

FORMA E PERFORMATIVIDADE: PERSPECTIVAS SOBRE O TRABALHO DE ATUAÇÃO CÊNICA NO TEATRO DE ROBERT WILSON

Raphael Vianna Coutinho (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO)¹

RESUMO

O presente estudo se propõe à discussão sobre processos de atuação a partir de noções variadas sobre o conceito de forma. Essa abordagem resulta de análises teórico-críticas atreladas a observações e vivências em ensaios e workshops com o encenador teatral e artista visual Robert Wilson. O intuito da argumentação é refletir sobre como o formalismo pode ser tomado como um processo performativo, em contraposição às leituras que entendem abordagens formais nas artes cênicas como processos meramente restritivos e reducionistas. Pretende-se apresentar referenciais teóricos e práticos que contribuam para o vislumbre de possibilidades ampliadas sobre forma e formalismo na cena teatral, encaminhando discussões que entrecruzam saberes para refletir sobre processos de atuação na cena contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE

Forma; formalismo; performance; teatro.

ABSTRACT

The present study proposes a discussion about acting processes from different notions about the concept of form. This approach results from theoretical-critical analysis linked to observations and experiences in rehearsals and workshops with theater director and visual artist Robert Wilson. The purpose of the argument is to reflect on how formalism can be taken as a performative process, as opposed to readings that understand formal approaches in the performing arts as merely restrictive and reductionist processes. It is intended to present theoretical and practical references that

¹Raphael Vianna é doutor em teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, com doutorado sanduíche na City University of New York – CUNY, sendo orientado pela Profa. Dra. Tatiana Motta Lima e coorientado por Prof. Dr. Frank Hentschker. Possui mestrado em teatro também pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. É pós-graduado em artes cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná - FAP e graduado em artes visuais pela Universidade da Região de Joinville - UNIVILLE. É artista-pesquisador e produtor cultural residente na cidade do Rio de Janeiro.

contribute to the glimpse of expanded possibilities on form and formalism in the theatrical scene, forwarding discussions that intertwine knowledge to reflect on acting processes in the contemporary scene.

KEYWORDS

Form; formalism; performance; theatre.

Variações sobre o conceito de forma

A reflexão sobre aquilo que se convencionou chamar por "forma" pode parecer, em princípio, simplória ou até mesmo anacrônica, dada à familiaridade que temos com esta palavra e o modo como a utilizamos cotidianamente. Porém, ao experimentar a sua aparente simplicidade, uma grande complexidade se anuncia, haja vista as muitas coisas que podem ser entendidas e referidas como forma. Importante considerar, desde já, o longo e profícuo histórico de debates sobre o tema, encampados principalmente no âmbito da estética e da filosofia, espalhando-se, também, para os mais diversos campos do saber.

Mesmo assim, é bastante recorrente tomar por forma a propriedade visual dos corpos presentes no cotidiano, sua face externalizada, criando uma ideia de unidade, uma espécie de "todo-conjunto". Assim, a forma é entendida como o formato que algo apresenta externamente. Essa tendência predomina no seu uso recorrente para se referir a qualidades de ordem visual, como linhas, contornos, moldes, feições, volumes e tudo aquilo que dá concretude à realidade como a percebemos. Tal compreensão é corroborada também por Raymond Williams, que destaca dois modos imediatos de compreensão para o vocábulo forma: "(i) uma forma visível ou externa, com um forte senso do corpo físico" e "(ii) um princípio essencial da modelagem, transformando o material indeterminado em um ser ou coisa determinada ou específica" (WILLIAMS, 1983, p. 138).

