

A visualidade performativa dos Irmãos Guimarães: Projeto Beckett

2012

Por Glauber Coradesqui

Outra transformação operada nas práticas artísticas do século XX é a intensa troca e contaminação entre as linguagens, inclusive na perspectiva conceitual. A incorporação histórica da *performance art* como conteúdo e prática das artes visuais é prova disso. Se pensarmos bem, a materialidade constitutiva e a manifestação do ato performático são propriamente cênicas — para não dizer teatrais —, já que o suporte e a realização da obra confluem no corpo, envolvendo a presença do *performer* diante do espectador. Sua ligação mais estreita com o campo das artes visuais, no entanto, ilustra de que maneira as fronteiras artísticas foram rompidas a ponto de não mais interessar-lhes a pureza de cada modalidade e nem mesmo ser possível balizar as discussões nas reacionárias constatações comparativas e valorativas de que tal coisa seja ou deixe de ser teatro, seja ou não seja dança, performance etc. Passa a instigar, justamente, o caldo — e também o bagaço — resultante desse processo de moedura das experimentações indisciplinadas, na perspectiva filosófica de Deleuze e Guattari, e é nesta interessante zona híbrida entre o teatro e as artes visuais que se instala a obra dos irmãos Adriano e Fernando Guimarães, produzindo espetáculos, exposições e instalações de grande impacto sensorial. Em passagem anedótica junto à imprensa, Adriano e Fernando relatam ter conversado com vários jornalistas da editoria de cultura de um certo jornal na cidade de São Paulo interessado em escrever sobre eles. Dispostos a participar da matéria, foram recusados pelo jornalista de teatro, que alegou se tratar de uma obra ligada ao campo das artes visuais; depois, foram devolvidos a ele pelo jornalista deste último campo, que alegava ser uma obra teatral; a matéria acabou sendo feita por uma jornalista da área de dança.

A inabilidade do público e, neste caso, da imprensa em lidar com a nova realidade do mundo das artes é consequência das amarras do pensamento ocidental, calcado em paradigmas muito estáveis, disciplinares e territorializados. Complica ainda mais o processo de entendimento e difusão desse fenômeno a heterogeneidade com que ele se manifesta, impossibilitando generalizações teóricas. Algumas experiências, por exemplo, investem na radicalidade e culminam no surgimento de uma nova linguagem, autônoma em relação àquelas que a haviam originado. É o caso da própria *performance art*. Outras se apropriam de materiais e procedimentos de composição da linguagem-estranha, mas mantêm — em algum sentido — suas raízes atreladas ao antigo território, como no teatro visual ou teatro de imagens. Alguns artistas se tornaram canônicos no estabelecimento desse trânsito entre linguagens. É o caso da alemã Pina Bausch, que criou o que veio a ser chamado de dança-teatro; dos catalães do La Fura dels Baus, cuja linguagem mescla performance, teatro e música; do americano Bob Wilson, que se destacou pelo enorme impacto visual de seus trabalhos. Note que há uma perspectiva eurocêntrica no estabelecimento deste cânone. Note, também, que nosso esforço não será correr atrás dele

para apanhá-lo; pelo contrário, o cânone aparece aqui para situar o leitor e a leitora contextualmente, já que é mais acessível em termos de material didático, veiculação na imprensa e nos livros especializados. O desafio que estabelecemos, a partir disso, é pensar a produção local de maneira autônoma, regida por suas próprias determinações e inquietudes (as quais, muitas vezes, serão convergentes com tendências mundiais).

Ao revirar, dissolver as fronteiras dos procedimentos de criação próprios e visitar os estranhos, o que se tem, na verdade, é a revisão ou o questionamento de diversos elementos fundadores e pretensamente essenciais de cada linguagem. É uma atitude artística que se depara — ao mesmo tempo — com a dissecação das unidades básicas (se elas existissem) e sua negação ou, ainda, sua afirmação em materialidades de outra natureza. É o que veremos no trabalho dos Irmãos Guimarães com os conceitos, por exemplo, de ação e tempo. Os elementos estruturantes da linguagem visual que aparecem em suas montagens não são apenas efeito estético ou escolha de acabamento, mas também ações geradoras de conflito e experiências temporais. Neste sentido, deixam de ser exclusivamente visuais e assumem função também teatral, tornando-se híbridos. Mas, afinal, que procedimentos atravessam a criação dos Guimarães a ponto de configurarem novas relações de visualidade no teatro?

