

BOB WILSON E SUA RELAÇÃO BIOGRÁFICA COM AS DEFICIÊNCIAS

Resumo



O presente artigo busca sublinhar a relação artístico-biográfica do encenador norte-americano Bob Wilson com as deficiências. Os eventos aqui destacados ocorreram antes de sua investida profissional nas artes da cena, porém são de fundamental importância para que possamos compreender como o encenador tornou-se mais suscetível a perceber que, se adequadamente direcionado, o que é tido unicamente enquanto uma doença pode se transformar em um efetivo elemento de expressão artística.

Palavras-chave:

Bob Wilson. Biografia. Deficiências.

BOB WILSON E SUA RELAÇÃO BIOGRÁFICA COM AS DEFICIÊNCIAS

LUCAS PINHEIRO (UNICAMP)¹

¹Doutorando e mestre em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas. Lucas Pinheiro desenvolve pesquisas investigando as possíveis relações entre cena, deficiência e criação. E-mail: lucasalpinheiro@gmail.com

“A capacidade é uma tirania da maioria. Se a maioria das pessoas pudesse bater os braços e voar, a incapacidade de fazê-lo seria uma deficiência. Se a maioria das pessoas fosse genial, aqueles de inteligência moderada estariam em desastrosa desvantagem. Uma vez que a maioria das pessoas pode andar, ser incapaz de andar é uma deficiência; o mesmo vale para ser incapaz de ouvir, bem como ser incapaz de decifrar insinuações sociais. É uma questão de votos, e os deficientes questionam essas decisões da maioria.” (SOLOMON, 2013, p. 43).

O encenador norte-americano Bob Wilson (1941 -) é um dos principais responsáveis por sublinhar algumas acepções e perspectivas que permeiam o teatro contemporâneo na sua passagem do século XX ao XXI. Na verdade, embora o seu trabalho seja inovador em certos aspectos, com inúmeras características que são únicas a ele, Wilson pode ser considerado um ressonador e, ao mesmo tempo, o catalisador de algumas conquistas artísticas que marcaram uma fatia importante do século XX.

Com quase cinco décadas de carreira profissional², a cena wilsoniana sofreu inúmeras transformações no decorrer dos anos, deixando inclusive de se ater às questões que em determinado momento lhe pareciam fundamentais. Isso pois, somente durante a década de 1970, período que marca o início de suas experimentações e investigações cênicas, Wilson colaborou com dois meninos que até então eram tidos unicamente como doentes: Raymond Andrews, que nasceu surdo, e Christopher Knowles, diagnosticado como portador do transtorno do espectro autista. Nesta relação cênica com as disfunções, em vias de colaboração e sem qualquer tipo de paternalismo, o encenador elaborou seus primeiros espetáculos teatrais, impulsionando sua carreira ao reconhecimento mundial.

Da parceria de Wilson com estes jovens artistas surgiu, entre tantos outros, a ópera silenciosa *Deafman Gance* (1969), o espetáculo *A Letter for Queen Victoria* (1974) e a sua obra-prima *Einstein on the Beach* (1975) – todas obras onde as singularidades, que alguns preferem chamar unicamente como doenças, de Andrews e Knowles estão ao mesmo tempo expostas, direcionadas e incluídas, tanto na prática e feitura artística quanto em sua reflexão. Dentro destes processos colaborativos, cada um destes meninos, à sua maneira, engendrou à cena wilsoniana elementos essenciais às suas concepções cênico-dramatúrgicas – delineadas pelo olhar de um surdo (no que tange os aspectos visuais) e pela voz-pensamento de um autista (no que diz respeito aos processos sonoro-verbais).

As encenações wilsonianas não só seguem uma linha de “desdobramento” natural de algumas acepções artísticas como foram capazes de fragilizar determinadas convenções sociais, como o fato de “elevar” sujeitos outrora mazeados pelo preconceito e pela estigmatização à categoria de artistas – e para além, de seres humanos.