Porém, a definição de forma oferecida por John Dewey, contribui de modo significativo para a ampliação desse debate. Para Dewey, o entendimento de forma como o formato que as coisas têm se mostra insuficiente, uma vez que ele compreende a forma como um "agente" que traz implicações diretas na organização do espaço e do tempo. Dewey faz uma importante distinção quanto ao uso idiomático do vocábulo em

inglês que, muitas vezes, torna equivalentes forma (*form*) e formato (*shape*). Para ele, a figura e o formato de um quadro, por exemplo, são apenas alguns dos componentes da forma, ou daquilo que ele conceitua como "forma estética". Em sua argumentação, a forma seria compreendida como um amálgama das relações dinâmicas entre as partes constituintes de uma obra de arte e o espectador. Para além do reconhecimento de padrões visuais, Dewey compreende a forma em termos relacionais, considerando características como continuidade, acumulação, tensão e antecipação para evocar uma ideia de síntese ou fusão dos recursos internos que lhes são constituintes.

A forma é uma característica de toda a experiência que é una. A arte, em seu sentido específico, retrata de maneira mais deliberada as plenas condições que efetivam essa união. A forma pode então ser definida como a operação das forças que levam à sua realização integral da experiência de um evento, objeto, cena e situação. (DEWEY, 2010, p. 263).

Para Dewey, considerar a forma (*form*) como um formato (*shape*) ensimesmado, separado de seu contexto como promotor de experiências, seria o mesmo que torná-la um conceito estéril, uma vez que "a arte, em sua forma, une a mesma relação entre o agir e o sofrer, entre a energia de saída e de entrada, que faz que uma experiência seja uma experiência" (DEWEY, 2010, p. 128). Em sua concepção, "formar" seria um ato de organização perceptiva e espacial da energia, ou seja, um processo ativo onde os valores formais não se resumem à superficialidade estática da obra, mas à consumação dos interesses dinâmicos despertados no/pelo objeto artístico em relação ao observador.

Assim, a noção de forma, conforme apresentada por Dewey, propõe desde já um exercício constante de criação e elaboração e, neste sentido, oferece subsídios para se pensar não apenas a forma, mas também a performatividade envolvida nesse processo, conforme se verá mais à frente na perspectiva formalista do trabalho cênico de Robert Wilson.

Tal polissemia inerente à forma pode ser atribuída, ainda, a uma característica de ordem morfológica que corrobora para tal abertura especulativa que a palavra enseja. Em alguns idiomas, como é o caso da língua portuguesa, a palavra "forma" se apresenta como um substantivo abstrato, ou seja, ao contrário de um substantivo concreto que designa a materialidade das coisas, ela precisa necessariamente de um complemento para produzir um sentido específico. Tal tendência à abstração e inespecificidade, dificulta pensar essa palavra como algo ensimesmado (a forma), mas sempre como expressão genérica (uma forma) ou referencial (forma de algo). É justamente por seu

potencial de indefinição que a palavra ganha tamanha versatilidade, revelando novos sentidos tanto quanto forem diversas as suas composições e conjunturas sintáticas. Essa instabilidade ontológica é referenciada também por Angela Leighton, chamando atenção justamente para tal aspecto desse substantivo e sua inclinação para materialização, sua busca por um complemento que lhe dê "corpo".

Como uma palavra, ela (a forma) se desprende dos objetos, nada mais que forma, pura e singular; ao mesmo tempo, toda a sua inclinação é para a materialização, para ser a forma ou o corpo de alguma coisa. A forma, que parece autossuficiente e autodefinida, é inquieta, tendenciosa, um substantivo à espera de seu objeto. (LEIGHTON, 2007, p. 1).

Diante dos paradigmas sobre o tema e, na tentativa de ensaiar uma possível articulação com o teatro de Wilson, verifica-se que as variações de entendimento que a palavra suscita refletem contextos históricos, sociais e epistemológicos. Neste sentido, mostra-se relevante a argumentação dos teóricos literários Jonathan Kramnick e Anahid Nersessian ao assinalarem que grande parte da teoria formalista hoje apresenta tendências reducionistas sobre o tema. Kramnick e Nersessian chamam isso de formalismo reducionista (*reductionist formalism*), estando este "comprometido em tornar a forma substancial, fornecendo-lhe uma definição explícita que também pode ser usada para explicar aspectos do mundo, da mesma maneira que uma definição de gravidade pode ser usada para explicar porque as coisas caem" (KRAMNICK, NERSESSIAN, 2017, p. 654). Os autores enxergam que a resposta a tal questionamento está mais preocupada em fornecer uma explicação genérica do que em se debruçar sobre as especificidades e minúcias que a forma pode assumir nos diversos campos em que se estabelece. Manter sua definição refém de uma noção específica seria como vislumbrar apenas uma faceta do universo plural que a palavra suscita.