A centralidade dos elementos visuais como disparadores de ação em lugar do elemento humano — no deslocamento e no recorte da luz, por exemplo —, produzindo uma certa “dramaturgia da visualidade”; linhas e formas precisamente definidas na composição abstrata do espaço e, conseqüentemente, alteração de seu estatuto ficcional; tensão entre o vazio e o excesso, entre a neutralidade e a simbologia, movimentada pelo jogo de cores e pela escolha dos objetos de cena, são procedimentos que posicionam o trabalho de Adriano e Fernando na zona híbrida com as artes visuais. Nas palavras de Marília Panitz, curadora de arte contemporânea e uma das figuras que mais escreveu sobre o encontro da dupla com Samuel Beckett, os Guimarães trazem ecos daquela partida de xadrez em que Marcel Duchamp e o dramaturgo irlandês teriam se enfrentado na Paris da primeira metade do século XX e na qual, simbolicamente, “estavam operando uma descodificação/recodificação de linguagem: texto imagético e imagem conceitual... Apagamento de fronteiras. Trânsito entre imagem e texto, realidade e ficção, memória e absoluta atualização”. Ainda neste artigo, que escreve para o livro *Histórias do Teatro Brasiliense*, constrói diversos paralelos que reiteram essa posição contaminada: caixa preta (palco) versus cubo branco (galeria); Duchamp versus Beckett; visualizar a ideia versus escutar o silêncio. Curiosamente, escreve-se muito mais sobre o trabalho da dupla pela perspectiva dos conceitos operatórios das artes visuais que do teatro, fazendo com que as intervenções que eles operaram no campo teatral permanecessem difusas — ao menos, na teoria.

Voltando a Bob Wilson — referência que, apesar de incontornável no cânone do que se convencionou chamar de teatro visual, não é assumida por Adriano e Fernando (como também não o é por Hugo Rodas) —, na montagem de Wilson sobre as fábulas de La Fontaine, por exemplo, vê-se uma cena em que um arbusto é movimentado pelo vento, ao som de certa trilha, até que a luz se apague em blecaute lentíssimo. Essa combinação

produz uma espécie de ação cenográfica, em que a presença de um elemento visual associado à trilha e ao movimento da luz é capaz de produzir conflito, de gerar expectativas ou de motivar e desencadear reflexões filosóficas sobre a ação do tempo, a condição da natureza, a condição do homem diante dela em seu estado de potência e suposto estatismo. Há, nesta relação, uma performatividade visual ou uma visualidade que é performativa, na qual os elementos presentes são capazes de exercer força criadora de sentido e narrativa; em que a presença do elemento no espaço é provocadora por sua própria existência enquanto elemento, como a do *performer* em seu estado de performance.

Para retomar e estender um pouco mais esse conceito, Josette Féral estabelece as qualidades daquilo que seria performativo. Mesmo que sua contribuição resulte do esforço franco-cartesiano de isolar linguagens (se isso fosse possível) e categorizar suas qualidades, ela consegue descrever e elencar aquilo que se opera no entrecampo do teatro e da *performance art*: “descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos moldes das percepções próprias da tecnologia” são algumas das características que elenca. Ora, uma vez em cena, esses recursos alteram profundamente os processos de composição de personagem, de ação física, de ocupação do espaço e operam uma ruptura profunda em noções estruturantes da linguagem teatral — e é sob esse olhar que devemos nos deparar com a obra de Adriano e Fernando Guimarães.

