenvolveu

“...uma estrutura gigantesca que consiste em 576 postes telefônicos espalhados por uma área de 76 metros quadrados. Os postes, de vários comprimentos, foram fincados numa plantação de trigo, começando com a altura de 75 cm e aumentando gradualmente até a altura de 4,80. (SONTAG, 1978, pag. 10)

Em uma outra área há uma dezena de blocos de pedra dispostos entre troncos de árvore. Esta intervenção remonta à história da humanidade e a uma das primeiras ações humanas de transformação da paisagem: o menir:

“Os menires aparecem pela primeira vez na era neolítica e constituem os objetos mais simples e mais densos de significado de toda a Idade da Pedra. O seu surgimento representa a primeira ação humana na paisagem: uma grande pedra estirada horizontalmente no solo é apenas uma simples pedra sem conotações simbólicas, mas sua rotação em noventa graus e o seu fincamento na terra transformam-na em uma nova presença que detém o tempo e o espaço: institui um novo sistema de relações com os elementos da paisagem circundante. (CARIRI, 2013, pág. 52)

Nesta área, todos os pequenos galhos que nascem abaixo de uma determinada altura do tronco das árvores, devem ser retirados até uma mesma altura, resultando em uma integração entre a interferência humana e a paisagem local.



Figura 22 – Instalação externa no Watermill – Foto de Lovis Osternik

Ao longo dos dias, percebemos em algumas pessoas uma certa estranheza e resistência em determinadas atividades, como cortar os galhos de

uma árvore até uma certa altura. Mas, tudo isso já faz parte da preparação do espaço para um grande evento realizado anualmente no Centro.

PERFORMANCES E INSTALAÇÕES

O Summer Gala, também conhecido como Summer Benefit, é o evento mais importante realizado todos os anos no The Watermill Center com o objetivo de arrecadar fundos para a manutenção do espaço durante todo o ano. Em 2017, primeiro ano em que participei, o evento aconteceu no dia 29 de julho, praticamente um mês depois da chegada de todos os participantes. Normalmente, dividido em três partes: um coquetel onde quase 1.500 convidados visitam o local, veem instalações criadas por participantes do Watermill e artistas convidados, e um jantar de gala numa grande tenda para cerca de setecentos destes convidados onde acontece um leilão de obras de arte. O acesso ao primeiro evento se dá por meio de convite, compra de ingresso restrito à determinadas atividades ou com acesso total.

Para este evento, todos os artistas residentes são encorajados a apresentar propostas de performances e instalações artísticas. Os projetos devem conter o conceito da obra, indicação de um espaço onde possa ser realizado, detalhamento de materiais, de possíveis parcerias com demais artistas e orçamento. As propostas, que devem ou não estar relacionadas ao tema do evento do ano, são escolhidas por Wilson, juntamente com alguns de seus colaboradores. Há, também, trabalhos de artistas convidados e releituras de obras do próprio Wilson.

A instalação ou performance proposta por um artista, necessariamente, não será construída ou contará com este mesmo artista como performer porque, como vimos, às vezes o trabalho requer a construção de uma estrutura que necessita de um outro profissional. Independente da obra, todos os trabalhos são construídos em parceria.

“Nas comunidades humanas, parceria significa democracia e poder pessoal, pois cada membro da comunidade

desempenha um papel importante. Combinando o princípio da parceria com a dinâmica da mudança e do desenvolvimento, também podemos utilizar o termo “coevolução” de maneira metafórica nas comunidades humanas. À medida que uma parceria se processa, cada parceiro passa a entender melhor as necessidades dos outros. Numa parceria verdadeira, confiante, ambos os parceiros aprendem e mudam – eles coevoluem. (CAPRA, 2006, p. 221)

Durante o Programa de Verão, o Watermill torna-se uma comunidade de pessoas com afinidades em comum, no caso a arte. Nesse período, umas dividem com as outras conhecimentos diversos.

CASULO

Em 2017, apesar de ter apresentado uma proposta, fui convidado por um dos artistas que faz a curadoria juntamente com Wilson, para performar “*Cocoon*” (casulo, em português), uma proposta do ator e bailarino romêno Vlad Troncea. Não me recordo de termos conversado em detalhes sobre quais as referências da proposta ou quais as intenções do artista com aquele trabalho. Me lembro apenas que a imagem me interessou e aceitei performar. A primeira etapa foi a elaboração de uma maquete, por parte do arquiteto espanhol Enric Ruiz-Geli. A ideia era a criação de um imenso casulo, instalado entre as árvores da floresta que o circunda o Watermill Center.



Figura 23 – Maquete de Casulo – Foto de Lovis Osternik

A partir da proposta de Troncea, o cenógrafo, também romêno, Adrian Damian, juntamente com o arquiteto catalão Enric Ruiz-Geli, e, por fim, este pesquisador, demos início a construção da instalação, que seria feita com camadas de dezenas de rolos de fitas adesivas transparentes.



Figura 24 – Construção do Casulo – Foto de Lovis Osternik

Ao longo de aproximadamente uma semana, fomos tecendo com as fitas adesivas diversas camadas de teia até, finalmente, construirmos um casulo.



Figura 25 – Instalação / Casulo – Foto de Lovis Osternik

E então, no dia e horário da apresentação, entrei no casulo, sem ter tido muito tempo para aprofundar questões em relação ao meu corpo e ao que eu deveria ou poderia fazer. Eu estava mais interessado em como se daria a relação do público com a obra. Como as camadas de fita permitiam que eu observasse, sem muita nitidez, o que acontecia do lado de fora, comecei a me conectar com as pessoas por meio do olhar. Durante a performance, me relacionei com o público a partir das diversas reações que iam aparecendo, indo do estranhamento ao profundo interesse sobre aquela imagem e aquele corpo.



Figura 26 – Performance / Casulo – Foto de Lovis Osternik

Nas próximas páginas, apresento algumas obras realizadas, antes de adentrar nas especificidades do segundo trabalho que criei no Watermill.



Figura 27 – Performance / Programa de Verão – Foto de Lovis Osternik



Figura 28 – Performance / Programa de Verão – Foto de Lovis Osternik



Figura 29 – Performance / Programa de Verão – Foto de Lovis Osternik



Figura 30 – Performance / Programa de Verão – Foto de Lovis Osternik



Figura 31 - Performance / Programa de Verão – Foto de Lovis Osternik

O HÍBRIDO

Em 2018 retorno ao Watermill. Dessa vez, o desejo de criar algo autoral me invade. Mas o que criar neste ambiente? De que forma aquilo que estava sendo vivenciado me atravessava e de que forma eu poderia intervir naquele ambiente? Quais poderiam ser as relações entre a práticas de Robert Wilson com este trabalho? Como, então, criar algo que estivesse conectado com o meu corpo, com a minha história e com o meu País?

Tudo isto estava acontecendo em 2018. Dois anos antes, em agosto de 2016, a presidenta Dilma Rousseff havia sofrido um impeachment e o Brasil passou a ser dividido entre pessoas que eram contra e pessoas que eram a favor. A imagem de Brasil dividido por um muro, construído em frente à Esplanada dos Ministérios, para separar grupos contrários e favoráveis ao impeachment, não saía da minha cabeça. Isso me fez pensar na dificuldade dos indivíduos em lidar com pensamentos distintos, na tentativa de impor comportamentos padronizados. Isso também me fez pensar que eu estava em um local com artistas de mais de trinta países, de culturas diversas, convivendo em comunidade. Sendo um artista brasileiro, apesar da onda conservadora que assola o mundo atualmente me conectar com alguns artistas, ainda assim, havia um abismo entre a minha realidade e a realidade de todas as pessoas do Centro. Nunca havia convivido com pessoas de lugares tão distintos e por tanto tempo. Nunca havia ouvido num mesmo lugar, tanto idiomas diferentes. Numa havia vivido em comunidade dessa forma.