Dentre os pontos emblemáticos que aparecem de modo recorrente nas abordagens sobre o tema, estão: forma versus conteúdo, forma versus matéria, forma versus significado, forma versus não-forma etc. Tais contraposições abrem caminho para intensas e extensas investigações conceituais nas trilhas do pensamento humano. Pretende-se, aqui, apontar algumas possibilidades em que as noções de forma podem elucidar questões que dizem respeito ao teatro de Wilson.

A experiência da forma

O exercício de pensar a forma enquanto prática performativa no teatro de Wilson oferece muitos desafios e não deve ser tomado de modo totalizante, uma vez que sua produção cênica atravessou fases diversas. Porém, o que se percebe é que, com o passar dos anos, Wilson foi investindo cada vez mais no formalismo para a elaboração de seus espetáculos em detrimento das características menos formais que seus primeiros trabalhos cênicos apresentavam.

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 isso fazia parte de uma certa estética da vida. E eu não queria fazer uma distinção entre "isto é arte" e "isto não é arte". Era uma maneira de ver o mundo... Ainda há alguns pensamentos na minha mente. Eu me tornei mais formal, fiquei mais interessado na encenação, em aprender a andar no palco, em como ficar de pé no palco (WILSON, 2016).

Wilson é um homem de poucas palavras. Ele não é dado a explicações alongadas sobre aspectos que envolvam sua poética e nem à discussão sobre o formalismo em seu teatro, no sentido de situá-lo em um campo específico do debate teórico-crítico. Definitivamente, sua atenção não está voltada para teorizar sobre o seu trabalho, mas sim a praticá-lo em processos criativos e workshops de montagem de cena. Nestas ocasiões, ele faz uso de exemplos para ilustrar questões que envolvem esse fazer, como em suas palestras, nas quais é possível notar situações bastante curiosas a partir do modo como ele demonstra, com gestos e ações corporais, certos aspectos de seu trabalho.



Figura 1: Palestra de Robert Wilson no Slovak National Theatre, Bratislava, 2014. (Fonte: Cortesia de Pavleye Art and Culture)

Assim que sobe ao palco, Wilson geralmente permanece impassível e em silêncio por um longo tempo antes de começar sua fala. Ao apelar para o sentido não verbal de comunicação, sua presença começa a interferir no ambiente. Aos poucos, a atenção da plateia se volta para o seu corpo mudo e imóvel sobre o palco, porém desperto e aparente. Pode-se dizer que, em situações como essa, o silêncio e a pausa são as suas primeiras “falas”, assim como podem ser compreendidos como as primeiras “ações” de muitos dos seus espetáculos - um convite aos sentidos pela aparência/presença corporal. Sobre o conceito da aparência, a partir do filósofo Martin Seel, Hans Ulrich Gumbrecht o relaciona à presença ao dizer que "Como é óbvio, uma estética da aparência é uma tentativa de nos devolver à consciência e ao corpo, a coisidade do mundo (...). O que quer que 'apareça' está 'presente' porque se oferece aos sentidos do ser humano" (GUMBRECHT, 2010, p. 88).

Esta é uma característica muito simples e ao mesmo tempo fundamental do trabalho de Wilson. A atenção voltada para a aparência das coisas, para aquilo que tem mais extensão do que profundidade, cria uma situação em que o significante aponta para um significado desconhecido, inaugurando outros modos de percepção. Ele reflete sobre essa premissa quando diz: "O teatro tem que ser sobre uma coisa primeiro e depois pode ser sobre muitas coisas. (...) Só então eu posso perceber o que está abaixo da superfície,

encontrar outras coisas, abaixo do material, o osso do material. Mas a superfície da pele deve permanecer muito simples" (WILSON, 1987, p. 1). O contato com a superfície é sempre a primeira instância da experiência da forma em cena, contato esse que potencializa muitos outros possíveis.