Contudo, neste artigo não falaremos sobre as obras criadas por Wilson, Andrews e

Knowles durante os anos 70. Aqui, daremos alguns “passos para trás”, revelando alguns eventos pouco conhecidos na literatura brasileira sobre a biografia do encenador e que dizem respeito ao período anterior de sua carreira teatral profissional. Acreditamos que foram tais eventos que o fizeram mais propenso a perceber que, se adequadamente direcionado, o que é tido apenas enquanto uma incapacidade ou diminuição pode ser transformado num efetivo elemento de expressão artística.

Nascido em outubro de 1941, em Waco, no Texas, Wilson sofreu com algumas debilitações na infância. Além de ter a língua presa e ser gago, o que dificultava sua sociabilização, também era disléxico. Após passar por inúmeros profissionais da área da saúde foi somente aos dezessete anos de idade, e graças a uma professora de ballet aposentada, que Wilson finalmente conseguiu superar suas dificuldades vocais: Byrd Hoffman, a “primeira artista que ele conheceu” (SHEVTSOVA, 2007, p. 1). Hoffman era uma bailarina aposentada que o auxiliou através de exercícios de relaxamento físico e de extensão temporal para a realização de determinadas ações. Como o próprio encenador revelou em uma entrevista:

“A maior parte era medo de não ser capaz de falar. Quando eu tinha dezessete anos meus pais já haviam me levado a uma infinidade de pessoas, profissionais, para me ajudar com a fala e eu ainda não havia aprendido a falar – então eu conheci uma mulher que foi uma dançarina. [...] ela entendia o corpo de uma forma extremamente marcante, ela disse “você pode aprender a falar, eu sei que pode”, e em questão de três meses trabalhando com ela eu consegui, de alguma forma relaxando e levando o meu tempo, eu finalmente aprendi a falar. [...] Eu entrei em meu corpo e fui capaz de liberar a tensão. [...] Ela notou que eu era muito, muito tenso desde os ombros até os quadris. Então, ela me ensinou como liberar a energia do meu corpo, como relaxar, como deixar a energia fluir através dele, e, então, eu não estava mais bloqueado.” (WILSON, 1976 apud BRECHT, 1978, p. 14).

² Wilson já conta com pouco mais de 130 obras inéditas em seu currículo, iniciando esta trajetória no ano de 1969 com a estreia do espetáculo *King of Spain*.

Aos dezoito anos, em 1959, Wilson iniciou seus estudos na área de administração da Universidade do Texas, possivelmente para agradar seu pai que era advogado, pois em 1962, prestes a se formar, abandona o curso. No entanto, foi durante este período e dentro desta Universidade que ele passou a desenvolver trabalhos de natureza teatral com inúmeras crianças. Nas suas próprias palavras:

“Eu sempre estive fazendo trabalhos teatrais com crianças e sempre foi o trabalho delas. [...] Eu comecei quando eu me formei no ensino médio. Havia uma centena de crianças envolvidas com o programa de teatro da cidade de Waco – e então eu fui para a Universidade do Texas por um tempo e comecei a trabalhar com crianças lá. Nós as colocávamos para montar peças e as apresentávamos do lado de fora, em construções, em igrejas, em garagens, terrenos baldios. [...] Eu trabalhei com elas, mas a maior parte do trabalho era delas – considerando que o meu trabalho era estruturar as atividades e colocá-las para funcionar em conjunto.” (WILSON, 1976 apud BRECHT, 1978, p. 14).

Durante 1962, Wilson foi estudar com o pintor expressionista americano George McNeil, em Paris. Retornando aos Estados Unidos, em Nova York, tornou-se estudante de arquitetura no *Pratt Institute*, no Brooklyn, onde se formou em 1966, com 26 anos de idade. Entretanto, em 1965, Wilson sofreu um colapso nervoso, levando-o a tentativa de ceifar sua própria vida. Neste período, ele deixou de se ver como um pintor para voltar a pensar que deveria se dedicar a fazer trabalhos teatrais com crianças. (BRECHT, 1978).