Decidi que algo deveria surgir do e no Centro. E foi então que, um dia, enquanto trabalhava em um dos jardins, comecei a perceber como os corpos de pessoas de todas as partes do mundo trocavam experiências pessoais, enquanto plantavam centenas de diferentes espécies de plantas, fundindo e metamorfoseando-se, surgindo e desaparecendo da terra. Durante a manutenção paisagística, comecei a observar o quanto alguns corpos se relacionavam com o espaço, o quanto se fundiam com plantas e flores, hibridizando-se, enquanto outros, apesar de presentes fisicamente, não se relacionavam da mesma maneira com o ambiente.



Figura 32: Atividade de jardinagem no Internacional Summer Program

Foi então que comecei a pensar em abordar artisticamente a dificuldade da humanidade de lidar com as diferenças, crenças, etnias bem como questões de gênero, expressão de gênero e sexualidade. Ali, dentre tantas pessoas de tantas partes do mundo, me lembrei que eu representava o País que mais mata transexuais no mundo: um atentado à própria espécie, uma vez que “a sobrevivência [ou a própria possibilidade de existência] da quase totalidade dos seres vivos pressupõe a existência de outros viventes: toda forma de vida exige que já haja vida no mundo” (COCCIA, 2018, p. 14).

Independente de sua genitália, ainda antes de nascer, o corpo já começa a ser definido. Cogitam-se nomes a partir do gênero que se imagina e se deseja, bem como sua expressão de gênero, sua sexualidade, suas futuras crenças e habilidades profissionais. O corpo já é utópico antes mesmo de se reconhecer enquanto corpo. Mas o que é um corpo e em que momento tomamos consciência dele?

“As crianças, afinal, levam muito tempo para saber que têm um corpo. Durante meses, durante mais de um ano, elas têm apenas um corpo disperso, membros, cavidades, orifícios, e tudo isso só se organiza, tudo isso literalmente toma corpo somente na imagem do espelho. De modo mais estranho ainda, os gregos de Homero não tinham uma palavra para designar a unidade do corpo. Por paradoxal que seja, diante de Tróia, abaixo dos muros defendidos por Heitor e seus companheiros, não havia corpos, mas braços erguidos, peitos intrépidos, pernas ágeis, capacetes cintilantes em cima de cabeças: não havia corpo. A palavra grega para dizer corpo só aparece em Homero para designar cadáver. É o cadáver, portanto, o cadáver e o espelho que nos ensinam (enfim, ensinaram aos gregos e agora ensinam às crianças) que temos um corpo, que este corpo tem uma forma, que esta forma tem um contorno, que no contorno há uma espessura, um peso; em suma, que o corpo ocupa um lugar (FOUCAULT, 2013, p. 15).”

É diante do espelho, então, que o corpo se faz corpo para ele mesmo. Curioso pensar, a partir dessa afirmação, como isso se dava antes da existência do espelho. Mas, o corpo que será visto no espelho já contará com características atribuídas pelas vestimentas, acessórios, maquiagem e alguns padrões comportamentais já lhe foram ensinados e/ou assimilados, porque

“...tudo o que concerne ao corpo - desenho, cor, coroa, tiara, vestimenta, uniforme tudo isso faz desabrochar, de forma sensível e matizada, as utopias seladas no corpo.”
(FOUCAULT, 2013, p. 15).”

Nota-se, portanto, que a partir do corpo que vemos no espelho, a partir do que ouvimos sobre o que somos, a partir daquilo que dizem que devemos ou não fazer, passamos a assumir determinados comportamentos. Mas ao não se identificar com informações externas, o corpo entra em crise com a representação de sua própria identidade. Foucault observa que os sistemas jurídicos de poder produzem os sujeitos que subsequentemente passam a representar (BUTLER, 2003, pág 18). O interesse por corpos, comportamentos hábitos que fogem aos padrões comportamentais de uma determinada cultura é também abordado na performance *“Two Undiscovered Amerindians Visit”*.

Nesta obra, Guillermo Gómez-Peña e Coco Fusco performam, dentro uma jaula, dois seres nativos de um povo desconhecido chamado Guatinaui.

“Um dos objetivos buscados por eles na época, como aponta Fusco, foi o de produzir o que nomearam de “contraetnografia”. [...] Ou seja, eles levantam aqui um questionamento sobre a pretensão, que está de certa forma implícita no trabalho do geógrafo, de compreender, e conseqüentemente interpretar uma outra cultura, sobretudo em função dos muitos riscos que tal interpretação envolve, dentre eles o de projetar a própria lógica, os próprios valores sobre o Outro, o de reduzir o Outro ao próprio horizonte perceptivo, o de reduzir, em suma, o Outro a si mesmo, transformando o diverso e

estranho em semelhante e familiar. ” (BONFITTO, 2013, p. 4).”.



Figura 33: “Two Undiscovered Amerindians Visit”, Guillermo Gómez-Peña e Coco Fusco – Foto: Juanjo Cadrez

Foi assim que cheguei à ideia de criar um ser híbrido em mutação - metade homem, metade planta - que brota da terra, com a intenção de criticar o antropocentrismo, uma vez que não somos a única forma de vida do planeta, mas os únicos serem que exterminam sua própria espécie por discordar de comportamentos e atitudes que diferem dos seus, embora “umas das poucas possibilidades que temos como espécie humana de ter um futuro é, em parte, imitar as plantas, entender como se relacionam com o nosso planeta” (MANCUSO, 2019).

Durante pesquisas sobre seres que borram as fronteiras entre as espécies e de como algumas formas de vida vegetal parecem ser dotadas de inteligência, encontrei uma série de retratos do fotógrafo francês Call Redbacck. A partir de fotografias de pessoas em espaços físicos, como ruas e metrô, o artista faz interferências digitais metamorfoseando-as em de híbridos humano-botânicos.



Figura 34: Foto de Cal Redback



Figura 35 - Foto de Cal Redback

Influenciado pela performance de de Peña e Fusco e, também, pelas imagens de Redback surgiu para mim a imagem do nascimento de um ser híbrido humano-botânico.



Figura 36 – Performance O Híbrido

Mas, minha vontade era abordar as questões que venho apontando, sem o uso da palavra, por acreditar que elas, as palavras, já não dão mais conta de significar, nomear ou abordar muitas e determinadas experiências e corpos. Decidi então me expressar por meio de pensamentos desconexos, em idiomas conhecidos, como o português, inglês e espanhol, mas também em uma língua inventada mesclando palavras de diferentes idiomas.

Durante a performance, além de refletir sobre o acaso e diversas formas de mudanças e transformações, intencionais ou inesperadas, do cotidiano e do ambiente, também indaguei algumas pessoas, em português, sobre as roupas que usavam e comportamentos que tinham diante de mim.

Obviamente, sem saber sobre o que estavam sendo indagadas, as reações eram de estranhamento. Por vezes, algumas palavras ou frases eram ditas em inglês (idioma local); se uma pergunta era feita em inglês o comentário sobre a resposta do público era feito em português. Era nítido o desejo de entender o que estava sendo falado. E quanto mais eu percebia que alguma forma de entendimento se estabelecia, mais eu procurava borrar a comunicação, afinal, a intenção não era estabelecer um diálogo.