Se tomarmos a experiência com as palestras de Wilson, orientados pela definição de forma apresentada por Roland Barthes, conseguiremos compreender a empreitada formal que está em curso. De modo bastante breve, Barthes entende que "Forma é o que está entre a coisa e seu nome, forma é o que atrasa o nome"(BARTHES, 1986, p. 234), apresentando-a como uma espécie de intermediário, algo que estabelece um intervalo na passagem de uma coisa para outra, da percepção primeira para a nomeação/significação. Para Barthes, a forma seria como um lugar de passagem, uma pausa na significação, algo que instiga a percepção sensorial de tal modo que acaba imprimindo uma pausa no processo hermenêutico. Porém, ele não a compreende como uma transição rápida que satisfaz as expectativas do espectador, mas como uma pausa que, por um momento, impede a passagem convencional da coisa para o seu nome, ou melhor, do juízo prévio que se tem das coisas. Com essa noção, Barthes apresenta a forma como algo que evoca um não-saber que sustenta a percepção sobre um desconhecido aparente. O encontro com esse inominável permite a experiência da coisidade da forma, sua materialidade em estado bruto, frustrando expectativas nutridas pelo conhecimento prévio que se tem sobre algo.

Este modo de compreensão sobre a forma diz muito a respeito ao teatro de Wilson, em que certas cenas ou situações cênicas se desviam de um sentido objetivo e imediato, implicando, assim, em uma temporalidade que mantém o espectador em uma zona de suspensão, entre aquilo que pode ser reconhecido sem que possa ser nomeado. Se tomarmos tais características a partir da noção postulada por Barthes, o interesse primário na forma se abstém da atribuição de um significado imediato, insistindo em uma experiência menos comprometida com as amarras da hermenêutica para empreender uma articulação intelectualmente mais frouxa, porém atenta e sensível, um comprometimento, antes de tudo, perceptivo. Wilson também parece recorrer a esse modo de relação com a forma não apenas em suas palestras, mas também durante os estágios iniciais de criação de seus espetáculos, nos quais ele abre mão de um conhecimento mais aprofundado sobre a montagem antes de começar a trabalhar.

Quando eu faço uma peça, eu começo com uma forma, mesmo antes de conhecer o assunto. Começo com uma estrutura visual, é pela forma que conheço o conteúdo. A forma me diz o que fazer. Eu começo a preencher a forma. Eu posso diagramar todas as minhas peças. (WILSON apud HOLMBERG, 1996, p. 84).

Seu investimento formal visa, antes de tudo, apresentar as coisas, em suas características e propriedades, antes de enredá-las em significados. Esta abordagem se revela como uma tendência bastante recorrente no debate formalista, quando determinados autores enfatizam a distância entre a aparência superficial da forma e o potencial semântico que lhe é atribuído, seu conteúdo.

Tal característica aparece também na argumentação proposta por Henri Focillon quando estabelece a distinção entre a noção de forma, imagem e signo. Em sua abordagem formalista, Focillon afirma que tomar a forma como imagem ou signo implica em um modo de entendê-la como representação, ou seja, impor à forma uma camada de significação que não lhe diz respeito. O signo se refere a algo que está ausente, e não à materialidade da forma, cujo significado é ela própria. Para Focillon "O signo significa, enquanto a forma se significa." (FOCILLON, 2016, p. 11).

O formalismo de Focillon nos coloca o desafio de pensar a forma não como a representação ou a significação de algo, mas como o próprio algo sobre o qual as camadas de significado se sobrepõem, significante sem significado. Tal proposição antecipa o debate que o filósofo Jacques Derrida levantará anos depois com a sua noção de desconstrução e a investida em ultrapassar a inexorável reciprocidade entre significante e significado.

A questão temporal é um fator que contribui sobremaneira para a experiência da formano teatro de Wilson. O ralentamento das ações gera grande expectativa tanto naqueles que observam como naqueles que as realizamem cena. Ao ralentar o tempo das ações, Wilson provoca uma demora na assimilação entre o que se vê e o seu significado prévio, estabelecendo um hiato, um efeito que acaba por criar outras tessituras sensíveis.