É comum que o trabalho da dupla seja associado ao de Bob Wilson e também é comum que lhe atribuam certa frieza, em decorrência, principalmente, da problematização do ator como elemento central da produção de ação e sentido. Sobre essa discussão poderíamos nos deter o livro inteiro. Mas vivemos, no século XX, uma autonomia dos elementos da encenação teatral. O esvaziamento do humano se inscreve de um lado, enquanto que a autonomia dos demais elementos do discurso cênico (especialmente os visuais) e a inserção de novas tecnologias se inscrevem de outro. Isso não é apenas uma escolha estética (como se o pudesse ser), mas a proposição de um pensamento teatral que depende de materialidades diversas para se realizar. É o que também faz Samuel Beckett com sua dramaturgia, sugerindo um conceito de teatro que caminha por outros terrenos. E é justamente no contato com esse autor que se desenrola o trabalho mais destacado dos Guimarães e que eles exploram com maior ousadia.

Adriano e Fernando têm formação distinta. Fernando graduou-se na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes como ator. Adriano aprendeu na prática e observando os trabalhos do irmão. Em 1989, criam seu primeiro espetáculo profissional, *Provisoriamente Paixões* (1989), em que constroem uma dramaturgia a partir da imagem de um homem sobre uma mesa de dissecação e da literatura da belga Marguerite Yourcenar. A ação se concentra em torno da mesa e de duas cadeiras, uma em cada cabeceira, onde estão as atrizes; o homem não se movimenta, é um corpo morto. Apontam, já nesse primeiro trabalho, suas investigações sobre o estatismo como possibilidade e o movimento como elemento subversivo. No livro *Os Processos Criativos de Robert Wilson*, Luiz Roberto Galizia vê no

teatro estático do encenador norte-americano uma tensão latente provocada pela iminência do movimento. Em paralelo possível com a organização do espaço cênico em *Provisoriamente Paixões*, o que existe na imagem do homem estático sobre a mesa e o enfrentamento espacial das duas mulheres/cadeiras é justamente “a possibilidade do teatro”, a possibilidade de que o humano se faça presente e interfira, demarcando um novo conceito de ação e conflito. Este conceito marca também a teatralidade presente no cotidiano, em que a presença pode se dar pela ausência, como no centro da cidade aos domingos (que é pura possibilidade e espera). Uma das atrizes do espetáculo é Dora Wainer, que irá acompanhá-los em boa parte do Projeto Beckett. Formada pela Faculdade Dulcina, Dora é uma das intérpretes mais interessantes do teatro candango.

Em 1990, montam *Macbeth Mauser* (1990), uma ousada experimentação dramatúrgica que reunia fragmentos do texto *Macbeth*, de William Shakespeare, e *Mauser*, de Heiner Müller. Nessa época conhecem a obra de Pina Bausch pelo acervo do Instituto Goethe, a qual vai influenciar bastante suas escolhas estéticas em termos de organização visual e distribuição quase coreográfica dos atores no espaço. Também começam a investigar a inserção de vestígios expressionistas na composição da cena e o rompimento da linearidade narrativa em uma estrutura fragmentada. No espetáculo, forram de metal a Sala Alberto Nepomuceno, fecham a quarta parede com filó e cobrem o chão de terra; queimam, ainda, mais de cem velas por sessão. Diante de tamanho impacto visual, Claudio Telles escreve um artigo se perguntando sobre a natureza teatral da peça, conferindo-lhe qualidade maior de performance e instalação. No ano seguinte, o elenco do espetáculo se renova (com a entrada de Hugo Rodas), o cenário se transforma e o espetáculo ganha novo título, *Macbeth Ainda Mauser* (1991), configurando um procedimento que viria a ser recorrente em trabalhos vindouros: a revisitação aos espetáculos, propondo mudanças dentro da obra a ponto de caracterizar uma nova obra. É um procedimento que se instaura, novamente, na ressignificação de elementos fundadores do teatro, neste caso, a efemeridade da obra sempre em processo, nunca terminada, reaberta a cada apresentação. Neste mesmo ano, participam da *21ª Bienal Internacional de São Paulo*, o evento artístico mais importante do país. Aí, inscrevem definitivamente sua identidade híbrida entre o teatro e as artes visuais e se projetam em nível nacional.