O RETORNO OU OS 30 ANOS DO THE WATERMILL CENTER

De 1992 a 2019, o Programa de Verão proporcionou a artistas jovens e emergentes a oportunidade de trabalhar com o diretor artístico Robert Wilson e seus colaboradores durante workshops de pesquisa e design, ensaios de encenação dentre outras ações. Mas, em 2022, após dois anos sem realizar o Programa de Verão devido a pandemia, o projeto foi repensado e contou, neste ano, com um número menor de artistas convidados. No convite que recebi por email, os diretores artísticos Charles Chemin e Nicole Maratona, discorrem sobre a edição deste ano:

“Estamos entrando em contato com você, um de um número seleto de ex-alunos do International Summer Program, para compartilhar algumas atualizações e estender um convite em nome do The Watermill Center. Após a pandemia do COVID-19, o Watermill Center iniciou o trabalho necessário para repensar o futuro do nosso Programa Internacional de Verão. Além das novas realidades que impactam viagens, moradia e união, está claro que considerações como envolvimento da comunidade, desenvolvimento de artistas e identidade institucional devem estar no centro de reimaginar nosso programa fundamental. Para esse fim, este verão - nosso verão do 30º aniversário - se concentrará em envolver um grupo menor de artistas residentes e oferecer a eles oportunidades para desenvolver ainda mais sua própria prática criativa de maneira significativa, além de apresentar trabalhos ao público. Os artistas serão aceitos com

base em propostas de projetos e o programa de três semanas no local será centrado em fornecer tempo e espaço para os artistas refinarem e desenvolverem o trabalho que propuseram. Como nos verões anteriores, os artistas participarão de reuniões diárias, programas comunitários e refeições comunitárias. Estamos convidando você a enviar uma proposta para inclusão no Programa Internacional de Verão do Watermill Center 2022. Embora apenas um pequeno número de projetos seja selecionado para 2022, estamos planejando maneiras adicionais de envolver nossos ex-alunos neste verão e além. Estamos ansiosos para ouvir de você e esperamos vê-lo neste verão no The Watermill Center!

Retornar ao Watermill, após a pandemia, quatro anos após minha última participação e durante a escrita desta dissertação se tornou uma oportunidade de me reencontrar comigo mesmo e revisitar práticas e procedimentos que, sem sombras de dúvida, foram divisores de água na minha trajetória como artista-pesquisador. Em 2022, por ter sido convidado, juntamente com um grupo reduzido de artistas, decidi enviar uma proposta para a realização de uma nova performance. Trata-se da segunda parte da pesquisa iniciada com o *Híbrido*, realizada em 2018. Parti do princípio de que, geneticamente, um ser híbrido é um organismo criado pela mistura entre espécies. Mas fui além: qual é o limite da interferência da medicina e da ciência em relação aos seres vivos?

Em 2017, na Califórnia, Juan Carlos Izpisua Belmonte, do *Salk Institute for Biological Research*, criou embriões híbridos (humano-porco) que cresceram por quatro semanas. Diante disso, a partir da pesquisa que resultou em “*O Híbrido*” (um humano-botânico) me questionei: o que aconteceria se encontrássemos um porco humano na rua em um futuro próximo? E se esse porco humano, dotado de inteligência, pudesse ir à escola, se torna-se vegano, fosse eleito para um cargo público e criminalizasse a criação ou o consumo de carne suína? E esse porco humano poderia se casar na igreja? Quais seriam os problemas de um casal de seres híbridos humanos-porcos? Em um futuro próximo, que espécies de seres híbridos poderão existir? Se a medicina avançar e se tornar realidade, como vamos lidar com esses seres corpos? Pode parecer

ficção científica, mas já há pesquisas sendo desenvolvidas, como a de Juan Carlos Izpisua Belmonte.

Por outro lado, em comparação às gerações anteriores à nossa, de certa forma, não somos todos híbridos? Quem teria pensado, por exemplo, que um homem poderia receber o coração de um porco, como vimos em 2022?

Estranhos Conhecidos é uma performance inspirada nessas questões e em uma obra da artista norte-americana Ava Palmer:



Figura 37: Obra de Ava Palmer

Ao longo de duas semanas, produzi, juntamente com artistas residentes, a estrutura do ovo que seria usado na performance, em quatro etapas. A primeira, com o auxílio do arquiteto espanhol Enric Jeli, foi projetar o ovo. Na sequência, construímos a estrutura de madeira. O terceiro passo foi revestir a estrutura com papel machê para, por fim, cobrir com gesso.

Durante a performance, sem um roteiro previamente estabelecido, improvisei a partir da reação do público diante da obra, alternando frases e perguntas em inglês, espanhol e português, com o intuito de não permitir que o público tivesse uma interpretação fechada, de uma única narrativa. Seguindo os fundamentos de O Híbrido, em 2018.

Em alguns momentos, pessoas que falavam alguma das três línguas interagiram por meio de perguntas sobre aquilo que eu havia falado. Imediatamente, eu mudava o idioma para não iniciar um diálogo.



Figura 38 - Performance Estranho Conhecido

Apesar de ter ciência da complexidade das questões que motivaram o trabalho e que elas não são associadas diretamente com as performances, estes trabalhos, para mim, são embriões de uma pesquisa pessoal que só foram possibilitados em uma residência artística vivenciada em comunidade. Johan Bark, um dos artistas que já esteve seis vezes no Programa, aponta alguns motivos que motivaram seu retorno que sintetizam a experiência no programa:

1. Ainda não encontrei outro lugar onde seja tão positivamente desafiado e empurrado para novos rumos - não apenas artisticamente através do intercâmbio com os outros participantes e colaboradores de Wilson, mas também física e mentalmente através do trabalho coletivo que realizamos, que constrói o caráter e rejuvenesce o espírito.

2. Este centro internacional de arte é um oásis inigualável para conhecer, socializar e interagir com dezenas, senão centenas, de pessoas de todas as idades, culturas, nacionalidades, religiões e disciplinas artísticas. Ao aprender com todos eles, espero que meu trabalho se torne mais globalmente consciente, menos limitado e mais aberto a outras disciplinas e dimensões do que poderia compor uma produção teatral (cenário, figurino, movimento, luzes, arquitetura, tempo Espaço).

3. Como artistas, acredito que devemos sempre olhar para o passado, para entender onde estamos agora no presente, para criar uma arte que seja relevante para o futuro. Por isso é tão importante estudar os grandes mestres da nossa arte, que nos levou até onde estamos. Brook, Grotowski, Stanislavsky - os nomes são muitos, mas Wilson é um dos poucos gigantes de uma época anterior à minha que ainda está vivo e trabalhando hoje e, portanto, é uma inspiração, fonte e mentora incomparável para fazer teatro inovador, que me inspira a lutar para abrir novos caminhos em minha própria prática.

4. Através do encontro de pessoas de outras culturas, nacionalidades e disciplinas artísticas, não só ganho amigos e colaboradores para a vida, mas também me torno um cidadão global mais consciente - aprendendo e entendendo e, portanto, empatizando

com seres humanos distantes da cultura do meu país natal. Espero pensar que isso me torna um ser humano mais maduro e compreensivo quando deixar este lugar, pelo resto do ano.

Apesar de não haver tempo suficiente para uma verticalização da pesquisa iniciada com as performances criadas no Programa, essa experiência reverberou em outras práticas e reflexões teóricas, que mencionarei na última parte desta pesquisa.