Este efeito é evidente no prólogo do espetáculo *Deafman Glance* (1970). Trata-se de uma cena de assassinato que acontece tão lentamente que a dramaticidade da ação é destilada, criando uma lacuna entre a violência anunciada pela cena e a sutileza que emerge a partir do modo ralentado como os movimentos são executados. O fato das ações serem realizadas de modo extremamente lento permite que o espectador se aproxime da experiência da forma por meio da duração da cena, minimizando a carga dramática sugerida pela violência de um assassinato. A visão da cena provoca uma

pausa no significado direto, contrariando os sistemas de expectativas do espectador (assassinato = violência) e, assim, aproximando-se do procedimento de dessemelhança, tão celebrado por Victor Chklovski no contexto do formalismo russo.

A forma como procedimento

Outro modo de compreender o trabalho de Wilson sobre a forma em cena ocorre durante os workshops em seu laboratório de criação, o Watermill Center. Esta também é uma ótima oportunidade para o entendimento do seu trabalho com os atores e demais artistas envolvidos nos seus processos criativos.

Nos estágios iniciais de realização dos workshops, Wilson solicita aos atores que se dirijam ao centro do espaço e lá permaneçam sem se mover. Ao simplesmente permanecerem onde estão, um ao lado do outro formando uma linha horizontal, a postura corporal de cada um parece mudar conforme o tempo se estende. A maioria deles não faz gestos ou expressões exageradas, apenas sustentam o corpo em paragem, situação bem próxima à que Wilson performa em suas palestras.



Figura 2: Audição de elenco para *The Messiah*, 2019. (Fonte: arquivo pessoal)

Identifico que tal proposição encontra consonância com os workshops desenvolvidos no início de sua carreira, no contexto da Byrd Hoffman School of Byrds, centro de criação que manteve em Nova Iorque entre 1968 e 1976, em que o caráter não verbal da comunicação e a paragem eram muito enfatizados. Em ambos os casos é evidente que não se trata de "fazer nada", mas, sim, de um despertar para aquilo que acontece em detrimento da compulsividade pelo agir quando se está em cena. Sobre

esse aspecto, a atriz Sheryl Sutton comenta a respeito de sua experiência com o estado de paragem e relaxamento no palco nos primeiros espetáculos de Wilson.

Para mim, é muito mais do que um estado fisiológico: é tão confortável que você não sente a necessidade de se expressar. Isso pode ser muito difícil para as pessoas que se apresentam. Sempre no fundo de suas mentes está o sentimento de que elas devem se projetar ou se esforçar. E isso é absolutamente desnecessário - embora, é claro, haja papéis em que um tipo de projeção seja necessário. O que realmente estou falando é a tendência de promoção de si mesmo. (SUTTON apud SHYER, 1989, p. 11-12).

O comentário de Sutton pode ser perfeitamente transposto para os workshops realizados no Watermill Center. O ficar de pé em cena, definitivamente, não é algo apenas fisiológico, mas é uma condição que ativa de modo significativo a percepção.

Quando participei de uma destas audições como ator, durante o workshop *Light Leaves* em 2009, tive a impressão de que o silêncio instaurado pela situação proposta por Wilson colaborava para o despertar de uma quietude também interna, e esse fato permitia não apenas a consciência do meu lugar em meio a tudo aquilo que já acontecia - sons, movimentos e a presença de pessoas no espaço -, como também dirigia a minha atenção para o que acontecia no meu próprio corpo, no meu espaço interno, ativando micropercepções de movimentos, espaçamentos e demais qualidades que me eram imanes, porém, por mim desconhecidas. Em tais momentos, minha percepção alcançava uma espécie de consciência introspectiva, como se, por um instante, eu percebesse a complexidade motora envolvida no simples sustentar do meu corpo de pé; manter-me em paragem.