Começa, neste momento, uma parceria com Hugo Rodas em diversos espetáculos e um aprofundamento dos diretores no universo dramático de Nelson Rodrigues, que culmina nas montagens de *Vestido de Noiva* (1994), com a reunião de Bidô Galvão, Carmen Moretzsohn e Dora Wainer na interpretação do trio Madame Clessi, Alaíde e Lúcia; *Dorotéia* (1995), dividindo com Hugo a direção pela qual receberam o Prêmio Shell; *Viúva, porém honesta* (1997) e *A Falecida* (1999). Passam a compor, também, o quadro docente da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, que se converte em um grande laboratório de experimentação e recrutamento de parceiros de trabalho. Em meio a tudo isso, encontram-se com a dramaturgia do irlandês Samuel Beckett e sua proposta para teatro, a partir daí, ganha novos rumos.

O Projeto Beckett é um conjunto de ações artísticas realizadas por Adriano e Fernando a partir de 1998 e ao longo de toda a década de 2000. Como aponta Marília Panitz no texto já citado, começa com a transformação de lembranças pessoais em “memórias emblemáticas”: após a morte da avó, em 1997, reviram o quarto e encontram diversos objetos-vestígios que os interessavam enquanto resgate da narrativa pessoal da família e enquanto estudo do próprio objeto em sua condição de coisa e ser histórico. O interesse em pesquisar a memória os leva até uma frase da peça *Dias Felizes*, de Beckett, que havia sido montada por Manguiera Diniz em 1992: “as coisas têm vida própria”. Estava configurado o estopim do Projeto. Interessante que o objeto, enquanto elemento visual e guardador de memória, é o que dispara a pesquisa da dupla com o autor irlandês — quem já havia, na própria peça, proposto uma ressignificação do objeto enquanto elemento dramático e narrativo. Iniciam, então, uma pesquisa exaustiva da obra do dramaturgo que culminou, entre outros produtos, na tradução de diversas de suas peças curtas (ainda pouco conhecidas no Brasil) pela crítica Bárbara Heliodora. Na série de peças curtas, Beckett radicaliza suas experimentações em torno dos elementos estruturantes da linguagem teatral — como ação, movimento, tempo, narrativa — e propõe revisões no conceito de teatro. Nesse sentido, sua proposta é convergente com a dos Irmãos Guimarães — cuja atuação no apagamento de fronteiras entre teatro, artes visuais e performance também revisa esse conceito (e o de ação, de personagem, de cenografia). Em última instância, revisam a relação com o público e a experiência estética proposta a ele.

Curadores e pesquisadores das artes visuais se debruçaram sobre o Projeto, enquanto que os olhares da teoria teatral continuavam descritivos. Entre outros méritos, os curadores — afora as investigações de hibridismo — destacavam o caráter de comentário operado pelas montagens dos Guimarães, que se debruçavam sobre a estrutura das peças, recriavam-nas e ainda mantinham o espírito beckettiano, colocando-se ao lado das obras em uma pesquisa altamente autoral. *Felizes para Sempre* (1998) é a primeira parte do Projeto. Envolveu a montagem de uma exposição, um ciclo de performances e palestras e a encenação de quatro peças, sendo três delas curtas (*Balanço*, *Ir e Vir*, *Jogo*) e *Dias Felizes*. Em *Jogo*, a relação da luz como elemento gerador de ação dramática e regulador da cena se inscreve de maneira muito contundente. As três cabeças-urnas (onde está o corpo?) parecem flutuar no espaço cênico; o recorte da luz é muito preciso. É o acender e apagar de luzes que vai regular quem detém a palavra. Em excelente texto para o catálogo *Todos os que caem*, Vitória Daniela Bousso aponta uma perspectiva crítica sobre a obra da dupla que se pode notar já nesta encenação. Vitória escreve que “em suas performances, peças e instalações, o corpo dos atores e do público está sempre envolvido em ‘jogos’ de regulação e controle, nos quais as ações humanas são vistas como um ciclo de repetições inúteis, cujo resultado é a falha ou o fracasso”. Ora, a partir de síntese tão perspicaz seria possível tecer dezenas de páginas sobre as implicações filosóficas e metafísicas sugeridas na operação que Adriano e Fernando executam no trato da linguagem (cênica?).