WORKSHOPS

Na última etapa do Programa, após a apresentação das performances, projetos pessoais de Wilson, como espetáculos de teatro, ópera e exposições são realizados em formatos de workshops. Nos anos de 2017 e 2018 foram oferecidos e realizados os seguintes workshops:

Em 2017:

Além da Muralha: Beleza e Poder na Última Dinastia da China | Workshop de mesa - Robert Wilson projetará uma mostra de museu de roupas nobres antigas da China para o Instituto de Arte de Minneapolis.

Le trouvère | Oficina de encenação - Uma nova produção da amada ópera de Verdi O TROVADOR em sua versão francesa para o Festival Verdi em Parma (Itália).

Édipo Rei | Oficina de encenação - Robert Wilson retoma o texto original de OEDIPUS REX de Sófocles em uma peça de teatro encomendada pelo Festival de Vicenza, para inaugurar no palco mais antigo do mundo, o Teatro Olímpico de Vicenza (Itália).

Otelo | Oficina de encenação - Robert Wilson dirigirá a interpretação de Verdi da obra-prima shakespeariana para o

Festival Baden-Baden (Alemanha), sob a batuta de Daniele Gatti.

Fedra | Oficina de mesa - A tragédia de Racine PHAEDRA será encenada na prestigiosa Comédie-Française em Paris (França), com a brilhante Cécile Brune no papel-título.

Rotas da Seda (título provisório) | Oficina de mesa - Primeiras reflexões conceituais sobre um projeto a ser comissionado pelo Festival de Xangai.

Torre de Babel | Oficina de mesa - Após o sucesso extraordinário da segunda peça de rádio de Robert Wilson, TOWER OF BABEL, que ganhou o prêmio de rádio de maior prestígio na Alemanha e foi transmitida em todas as dez emissoras de rádio públicas locais, bem como na BBC, uma nova versão de duração épica está em construção. Deve ser transmitido durante toda a noite, bem como transmitido para o público ao vivo.

Dois Remos | Oficina de encenação - Inspirado na famosa história de Hemingway “O Velho e o Mar”, os compositores Paola Prestini e Robert Wilson estão criando um novo trabalho experimental para estrear no Teatro Nacional Croata em Zagreb.

Retratos de vídeo | O workshop de mesa Robert Wilson e sua equipe criarão designs e narrativas para alguns próximos retratos em vídeo, a serem filmados em setembro.

Em 2018:

The Map or The Impossible Black Tulip por **Robert Wilson e Darryl Pinckney** - Conceito inicial de um projeto encomendado pela Change Performing Arts e pelo Festival de Xangai.

Otello de Giuseppe Verdi - Interpretação de Verdi da obra-prima shakespeariana *Otello*, dirigida por Robert Wilson para o Festspielhaus, em Baden-Baden, na Alemanha.

A Tempestade, de William Shakespeare - Adaptação de Robert Wilson da obra final de Shakespeare, para o Teatro Nacional de Sofia na Bulgária.

Projeto Antártico - Um projeto de arte supranacional e intercultural que reúne artistas líderes de todo o mundo para explorar o futuro da Antártida e do oceano profundo, produzido pela Fundação Quo Artis.

Nem por Morton Feldman & Samuel Beckett Esta “ópera” de 1977 de Morton Feldman toma seu libreto de um poema de Samuel Beckett, encenado por Robert Wilson para o Teatro Argentino de La Plata.

O Messias de George Frideric Handel e Wolfgang Amadeus Mozart - O arranjo de Mozart de 1789 do *Messias* de Handel transformou a ópera do barroco em um idioma clássico. Estreia no Haus Für Mozart em Salzburg sob a direção de Robert Wilson.

Nesta etapa, todas as pessoas são incentivadas a participar de tantos trabalhos quanto forem possíveis. Em alguns, pode-se desempenhar uma função ou tarefa específica, como o registro fotográfico ou o arquivamento de informações; em outros, pode-se participar como ator/performer da encenação de espetáculos. Todos estes trabalhos contam com colaboradores de Wilson e, também, dos residentes, de diversas formas.

Algumas destas oficinas são teóricas e voltadas para trabalhos ainda em fase de conceituação. Além disso, embora muitas pessoas continuem trabalhando em projetos depois de começarem no Watermill, a participação no workshop não garante que a pessoa será incorporada à equipe depois do Programa de Verão.

A tenda onde os encontros acontecem é dividida por projetos. Cada projeto acontece em um espaço e as paredes que dividem os espaços são utilizadas para armazenar informações das obras. Grande parte destas informações são fotos.

As imagens nas paredes revelam uma das etapas do processo de criação de Wilson. Juntamente com seus colaboradores, Wilson parte de diversas imagens para criar uma personagem ou um cenário, como podemos observar na imagem abaixo.



Figura 39 – Workshop – Programa de Verão

No início desta pesquisa, abordei o processo de criação de “*Garrincha – Uma Ópera de Rua*” e compartilhei algumas questões que me motivaram a participar do Programa de Verão, dentre elas, conhecer de perto o início da

pesquisa de uma encenação. Ao me deparar com a forma como Wilson inicia um processo, partindo de fotos e não apenas de textos, pude ressignificar os procedimentos vivenciados durante a montagem do espetáculo do qual participei como ator.

“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 [...] em camadas ou horizontalmente em zonas do palco estratificadas e claramente definidas e que, de vez em quando, se justapõe 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.” (WILSON, pág. 26)

Não foi possível participar de muitos dos workshops. E nem todos eles tiveram início nos anos em que fui artista residente, mas ao observar, no Watermill, o ponto de partida para a encenação e criação dos trabalhos de Wilson, muitas das questões que havia tido durante a montagem de “Garrincha” foram sendo desveladas durante os workshops

Um dos dias mais marcantes para mim foi o workshop de um espetáculo de Samuel Beckett, que seria encenado por Wilson para o Teatro Argentino de La Plata. Não pude participar de muitos dos encontros, devido outras atividades paralelas do Programa, mas neste encontro, Wilson se sentou à mesa, munido de folhas brancas, um lápis e, durante cerca de quarenta minutos desenhou os cenários de todas as cenas. Obviamente que este é apenas um primeiro procedimento de criação, mas evidencia a importância da imagem em detrimento da palavra na criação do roteiro.

A obra de Wilson apresenta correspondências diretas com a do dramaturgo alemão Heiner Muller pela estrutura na forma de sonho das ações e imagens e a liberdade conferida ao público leitor e/ou espectador. (KOUDELA,

2021, pág. 64). Para Wilson, o texto é apenas um dos elementos da cena, como observa Heiner Muller:

“o texto nunca é interpretado, é um material como a luz ou o som ou como a decoração ou uma cadeira. [...] Ele é antes de tudo um artista plástico, com o olhar enviesado, a força não vem da perspectiva central, e sim da causalidade transposta.” (MULLER, 1997, pág. 238-239)

Apesar de algumas das obras serem, por exemplo, Édipo (de Sófocles), A Tempestade (de Shakespeare), o trabalho de encenação não é dependente de um texto. Wilson se detém mais com o desenho dos corpos no espaço, do que com reflexões acerca do texto ou roteiro.



Figura 40 – Workshop – Programa de Verão

Em relação aos espetáculos, Wilson utiliza os workshops para criar, com os artistas residentes, um primeiro esboço do que serão as encenações. Mas a concepção de roteiro, no caso de Wilson, sempre nasce da construção visual (GALIZIA, 1986, pág. 131).

Em alguns trabalhos onde a pesquisa já está mais avançada, o diretor começa a criar algumas movimentações cênicas, que são sempre registradas em vídeo para serem revisitadas nos países em que as montagens serão feitas, com o elenco de cada localidade. Os procedimentos, nestes países, são bastante parecidos com os descritos nesta pesquisa durante a montagem de Garrincha.