Wilson, por vezes, fala sobre essa percepção interna nas suas esporádicas preleções direcionadas aos atores. "A audição e a visão internas são essenciais. Eu sempre digo que, para ser um bom ator, é preciso ser cego e surdo - precisamos ouvir e ver com olhos interiores" (WILSON, 1985).



Figura3: Workshop de cena *Light Leaves*, 2009. (Fonte: arquivo pessoal)

A partir da experiência que vivenciei, posso dizer que a imobilidade e o silêncio - qualidades impossíveis de se alcançar com plenitude - servem como estratégias para aquilo que conceituo como "performar a forma"², colocando os atores em contato estreito com o contexto espacial em que se encontram e também com percepções internas do seu próprio corpo. Tomei a liberdade de não traduzir literalmente a expressão do inglês (*to fill in the form*), conforme Wilson a utiliza de modo recorrente em suas explicações, pois identifiquei um descompasso em relação à ação verbal proposta e o modo que eu entendo os processos de atuação em sua cena. Assim, a expressão "preencher a forma" deu lugar a "performar a forma" (*to perform the form*), por entender que, assim, elucidaria a complexidade inerente à prática da forma enquanto um procedimento criativo.

Retomando a experiência no Watermill Center, agora como espectador dos workshops, era comum ver nessas audições alguns atores fecharem os olhos para criar maior sintonia com esse modo de permanecer de pé em cena. Pequenas ações involuntárias, expressões faciais, ligeiros desequilíbrios e até sutis mudanças de ânimo dos atores que apenas permaneciam de pé, podiam ser vistos com nitidez, fazendo notar toda a engenhosa complexidade de comportamentos que se escondem no viver do dia a dia. Em momentos assim, era como se as coisas fossem desnudadas e a forma ganhasse

²O conceito foi desenvolvido com maior profundidade em minha tese de doutorado "Performar a Forma: Reflexões sobre processos de atuação no teatro de Robert Wilson" defendida em 2020 no PPGAC da UNIRIO, com orientação da Profa. Dra. Tatiana Motta Lima e coorientação do Prof. Dr. Frank Hentscher

relevo. Qualquer intencionalidade, tentativa de expressar algo ou vícios comportamentais eram facilmente identificados como excessos. A atriz Sylvia Moss relata uma experiência similar durante o processo de criação de *King Lear: a work in progress* (1985).

Eu vejo nossa individualidade brilhando, o que me surpreende. Eu me vejo assistindo a todo mundo e vendo "Que rosto marcante essa pessoa tem". "Que notável presença". (...) Ele (Wilson) está nos conscientizando das texturas de um e de outro que não nos apercebíamos antes. (WILSON, 1985).

Antes do início de qualquer atividade em que Wilson se debruça, há esse momento de paragem enaltecido pelo silêncio, que traz a atenção para coisas não antes atentadas. Não se trata de um grau zero em que tudo supostamente se inicia, mas o 'meio' que ganha relevo, conforme aponta Deleuze, "O interessante é o meio, o que se passa no meio. Não é por acaso que a maior velocidade está no meio" (DELEUZE, 2010, p. 34).

A situação estabelecida nos workshops oferece uma oportunidade para desenvolver qualidades micro-perceptivas, tais como a escuta como ressonância do audível no corpo, como elucida Jean-Luc Nancy (NANCY, 2014), ou o despertar de um senso de duração, na perspectiva bergsoniana, como o acúmulo de intensidades temporais que se justapõem, algo que não pode ser contabilizado por uma medida cronológica (BERGSON, 1988). Porém, antes de qualquer coisa, há esse permanecer de pé que possibilita a experiência da dimensão corporal da forma, sua duração no tempo e no espaço, permitindo a percepção fina daquilo que nos alcança e que muitas vezes não será imediatamente nomeado, mas experienciado em sua intensidade formal a cada momento nesses workshops.

Tal abertura perceptiva se ampara em referências-chaves que Wilson cita de modo recorrente, como o artista John Cage e a coreógrafa Martha Graham. Ambos são evocados para sensibilizar os atores para o estado da escuta e paragem, assim como para as demais situações que acontecem quando se afina a atenção para essas instâncias.