Por conta disso, Wilson retornou ao Texas e ao seu trabalho com crianças no verão de 1965. Porém, agora seu trabalho era dedicado exclusivamente a crianças com danos cerebrais, nas quais utilizava-se de conceitos, ideias e processos que apreendera junto à Byrd Hoffman – responsável por convidá-lo a desenvolver tal trabalho e que inventara uma série de exercícios com o fito de ativar células cerebrais em crian-

ças com lesões cerebrais – exercícios baseados nos primeiros estágios da atividade física. A teoria de Hoffman era que se nós não dominarmos estes movimentos primários na infância, não estaremos preparados para movimentos mais complexos no futuro. (GALIZIA, 2004).

O próprio Wilson nos fala especificamente sobre este trabalho em outra entrevista, presente no documentário *Absolute Wilson* (2006). Neste pequeno excerto, já é possível perceber uma das principais questões estéticas relacionadas ao trabalho teatral profissional do encenador: o estranhamento presente em uma parcela do público que, buscando entender racionalmente o que se passa em cena, não o consegue.

De volta, em 1965, fui convidado a fazer um programa com crianças em Waco, crianças que eram consideradas dementes. Peguei garotos de dez anos de idade e os coloquei no palco para uma performance. Acredito que essa tenha sido uma das minhas primeiras... [...] Depois de dez minutos (de apresentação) uma das mães subiu ao palco e retirou seu filho, falando: ‘Eu gostaria que todas subissem e tirassem seus filhos daqui. Isso é doentio’ ...e de fato, meu pai me disse: ‘Filho, não é apenas doente, é anormal’. (ABSOLUTE Wilson, 2006, 10seg).



Figura 1. Bob Wilson e as crianças do programa de Waco³
Fonte: Documentário *Einstein on the Beach – The Changing Image of Opera*

É importante ressaltar que desde 1959, ou seja, seis anos antes desta apresentação,

³ Fonte: Documentário *Einstein on the Beach – The Changing Image of Opera*.

Wilson já vinha trabalhando com crianças em instância teatral. Entretanto, foi somente após sua tentativa de suicídio e o convite de Hoffman que ele passou a trabalhar com crianças que apresentavam alguma disfunção, verticalizando a sua atenção a um trabalho próximo do “terapêutico”. O trabalho que ele desenvolveu com estas crianças, que apresentavam prejuízos motores devido a danos cerebrais, tinha como foco não a composição de um material cênico a ser apresentado, mas sim, a compreensão e o desenvolvimento das potencialidades individuais de cada criança em suas próprias condições, através de processo artísticos. Semelhante ao que ocorreu com o próprio ao conhecer Hoffman, sete anos antes.

Este contato constante em âmbito de interação artístico-teatral com indivíduos que apresentam características únicas a eles – características estas estigmatizadas apenas como patologias – pode ser considerado uma das principais bases por trás do pensamento teatral wilsoniano. O fato de compreender tais sujeitos enquanto agentes ativos em seus processos, de autoconhecimento e desenvolvimento, acabou por expandir a sensibilidade de Wilson, no sentido comum do termo; e foi esta sensibilidade que fez com que ele tivesse um trato particular e, em alguns aspectos, inovador com a composição cênica e àqueles que nela estão envolvidos.

O próprio afirma, em entrevista concedida a Stefan Brecht (1924-2009), que foi quando ele começou a trabalhar com crianças com danos cerebrais que algo mudou, que ele realmente começou a se impressionar com o mundo, tendo como referência o ponto de vista destas crianças. (BRECHT, 1978). Completando, em uma outra entrevista:

“Eu trabalhei com crianças hiperativas e com danos cerebrais. Depois eu comecei a trabalhar com pessoas presas a ‘máquinas de respiração’, muitas das quais eram catatônicas. Fui

contratado para fazer as pessoas falarem. [...] Trabalhei lá por dois anos e no final eu cheguei à conclusão que não era necessário encorajar aquelas pessoas a falarem. Eu trabalhei com crianças na pré-escola em Harlem, com pessoas idosas em New Jersey e com pacientes de instituições mentais. Em todas as aulas eu não estava ali para ensinar nada, mas para ouvir, descobrir o que os interessava e ajudá-los a fazer o que gostariam de fazer.” (WILSON, 1982 apud HOLMBERG, 1996).