Ao participar dos workshops pude perceber que a criação de Wilson não se resume ao que acontece apenas ali, mas que é possível aprender sobre sua obra em todos os espaços e em todas as atividades realizadas no Watermill, desde a montagem da mesa das refeições, passando pelas características do espaço, das práticas realizadas no encontro matinal. A sala de ensaio é apenas um momento, mas todas as atividades e características do Centro estão conectadas com seu fazer artístico.

REVERBERAÇÕES PRÁTICO-TEÓRICAS DA EXPERIÊNCIA NO WATERMILL



Figura 41 – Performance O Híbrido

REVERBERAÇÕES PRÁTICO-TEÓRICAS DA EXPERIÊNCIA NO WATERMILL CENTER

Um dos objetivos do Watermill é proporcionar aos artistas uma rede de contatos mundial. E isso, de fato, acontece. Neste capítulo, discorrerei sobre como um trabalho apresentado no Watermill resultou na descoberta de uma pesquisa autoral, apresentada em diversos países e indicada, aqui no Brasil, ao Prêmio APCA, na categoria inovação (pelo caráter tecnológico inovador).

Criada em agosto de 2018 no The Watermill Center, a performance “O Híbrido” também foi apresentada na Europa, em 2019, integrando a programação do “Sounded Bodies Internacional Performance Festival”, evento realizado em Zagreb, na Croácia. Na ocasião, performei com a artista multidisciplinar Vesna Mačković. Partindo dos fundamentos da criação da obra no Watermill, a artista croata performou um ser híbrido; cada um dentro de um tambor, nos comunicamos em nossas línguas maternas.



Figura 42 – Vesna Mačković em O Híbrido – Foto de Leo Vidmar

Também a partir do encontro em Nova Iorque surgiu o convite para “Meu Discurso”, primeiro trabalho da artista croata, em Zagreb, com um artista

estrangeiro. A estreia de “Meu Discurso” aconteceu no dia 05 de outubro de 2019, em Zagreb, capital da Croácia, no teatro do Museu de Arte Contemporânea de Zagreb, e também contou com uma apresentação em São Paulo, dia 18 de outubro, no Espaço dos Satyros Um.



Figura 43 – Meu Discurso – Foto de Leo Vidmar

No trabalho, patrocinado pelo Ministério da Cultura da Croácia, com apoio do Museu de Arte Contemporânea de Zagreb, investigamos (im)possibilidades de comunicação causadas por suas línguas maternas completamente diferentes. A partir de nossas experiências pessoais e artísticas investigamos sons e vozes de pessoas de diferentes culturas, idiomas e esferas da vida social e, diante destas referências e estímulos, buscamos explorar a linguagem através de nossos próprios corpos, sons e vozes, com o intuito de refletir o quanto as habilidades de comunicação dos seres humanos realmente mudaram desde o período pré-histórico aos dias de hoje.

No ano seguinte, 2020, recebi o convite para performar “O Híbrido” no “Sziget Festival”, em Budapeste, na Hungria, mas o coronavírus surge, se espalha pelo mundo e interrompe todos os planos. Neste mesmo ano, também pretendia

retornar ao Watermill para escrever esta dissertação de mestrado enquanto a experiência se dava - e não a partir das memórias dela. Neste período, em função da pandemia e do isolamento social, as apresentações artísticas migraram para o ambiente virtual. Reclusos, artistas começaram a adaptar obras já existentes e a criar novos trabalhos, única e exclusivamente, em plataformas virtuais como Instagram, Zoom, Google Meet e até mesmo no Whatsapp. Foi então que surgiu a ideia de adaptar a performance “O Híbrido” para o ambiente virtual, a partir das reflexões do momento sobre presença física e virtual.

À época, as experiências cênicas mediadas pela tecnologia geraram inúmeras discussões, especialmente, entre teóricos e artistas que veem o teatro como um acontecimento que se dá exclusivamente no encontro entre corpos, em tempo real e num mesmo espaço físico.

“...o teatro exige a presença viva, real, com corpo presente, dos artistas, em reunião com os técnicos e os espectadores, na forma de banquete ou simpósio grego antigo. Chamamos essa reunião de convívio teatral de artistas, técnicos e espectadores em uma encruzilhada territorial e temporal (um quarto, a rua, um bar, um casa, etc., no presente), sem intermediação tecnológica que permite o rapto territorial dos corpos no encontro. Como um evento, o teatro é algo que existe enquanto acontece, e como uma cultura viva não admite captura ou cristalização em formatos tecnológicos. Como a vida, o teatro não pode ser preso em estruturas in vitro, não pode ser enlatado; o que é enlatado de teatro - em gravações, registros de filmes, transmissões pela internet, ou outros - é informação sobre o evento, não o próprio evento”. (DUBATTI, 2015, pág. 45)

De outro lado, as experiências virtuais criadas durante a pandemia começaram a ser definidas, pelos próprios artistas, como “teatro digital” ou “teatro virtual”: um novo fazer, uma nova “descoberta” audiovisual-teatral, mas que também não era entendida como teatro, uma vez que, para muitos, como vimos anteriormente, esta é uma manifestação que depende exclusivamente do encontro presencial.

Mas dizer que o teatro é o território da presença e que implica no encontro,

indispensável, entre corpos (de atores e espectadores) em um mesmo espaço físico e sem mediação da tecnologia, não é necessariamente uma verdade, uma vez que exclui o ambiente virtual como parte do real, além de não levar em conta que as interferências tecnológicas fazem parte do teatro há muito tempo. Em “A Eletricidade entra em Cena” (2018), Cibele Forjaz discorre sobre isso:

“...a entrada da luz gerada pela energia elétrica em cena é um processo longo de experimentação das chamadas “ciências físicas” nas artes do espetáculo, principalmente nas grandes casas de ópera europeias, durante todo o século XIX, com o objetivo de criar grandes efeitos especiais. A pesquisa e aplicação prática da energia elétrica no teatro culmina com a utilização de duas tecnologias diferentes na iluminação cênica: a lâmpada de arco-voltaico (usada nos teatros desde 1849) e a lâmpada incandescente (desde 1879). (...)Porém não pareceria coerente para o teatro realista dos anos 1880 que a luz se movesse no meio da ação, chamando atenção para sua existência fictícia ou criando uma transformação artificial de tempo ou espaço.” (FORJAZ SIMÕES, 2018, pag 71)

Percebe-se que (desde o século XIX) as intervenções tecnológicas nas artes sempre enfrentaram resistências diante de um grupo mais purista em relação à essência do gênero teatral. Por outro lado, o conceito de presença pode ser visto por diversas perspectivas.

Embora “O Híbrido” não tenha sido concebido como um espetáculo teatral, a reflexão sobre a necessidade da presença física também pode ser estendida à performance. Acontece que a presença não tem uma definição única, inquestionável e varia em diferentes áreas, podendo ser entendida, entre teóricos da Realidade Virtual como

“...um estado psicológico ou percepção subjetiva em que mesmo uma parte ou toda a experiência atual de um indivíduo seja gerada por e / ou filtrada por tecnologia feita pelo homem, parte ou toda da percepção do indivíduo falha em reconhecer com precisão o papel da tecnologia na experiência”. (Sociedade Internacional de Pesquisa de Presença - 2000).

Enquanto performance, concebida para espaços abertos, “O Híbrido” ofereceu ao público a possibilidade de se relacionar com a obra em 360º, em ambientes físicos, contando com o deslocamento do corpo dos espectadores. Assim, diante da impossibilidade de apresentar o trabalho fisicamente, a Realidade Virtual surge como uma possibilidade de proporcionar uma experiência que ampliaria a discussão sobre o conceito de presença.