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 e dou um passo, o movimento só continua. E quando paro de andar, o movimento continua. Sempre há movimento. John Cage dizia: não existe silêncio. Sempre há som. Às vezes, quando estamos muito quietos, temos mais consciência do som do que quando produzimos muitos sons. (WILSON, 1997).

Trata-se de um exercício sobre a consciência da continuidade das coisas, sobre aquilo que se deixa afetar sem que haja uma ação realizada externamente. É uma disponibilidade voltada para algo que independe de uma intencionalidade individualizada para existir, porém, que requer uma percepção fina para ser e fazer sentido. Capacidades estas que se esvaem ou se tornam imperceptíveis no ritmo frenético da vida cotidiana.

Assim, estar aberto às experiências formais empreendidas por Wilson pode se apresentar como um convite para lugar pouco conhecido, que imprime uma pausa naquilo que se tem por certo, empurrando os sentidos para uma superfície que tem mais extensão do que profundidade. Em seu trabalho de direção de atores, Wilson sempre coloca a dimensão da experiência no primeiro plano, antes de qualquer lógica e razão dominante em cena que possa capturá-la, explicá-la ou significá-la. Nas palavras de Wilson, seu teatro é um lugar para perguntas: "Eu nunca quero ter respostas. Eu acho que a razão para trabalhar é questionar o que alguma coisa é. E se você sabe o que algo é, não faça! O motivo para se trabalhar é questionar: o que é isso?" (WILSON, 2016). Se o trabalho sobre a forma for capaz de manter a vivacidade e a potência de perguntas como esta, então este será um procedimento extremamente necessário para mitigar entendimentos únicos e pré-concebidos sobre as possibilidades do trabalho cênico nos dias de hoje.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **The responsibility of forms: critical essays on music, art and representation**. New York: Hill and Wang/Farrar Straus and Giroux Inc., 1986.
- BERGSON, Henri. (1889) **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Trad: João da Silva. Lisboa: Edições 70, 1988.
- DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FOCILLON, Henri. **A vida das formas: seguido de elogio da mão**. Lisboa: Edições 70, 2016.
- GALIZIA Luiz Roberto. **Os processos criativos de Robert Wilson**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HOLMBERG, Arthur. **The Theatre of Robert Wilson**. Cambridge: Cambridge, 1996.

KRAMNICK, Jonathan, NERSESSIAN, Anahid. Form and explanation. *In: Critical Inquiry*, Volume 43, Chicago: The University of Chicago Press Journals, 2017. p. 650 - 669.

LEIGHTON, Angela. Form's matter: a retrospective. *In: On form*: poetry, aestheticism, and the legacy of a word. New York: Oxford University Press. 2007. p.1-29.

LUBAR, Cindy. **History of the Byrd Hoffman School of Byrds and Robert Wilson's Theater Works**. Não publicado, 1976-1977.

NANCY, Jean-Luc. **À escuta**. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014.

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

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

SHYER, Laurence. **Robert Wilson and his collaborators**. New York: Theatre Communications Group, 1989.

WILLIAMS, Raymond. **Keywords**: a vocabulary of culture and society. New York: Oxford University Press, 1983.

WILSON, Robert. **Interview**. 1997. (A entrevista encontra-se nos arquivos da Byrd Hoffman Foundation).

WILSON, Robert. **Interview with Robert Wilson**. (entrevista concedida a) Isolde Charim, Berlin, 17 fev. 1987, p 1-12.

WILSON, Robert. (entrevista concedida a) Michael Hackett, Hollywood, 11 mai. 1985. (A entrevista encontra-se nos arquivos da Byrd Hoffman Foundation).

WILSON, Robert. **Arts festivals**: the long and winding road. Sidney. Gravação em áudio. Disponível em: Byrd Hoffman Foundation. Nova Iorque. 2016. CD.

WILSON, Robert. **Robert Wilson's King Lear: a work in progress** (KCET footage) Estados Unidos. Gravação em vídeo. Disponível em: Performing Arts Research Collections - TOFT, Nova Iorque. 1985-1986. DVD. Disco 1.