Conforme se faz notar no excerto acima, em nenhum momento Wilson tentou impor padrões sociais de normalidade aos sujeitos que encontrou em seu caminho. Ele apenas os ouviu, prestando atenção ao que gostariam de dizer ou fazer e, desta forma, acabou conhecendo-os e auxiliando-os em suas próprias condições. Ademais, foi sendo professor⁴ destes sujeitos e de crianças em idade pré-escolar, cujas habilidades motoras estavam prejudicadas, que Wilson se sustentou enquanto frequentava as aulas de arquitetura:

Eu estava estudando arquitetura, mas o que eu realmente estava fazendo era uma espécie de cruzamento entre arquitetura, performance e design, em um tempo nos anos sessenta onde esse cruzamento começou a se fortalecer. Alguém como Robert Rauschenberg podia pintar uma cabra e colocá-la no meio de uma sala, então isto era uma pintura ou uma escultura, meio que saindo da parede e se tornando tridimensional? E alguns dos trabalhos que eu estava fazendo com crianças seguia estas ideias. (SHEVTOSVA, 2007, p. 4).

Nesta inter-relação entre a arquitetura, a performance e seu trabalho de investigação com crianças, Wilson desenhou e construiu sua primeira instalação artística: a obra *Poles*: 678 postes telefônicos colocados em um campo aberto em Loveland, Ohio, sob pedido de uma instituição, a *The Grail*. Neste espaço ocorreram algumas ações performativas, com Wilson sendo um dos performers a realizá-las.

⁴Wilson utilizava-se de exercícios e métodos simples para tentar compreender, e auxiliar, tais crianças a se desenvolverem em suas condições. Como, por exemplo, fazer com que a criança segurasse um giz num papel e lentamente tentasse desenhar uma linha reta (uma criança demorou cerca de seis meses para conseguir), ou cobrir o chão, teto e paredes com jornal para que a criança pudesse brincar com tintas utilizando toda a extensão do seu corpo como pincel.

Poles surgiu como um disparador necessário para que a visão artística de Wilson deslanchasse. Após esta obra ele intensificou seu trabalho nas duas áreas que já vinha estando mais ativo: ensinando/auxiliando através da performance/teatro e trabalhando com performances.

No que diz respeito ao “ensino” através da performance/teatro vale ressaltar duas atividades desenvolvidas por Wilson: a primeira com a ala de doentes terminais no *Goldwater Hospital*, onde ele organizou uma apresentação com os pacientes em cadeiras de rodas; e outra com os pacientes diagnosticados com “*iron lungs*”⁵ que, por meio de um sistema de cordas e polias desenvolvidos por Wilson, moviam bandeiras fluorescentes e pôsteres, pelas alas hospitalares, apenas com suas bocas

Já no que diz respeito ao trabalho com performances, entre 1967 e 1969, ele desenvolveu quatro apresentações. A primeira, *Baby*, foi uma composição de desconexas sequências coreográficas, que incluíam anéis e velas movidas por figuras encapuzadas. A segunda, *Theatre Activity 1*, se deu em parceria com os dançarinos Kenneth King e Andy de Groat⁶. Em seguida, a *Theatre Activity 2*, e *ByrdwhoMAN*, que incluíram a performer Meredith Monk. De fato, existem poucos registros e informações sobre estas quatro performances, o que chega a nós são poucas entrevistas dos participantes narrando e descrevendo a forma com a qual elas eram elaboradas e executadas, assim como a recepção delas por parte do público. Shevtsova (2007, p. 6), nos diz o seguinte sobre estas apresentações:

[...] sugerem a efervescência dos anos 1960: imaginação louca, hedonismo ingênuo, tolice, posicionamento narcisista como posicionamento artístico e sérias inovações. As performances que foram geradas no *loft* de Wilson eram, de fato, mais como ‘*Events*’, entendido através de Merce Cunningham e seu parceiro John Cage, ambos os quais tiveram um impac-

to duradouro em Wilson. Eles estavam mais como a arte-visual ‘*Happenings*’, inventado por Allan Kaprow uma década antes. Como ‘*happenings*’, eles pareciam causais e usavam espaços que pareciam ser encontrados ao acaso ao invés dos dedicados a tais atos, como os Teatros ou as Galerias. Eles brincavam com os limites presentes entre espectador e participante – dissolvido na festa que concluía a *ByrdwhoMAN* – que foi um aceno da prática popularizada no fim dos anos 1960, notavelmente por Julian Beck e Judith Malina do Living Theatre, e Richard Schechner, que, com seus ‘*Environments*’, abandonou o prosclênio e misturou performers e espectadores em um espaço comum.

Para além de Monk, Wilson também colaborou com os coreógrafos Martha Graham (1894-1991) e Alwin Nikolais (1910-1993), além de ser um admirador confesso dos trabalhos de Merce Cunningham (1919-2009), George Balanchine (1904-1983) e John Cage (1912-1992).

O fato de ser/estar inserido em um ambiente repleto de artistas que questionavam o seu papel enquanto tal no mundo, sem dúvida expandiram as perspectivas de Wilson com relação a Arte e os múltiplos processos que a ela estão arraigados – algo que o seu trabalho com pessoas “não-ordinárias” já havia iniciado. Tanto é que em 1968, Wilson reuniu as pessoas que estavam ao seu redor, e que vinham desenvolvendo uma série de ações performáticas pela cidade de Nova York, sob um nome: os *Byrds*. Fundando, pouco tempo depois, a *Byrd Hoffman School of Byrds* – uma espécie de centro artístico-comunitário voltado às pessoas que moravam nas ruas e que apresentavam algum tipo de distúrbio ou dificuldade, fosse ele físico, intelectual, socioeconômico, de vício ou outros.

Os *Byrds* foi um grupo enorme e fluido de centenas de performers amadores, alguns que Wilson literalmente encontrou pelas ruas, e que por quase uma década trabalharam ativamente em conjunto do encenador na elabora-

⁵ Os *iron lungs*, ou pulmões de aço, é uma das imagens que conjurava mais temor durante a epidemia de pólio que aterrorizou os Estados Unidos nas décadas de 1940 e 1950. Muitas pessoas ficavam anos conectadas a aparelhos de respiração artificial.

⁶ Parceiro de Wilson na composição da coreografia de diversos espetáculos, entre eles *Einstein on the Beach* (1975).

ção de suas obras⁷. No mesmo ano da fundação do grupo, Wilson tornou-se diretor artístico da *Byrd Hoffman School of Byrds*⁸, iniciando a preparação do seu espetáculo *The King of Spain* - um de seus primeiros trabalhos realizado em um palco italiano. A estreia, que ocorreu somente no ano de 1969, mudou o status da escola e é considerado por Brecht (1978) e Holmberg (1996) como o início de sua carreira teatral profissional.

Seja a dificuldade de fala e sua superação com a ajuda de Hoffman, uma artista; o trabalho teatral com crianças desde o final do seu ensino médio; a sua formação em arquitetura e pintura; o convite feito por Hoffman para voltar ao Texas para trabalhar com crianças que apresentavam sequelas causadas por algum tipo de lesão cerebral; a expansão deste tipo de trabalho com outras pessoas, em outras condições e instituições; o contato direto com inúmeros artistas durante a sua estadia em Nova York, nos anos sessenta; ou as suas primeiras investigações performáticas... Seja o motivo que for, há toda uma trajetória artístico-pessoal que se esconde por trás da cena construída por Wilson. Sem saber sobre este *background*, dificilmente poderíamos apreender, com honestidade, como e por que a cena wilsoniana é do jeito que é atualmente.