Nesse contexto, diante de impossibilidade de contato social, surge a ideia de adaptação da performance “O Híbrido” para a Realidade Virtual, borrando as fronteiras entre teatro, performance e a própria Realidade Virtual, gerando uma obra em formato de websérie, em oito episódios, filmados com câmeras que registram imagens em 360º, para serem vistos, preferencialmente, por meio de celulares, mas também em computadores e HMD (óculos de realidade virtual).

Com isso, o público, que desde o início da pandemia só teve acesso aos espetáculos de teatro, dança e performance, dentre outras manifestações artísticas, exclusivamente por meio de computadores e celulares, poderia girar seu corpo, em todos os ângulos experimentando outra forma de estar presente no espaço.

EM BUSCA DA PRESENÇA

Como as obras em realidade virtual possibilitam e necessitam do deslocamento físico dos corpos, para a observação, em 360º, daquilo que está ao redor, nem tudo que acontece é visto. Dessa forma, a leitura que seria feita da obra, poderia mudar de espectador para espectador, dependendo do ponto de vista. Esse foi outro fator de interesse na Realidade Virtual, já que o trabalho não iria contar com uma narrativa linear. Escolhemos, então, oito cenários: um bosque de eucaliptos, uma cachoeira, uma estrada, um galpão, um prédio incendiado, um galinheiro, uma estação ferroviária abandonada e um vagão de trem. E para cada espaço, criamos um roteiro de ações que possibilitasse diversas formas de experienciar a obra, em 360º. Para isso, durante o processo de criação, a equipe visitou a maioria das locações, para pensar a disposição do cenário e dos adereços.

No primeiro dia de gravação, todo o cenário foi instalado no espaço e a

imagem registrada pela câmera foi visualizada por meio de um aplicativo da mesma, instalado no celular - recurso este que possibilita termos uma ideia da imagem registrada, já que a câmera utilizada, da marca Rico Theta, não possui visor integrado.

Mas, ao transferir o vídeo para o YouTube - uma das únicas plataformas que suporta vídeos em 360° - para conferir o trabalho, ao final do dia de gravação - já que não tínhamos conexão de internet nos espaços que filmamos - percebemos que a distância do cenário e do performer, em relação à câmera, era muito grande. Com isso, constatamos que tudo precisava estar, dentro da experiência que queríamos proporcionar neste trabalho, muito mais próximo da câmera - num raio de, no máximo, três metros -, caso contrário não haveria leitura de muitos objetos cênicos e até mesmo de detalhes do figurino e da caracterização do performer. Essa preocupação visava proporcionar uma experiência sem ruídos, visto que

“...quanto maior o grau de presença, maior a chance de os participantes se comportarem em um ambiente virtual de maneira semelhante ao seu comportamento em circunstâncias semelhantes na realidade cotidiana.”
(SLATER E WILBOR, 2017, pág. 34)

Ainda preocupados com a forma em que o trabalho seria disponibilizado e experienciado, após a fase anterior e com todas as cenas filmadas, passamos para a segunda fase: disponibilizar a obra virtualmente.

Acreditávamos, inicialmente, que seria possível ter todos os oito vídeos do trabalho disponibilizados em um website. Mas, descobrimos que vídeos em 360° só podem ser vistos virtualmente, em smartphones, se estivessem na plataforma YouTube. Até então, nenhum problema, certo? Errado! Pensada para ser vista, preferencialmente, em smartphones, descobrimos que a obra só pode ser vista em aparelhos que possuem giroscópio (recurso que permite visualizar as imagens em 360°). Constatamos, então, que alguns celulares não possuem o referido recurso e alguns espectadores não iriam conseguir assistir ao trabalho.

Mas (repare o número de vezes que a palavra mas vem sendo empregada), como já tínhamos a ideia de disponibilizar a obra em um website e oferecer três opções de visualização: smartphones, computadores e HMD (óculos de realidade virtual), os espectadores que não dispusessem de smartphones com giroscópio ainda poderiam ver o trabalho no computador, embora as três experiências sejam completamente diferentes.

Passada essa fase, nos deparamos com outro problema: seja pelo smartphone, computador ou HMD, a visualização do vídeo, em alta resolução, depende da conexão de internet do espectador; não bastando, mesmo com uma ótima conexão é preciso alterar manualmente a resolução e muitas pessoas não sabem como fazer isso. Ao constatarmos mais este fato, decidimos recriar o site com todas essas informações, detalhadas de forma mais didática possível, com o intuito de minimizar todos estes problemas e garantir uma melhor fruição da obra.

Por fim, concluímos o trabalho: uma websérie, em oito episódios, disponibilizados em um website (www.robsoncatalunha.com/ohibrido), podendo ser conferida por espectadores que possuem os HMD (óculos de realidade virtual), mas também por meio da tela dos celulares e tablets, movendo o aparelho em 360º, ou, em último caso, por computadores – apesar de não ser esta a forma que gostaríamos que a obra fosse vista.

UMA ANÁLISE SOBRE O EFEITO DE PRESENÇA

Muitos dos espectadores que conferiram a obra relataram que tiveram problemas para acessar o trabalho, em função da conexão com a internet ou por não terem alterado a resolução da imagem para a qualidade máxima suportada pela internet. Já outros, relataram uma sensação nunca vivida antes e se sentiram presentes dentro dos espaços do trabalho. Como não foi possível registrar um número considerável de relatos sobre o trabalho, restringimos a uma análise do crítico Fernando Pivotto, para quem

“...o projeto tem como intuito colocar o fruidor – ou interator/interatriz, como o idealizador chama – dentro da cena, via captação em 360°. Surge, assim, uma discussão interessante sobre tempo e espaço na obra: lá estou eu, imerso na obra, vendo a cena em 360°, escolhendo para onde quero olhar, qual detalhe quero investigar, enquanto os performers seguem em ação. Estamos separados – eles, na locação; eu, em casa – mas, ainda assim, nos encontramos num mesmo espaço virtual. O mesmo vale para a sobreposição de tempos: lá estou eu, no meu tempo presente, assistindo, imerso, a uma cena gravada no passado. Mais: estou imerso num registro temporal, podendo decidir, no meu tempo presente, se olho para cima ou para baixo, para o performer A ou B ou para nenhum. Posso decidir, no tempo presente da minha fruição, para onde quero olhar no tempo passado da captação da obra.” (PIVOTTO, 2021)

Interessante observar que o crítico, ao analisar a obra, faz uso da expressão “nos encontramos num mesmo espaço”, para relatar sua experiência. Diante desta afirmação é possível perceber o quanto não há um consenso em relação ao teatro ser o território do encontro num mesmo espaço e questionar o conceito de presença.

A adaptação da obra “O Híbrido” para o ambiente da realidade virtual, por meio de vídeos em 360°, surgiu do desejo de investigar a experiência presencial em espaços físicos - tão cara a alguns teóricos e artistas -, por intermédio da tecnologia e no território da Realidade Virtual.

A presença, como vimos neste trabalho, é psicológica, subjetiva e parece estar mais relacionada à teoria do que à prática. Apesar de a interferência tecnológica no campo do teatro soar como uma ameaça, a tecnologia já está presente nesta arte há anos, seja por meio da energia elétrica ou da projeção de vídeos no palco.

A análise crítica de “O Híbrido” apresentada aqui, apesar de ser apenas uma referência para analisar a obra, parece ser suficiente para confirmar que as experiências são únicas e que não é possível canonizar, atualmente, um conceito como a presença, visto que os próprios conceitos de real e virtual, diretamente relacionados ao conceito de presença, já parecem não ser tão opostos como eram antigamente.