Suas experiências de vida radicalizaram sua forma de ser, estar e perceber o mundo e as pessoas que nele habitam. Foram estas experiências que fizeram ser possível que o olhar de um surdo e que a voz-pensamento de um autista pudessem emergir enquanto elementos principais de seu fazer artístico-teatral. Sem esta trajetória, e todo o peso atrelado a ela, seria

praticamente impossível que a cena wilsoniana fosse *contaminada* (TONEZI, 2011) pelo olhar de Raymond Andrews ou pela voz-pensamento de Christopher Knowles. E, sem essa contaminação, como bem pontuou Pinheiro (2017), as encenações de Bob Wilson não teriam o mesmo impacto e importância que contém àqueles que têm nas Artes da Cena o seu objeto de estudo ou de admiração.

⁷ O grupo esteve ativo entre os anos de 1968 e 1975, produzindo em conjunto com Wilson, *The King of Spain* [O Rei da Espanha] e *The Life and Times of Sigmund Freud* [A vida e o tempo de Sigmund Freud], ambos em 1969, a “ópera silenciosa” *Deafman Glance* [O vislumbre de um surdo], em 1971, e uma peça de 7 dias de duração *KA Mountain and GUARDENIA TERRACE*, em 1972.

⁸ A escola foi “legalizada” somente no dia 7 de maio 1970. Propunha, de acordo com o seu registro: (1) Conduzir crianças e adultos em workshops de dança, teatro, filmes e artes relacionadas; (2) Desenvolver membros como líderes de dança-teatro em atividade; (3) Realizar um programa de arte no verão para adultos e crianças de Nova York, New Jersey e Texas; (4) Produzir performances públicas de trabalhos de dança-teatro que forem resultados dos vários workshops. No ano de 1976, a escola se transforma numa fundação, na *Byrd Hoffman Foundation*, que atualmente, a partir de 1996, é chamada de *The Byrd Hoffman Water Mill Foundation*, ainda em funcionamento na cidade de Nova York, que além de um museu, recebe eventos, palestras e apresentações artísticas, assim como realiza workshops com artistas de diferentes partes do mundo, durante os verões do hemisfério norte. (BRECHT, 1978).

REFERÊNCIAS

ABSOLUTE Wilson. Direção: Katharina Otto-Bernstein. Produção: Film Manufacturers e Alba Films Prod.. Estados Unidos: Film Manufactures, 2006. 1 DVD (105min).

BRECHT, Stefan. *The Theatre of Visions – Robert Wilson.* Frankfurt: Suhrkamp Verlag Frankfurt, 1978.

EINSTEIN on the Beach: The changing image of Opera. Direção: Mark Obenhaus. Produção: Obenhaus Films. Estados Unidos: Chicago International Film Festival, 1985. VHS/DVD (56 min).

GALIZIA, Luiz Roberto Brant de Carvalho. *Os Processos criativos de Robert Wilson: trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo.* Tradução de Carlos Eugenio Marcondes de Moura. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GONÇALVES, Maria da Graça Giradi. **Martha Graham:** Dança, Corpo e Comunicação. 2009. 144 fls. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade de Sorocaba, Sorocaba, SP.

HOLMBERG, Arthur. *Directors in Perspective: The Theatre of ROBERT WILSON.* Massachusetts: Cambridge University Press, 1996.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1999.

PINHEIRO, Lucas de Almeida. **Bob Wilson:** por trás do olhar de um surdo e da voz-pensamento de um autista. 2017. 220 f. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

SHEVTSOVA, Maria. *Robert Wilson.* New York: Taylor & Francis Group, 2006.

SHYER, Laurence. *Robert Wilson and his Collaborators.* Nova York: Theatre Communications Group, 1989.

SOLOMON, Andrew. *Longe da árvore: pais, filhos e a busca da identidade.* Tradução de Donaldson M. Garschagen, Luiz A. de Araújo e Pedro Maria Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

TONEZZI, José. *A cena contaminada - um teatro das disfunções.* São Paulo: Perspectiva, 2011.

Abstract

This article seeks to underline the artistic-biographical relationship of the north-american director Bob Wilson with the deficiencies. The events highlighted here occurred prior to his professional investigation in the performing arts, but have fundamental importance to make us able to understand how the director became more susceptible to realizing that, if properly directed, what is seen only as a disease can become transform into an effective element of artistic expression.

Keywords

Bob Wilson. Biography. Deficiency.