Se, por um lado, atualmente, as apresentações artísticas remotas restringem a amplitude do olhar e o movimento dos corpos, tanto dos artistas quanto do público, por outro, a realidade virtual apresenta-se como outra forma de experienciar a presença, ao menos para algumas pessoas.

E, por fim, se para que o teatro (ou a performance, a dança, etc.) aconteça basta que haja o encontro entre um artista e um espectador, o relato citado parece bastar para concluir que o objetivo da obra foi alcançado: ao menos uma pessoa se sentiu presente em uma experiência vivenciada por meio da tecnologia e no território da realidade virtual.

A adaptação de “O Híbrido” para o território da Realidade Virtual é resultado do meu encontro com Robert Wilson e das minhas percepções de suas obras, onde as palavras não são prioridades para a experiência artística, permitindo com que cada pessoa do público tenha uma perspectiva muito pessoal da obra. Participar do Programa de Verão do Watermill e conhecer de perto as referências e influências de Wilson resultou na criação de uma obra artística, autoral, que está conectada com alguns dos procedimentos que vivenciei.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos perceber que, por estarem em crise por não se sentirem representados, artistas vem criando suas próprias dramaturgias e poéticas a partir das suas experiências e perspectivas da realidade. E isto está diretamente conectado com as reverberações que a experiência no The Watermill Center provocaram em mim. Trata-se de uma via de mão dupla. De um lado, os pesquisadores-artistas alimentam as práticas e pesquisas dos artistas-pesquisadores, ou, ainda, os artistas-pesquisadores alimentam as práticas e pesquisas dos pesquisadores-artistas.

Basta observar apenas alguns títulos de algumas dissertações e teses de alunos e/ou de pesquisadores que participaram dos encontros do Programa de Pós-Graduação em Teatro, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como, por exemplo: “Mulheres, Performance e Ativismo: a ressignificação dos discursos feministas na cena latino-americana”; “Corpografias Arvorescentes: desassossegos da metodologia de pesquisa em processo de criação cartográfica decolonial para as artes da cena no/do Brasil”; “Professoras Artistas: mulheres na educação”; “Atrozes: Quem são as atrizes e os atores trans de São Paulo?”; “Crise da Representação e Representatividade: Ficcionalizações do real na cena decolonial e identitária contemporânea”; “Os desafios da encenação contemporânea em tempos de guerras culturais e lutas identitárias”, dentre outras.

Podemos também observar a crise da representação em algumas práticas artísticas contemporâneas dos últimos anos, produzidas em São Paulo, como “Stabat Mater”, solo de Janaína Leite em que a performer aborda um abuso que sofreu na infância; “Cabaret Transperipatético”, da Cia. Os Satyros, com elenco formado apenas com atores e atrizes transexuais e agêneros; “Black Brecht: E se Brecht Fosse Negro?”, do Grupo Legítima Defesa, apenas para citar alguns.

Penso que o ponto de partida da criação deste trabalho vai ao encontro do que tenho chamado de crise da representação nas pesquisas artístico-pedagógicas contemporâneas.

Para mim, o processo artístico-pedagógico de Wilson pode ser observado a partir da perspectiva da autônima, do educador brasileiro Paulo Freire:

“A autonomia vai se constituindo na experiência de várias, inúmeras decisões, que vão sendo tomadas. [...] Ninguém é sujeito da autonomia de ninguém. Por outro lado, ninguém amadurece de repente, aos 25 anos. A gente vai amadurecendo todo dia, ou não. A autonomia, enquanto amadurecimento do ser para si, é processo, é vir a ser. Não ocorre em data marcada. É nesse sentido que uma pedagogia da autonomia tem de estar centrada em experiências estimuladoras da decisão e da responsabilidade, vale dizer, em experiências respeitadas da liberdade”. (FREIRE, 2011, p. 105)

Concluo que o Programa de Verão do The Watermill Center foi um divisor de águas na minha trajetória, pois me possibilitou, pela primeira vez, criar um trabalho autoral. Até então, só havia participado de trabalhos coordenados por diretores, a partir de suas pesquisas. Além disso, despertou em mim um olhar para a concepção da cena, possibilitando minha autonomia enquanto artista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. Tradução: Teixeira Coelho, 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARCELOS, C. M. (2020). O arranjo arquitetônico de Robert Wilson: a dramaturgia visual em “Shakespeare Sonnets” e “A dama do mar”. *OuvirOUver*, 16(1), 569-581. <https://doi.org/10.14393/OUV-v16n2a2020-57753>

BONFITTO, Matteo. Entre o Ator e o Performer.: alteridades, presenças, ambivalências. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

BUTLER, J. (2003). Problemas de gênero – feminismo e subversão da identidade (R. Aguiar, Trad.). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira. (Originalmente publicado em 1990)

CAMARGO, Roberto Abdelnur. Luz e Cena: processos de comunicação coevolutivos. 2006. 181 f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

CAPRA, Fritjof. A TEIA DA VIDA – Uma Nova Compreensão Científica dos Sistemas Vivos. Tradução: Newton Roberval Eicheberg. Editora Cultrix: São Paulo, 2006.

CARIRI, Francesco. Walkscapes: o caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

COCCIA, Emanuele. A vida das plantas: uma metafísica da mistura. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie. 2018.

COUTINHO, Raphael Vianna. Considerações Sobre As Práticas Desenvolvidas Por Robert Wilson No Watermill Center. 2016.

COUTINHO, Raphael Vianna. Cartografando Watermill Center. 2017. Unirio.

CORRÊA, Adriana França. Os Desenhos de Robert Wilson na sua Trajetória e Teatro. *Actas de Diseño 36*. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. 2021.

DESGRANGES, Flávio. A Inversão da Olhadela: Alterações no Ato do Espectador Teatral. São Paulo: Hucitec; 2012.

FOUCAULT, M. O Corpo Utópico, as heterotopias. São Paulo: n1 edições, 2013

FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

GALIZIA Luiz Roberto. Os Processos Criativos de Robert Wilson. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KOUDELA, I. D. Guerras Civis: Ilhas de Desordem de Heiner Muller. São Paulo: Perspectiva, 2021.

KATZ, GREINER. GREINER & KATZ. Por uma teoria do corpomídia ou a questão epistemológica do corpo. Cuenca: Archivo Virtual de Artes Escénicas (UCLM), 2005.

QUILL, Gynter, "Architecture, Film and Art Should Have a Place for Robert Wilson." Waco Tribune-Herald, 25 jul. 1965.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a Experiência e o Saber da Experiência Tradução: João Wanderley Geraldi.

MANCUSO, Stefano. Revolução das plantas: um novo modelo para o futuro. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

MARCIÁN, José Enrique; STOKER, Sue Jane; WEISBRODT, Jörn. The Watermill Center: A Laboratory for Performance. Stuttgart: Daco Verlag, 2012.

MCFERRAN, Ann. "I was sitting in this theater in Milan and the telephone rang." Time Out, nº 425 (26 mai. – 1º jun.)

RANCIÈRE, Jacques. O Espectador emancipado. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: WM Martins Fontes, 2012.

SANTOS, Milton. Por uma outra globalização: Do pensamento único à consciência universal. 24ª. Rio de Janeiro: Record, 2010.

SLATER E WILBOR, 2017 (???)

SONTAG, Susan. Styles of Radical Will. New York, Dell Publishing Co., Inc., 1978.

DUBATTI, 2015, pag 45)

FORJAZ SIMÕES, C. A eletricidade entra em cena. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 31, p. 063-077, 2018. DOI: 10.5965/1414573101312018063. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101312018063>. Acesso em: 4 nov. 2022.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-Dramático. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

OTTO-BERNSTEIN, Katharina. Absolute Wilson. New York: Prestel, 2009

RANCIÈRE, Jacques. O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual. 2.ed. Tradução: Lílian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. 93 90

WILSON, Robert. Interview. (Entrevista dos arquivos da Byrd Hoffman Foudation) 1997.

BARK, Johan. Entrevista concedida por email. 2022.

LE GALL, Laurent. Entrevista concedida por email. 2022.

SITES:

<https://galeriemagazine.com/robert-wilsons-watermill-center-apartment-is-filled-with-treasures/>

<https://galeriemagazine.com/new-watermill-center-artists-roger-ferris-robert-wilson/>

ANEXOS

ARTISTAS RESIDENTES DO INTERNACIONAL SUMMER PROGRAM EM 2017

Arie Afandi (Indonesia)
Illenk Andilolo (Indonesia)
Walid Bachmid (Indonesia)
Maria Baranova-Suzuki (Finland/USA)
Johan Bark (Sweden)
Chloé Bellemère (France)
Scott Bolman (USA)
Lara Pinto Bordin (Brazil)
Caroline Breton (France)
Nikitas Broukakis (Greece)
Paola Caliarì (Italy)
Robson Catalunha (Brazil)
Charles Chemin (France)
Ivan Cheng (Australia)
Lea Connert (Germany)
Adrian Damian (Romania)
Helga Davis (USA)
Marie De Testa (Mexico)
Alexandra De Saint Blanquat (France)
Lovis Dengler (Indonesia/Germany)
Deborah Arunditha Emmanuel (Singapore)
Stephanie Engeln (Germany/USA)
Mladen Ergic (Croatia)
Dario Felli (Italy)
Giovanni Firpo (Italy)
Virginia Forlani (Italy)
Enric Ruiz Geli (Spain)
Philipp Gran (Germany)
Chris Green (USA)
Miles Greenberg (Canada/France)
Meg Harper (USA)
Nile Harris (USA)

Tilman Hecker (Germany)
Jonas Hellenkemper (Germany)
Denise Hofman (Switzerland/China)
Thorsten Hoppe (Germany)
Zachary James (USA)
Gaël Kamilindi (Switzerland)
Marianna Kavallieratou (Greece)
Sam Khoshbin (USA)
Bear Kirkpatrick (USA)
Chris Knowles (USA)
Hans Peter Kuhn (Germany)
Konrad Kuhn (Germany)
Dickie Landry (USA)
Annick Lavallée-Benny (Canada)
Laurent Le Gall (France)
Mareike Maage (Germany)
José Enrique Macián (USA/UK)
Vesna Mačković (Croatia)
Edoardo Marcolini (Italy)
Sara Maurin (France)
Daud Mesak (Indonesia)
Filippo Moretti (Italy)
Olivier Muller (France)
Genevieve Neve (Australia)
Jokubas Nosovas (Lithuania)
Nicola Panzer (Germany)
Paola Prestini (USA)
Jayson Pugh (USA)
Jacques Reynaud (France/Italy)
Cinthya Oyervides Reynoso (Mexico)
Anne Malin Ringwalt (USA)
Ann-Christin Rommen (Germany)
Silver Roostik (Estonia)
Leonie Sakuth (Germany)

Philipp Schaus (Germany)
Jeremy Segal (Canada)
Zhanel Sergazina (Kazakhstan)
Eun Kyoung Shin (South Korea)
Dorian Šilec Petek (Slovenia)

Diogenis Skaltsas (Greece)
Janis Snikers (Latvia)
Carlos Soto (USA)
Zdeněk Stěhule (Czech Republic)
Alice Stern (Switzerland)
Erik Strand (USA)
Iago Ruiz Subiros (Spain)
Michalis Theophanous (Greece)
John Torres (USA)
Barbara Tran (France/Monaco)
Vlad Troncea (Romania)
Vincent Van Randen (Netherlands)
Royce Vavrek (USA)
Sarien Visser (Netherlands)
Serge Von Arx (Norway)
Daniel Von Behr (Germany)
Julia Von Leliwa (Germany)
Daniel Weiss (Germany)
AJ Weissbard (USA)
Katherine Wilkinson (USA)
Sichong Xie (China)
Jeff Zeigler (USA)

ARTISTAS RESIDENTES DO INTERNACIONAL SUMMER PROGRAM EM 2018

Wahlid Bahmid (Indonesia)
Maria Baranova-Suzuki (Finland)
Johan Bark (Sweden)
Chloe Bellemere (France)
Anne Berit (Norway)
Alexander Bianchi (USA)
Daphné Biiga Nwanak (France)
Scott Bolman (USA)
Laura Brichta (Germany)
Robson Catalunha (Brazil)
Charles Chemin (France)
Ivan Cheng (Australia)
Stephen Crawford (USA)
Adrian Damian (Romania)
Li De (Hong Kong)
Lovis Dengler (Germany)
Stephanie Engeln (Germany)
Dario Felli (Italy)
Va-Bene Elikem Kofi Fiatsi (Ghana)
Inga Galinyte (Lithuania)
Harriet Gillies (Australia)
Philipp Gran (Germany)
Miles Greenberg (Canada)
Manu Halligan (Germany)
Nile Harris (USA)
Chris Harris (USA)
Tillman Hecker (Germany)
Jonas Hellenkemper (Germany)

Ida Herrmann (Germany)
Alice Heyward (Australia)

Thorsten Hoppe (Germany)
Michele Iervolino (Italy)
Choe Junwoo (Korea)
Ely Karmelara (Norway)
Sam Khoshbin (USA)
Christopher Knowles (USA)
Klara Krämer (Germany)
Frank Kuhlmann (Germany)
Konrad Kuhn (Germany)
Siranusch Kuhn (Germany)
Annick Lavallée-Benny (Canada)
Laurent Le Gall (France)
Taeyi Lim (Korea)
Areli Pamela Loaiza Ayala (Mexico)
Pea Loland (Norway)
Casilda Madrazo (Mexico)
Mariano Marquez (Peru)
Christophe Martin (France)
Daud Mesak (Indonesia)
Johann Mittman (Germany)
Andreas Mollich-Zebhauser (Germany)
Olivier Muller (France)
Genevieve Neve (Australia)
Duman Nursilinov (Kazakhstan)
Felipe Osorio-Guzman (Colombia)
Nicola Panzer (Germany)

Anna Papathanasiou (Greece)
Flavio Pezzotti (Italy)
Daryl Pinckney (USA)
Lara Pinto Bordin (Brazil)
Jacques Reynaud (Italy)
Giuliana Rienzi (Italy)
Ann-Christin Rommen (Germany)

Silver Roostik (Estonia)
Enric Ruiz-Geli (Spain)
Iago Ruiz-Subiros (Spain)
Leonie Sakuth (Germany)
Zachary Schoenhut (USA)
Asher Shay-Nemirow (USA)
Dorian Šilec Petek (Slovenia)
Cristina Simion (Romania)
Cristian Petru Simon (Romania)
Dimitri Staev (Russia)
Zdenek Stehule (Czech Republic)
Yashi Tabassomi (Germany)
John Torres (USA)
Vincent van Randen (Netherlands)
Serge von Arx (Norway)
Faustin von Arx (Norway)
Solomon Weisbard (USA)
Katherine Wilkinson (USA)
Klement Zaninovic (Croatia)