O segundo experimento do projeto, *Não ficamos muito tempo... juntos* (2002), recebeu o título a partir da fala de um dos personagens de *Jogo*. Conta com a encenação de *Ato sem*

Palavras II, Catástrofe, novamente *Jogo e Respiração*, esta última com trinta e cinco segundos de duração. Dela derivam as performances *Respiração +*, que abre o espetáculo ao lado de fora do teatro, e *Respiração -*, que coloca os atores nus em cubos de acrílico transparente, materializando sua respiração — e a de nós todos — pelo embaçamento do cubo. Muitas camadas de sentido se sobrepõem nessas performances: a claustrofobia e o aprisionamento do corpo para materializar aquela função que lhe é vital; a apropriação e transferência da ação do sujeito para o objeto, pois é este último que materializa propriamente a respiração, constituindo um jogo estranho de alienação; o corpo humano como suporte da arte, ao invés de sujeito; o vivo e o efêmero na galeria de arte; o cubo branco das paredes da galeria versus o cubo transparente que guarda o corpo.

Já em *Respiração +*, um controlador segura uma campainha diante de dois tanques suspensos, retangulares e transparentes (o cubo-banheira de *O Lamento da Imperatriz*, de Pina Bausch?). Dois homens de terno se apresentam e mergulham no tanque. Eles revezam: enquanto um submerge, o outro emerge. Quem emerge dá continuidade a um texto sobre a definição fisiológica da respiração; precisa controlar seu fôlego a ponto de conseguir dizer o texto claramente. O tempo de submersão é determinado pelo regulador da campainha. Como na *performance art*, os atores atuam diante do risco e são obrigados a levar seus corpos ao limite da resistência física. Homens de terno no limite de sua respiração e resistência física... que imagem!

Em *Respiração embolada*, outra derivação, os atores se distribuem coreograficamente pelo palco e se revezam entre duas ações: afundar e levantar suas cabeças do balde cheio d'água e bater o balde contra um banco de metal para ritmar a embolada, cantando a frase "nenhum som, nenhum som, só haverá respiração". A cena produz um impacto visual muito potente e impressiona pelo ritmo que o elenco consegue imprimir. É interessante, também, a inserção de elementos da cultura local em um material, aparentemente, tão distante de nossa cultura. Um espetáculo tão recorrente à respiração é um espetáculo igualmente recorrente à vida. Respirar é agir, portanto. E nada mais é necessário. Novamente, a negação do excesso como procedimento não é apenas efeito, mas discurso.

Na ocasião dos experimentos anteriores, Adriano e Fernando já tinham incorporado nomes de reconhecimento nacional ao projeto, como Marcello Antony (em excelente parceria com Alessandro Brandão no *Ato sem Palavras II*), Vera Holtz e Nathalia Timberg. Obviamente, a estratégia consolidou nacionalmente a atuação da dupla, que chegou em *Todos os que caem* (2003) com destacado prestígio. Neste percurso (além de Alessandro), Dora Wainer, William Ferreira, Catarina Accioly (no elenco) e Dalton Camargos (na luz) são artistas locais que contribuíram para dar identidade e corpo ao que foi o Projeto Beckett. A partir daí, várias remontagens com novos elencos e novo reagrupamento das peças e performances se deram, conforme aquele procedimento identificado anteriormente de retornar a obras prontas e reestruturá-las.

Artistas inquietos que são, vale a pena retomar um espetáculo-experimento em que Adriano e Fernando Guimarães radicalizaram o conceito de visualidade performativa aqui

lhes atribuído: *Fotohamlet* (2005), criado para o Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto. Tratava-se de uma obra em que, praticamente, só a visualidade conduzia a produção de sentidos. Sondados para realizar a peça em condições precárias de produção e orçamento, a dupla desenvolveu uma estrutura performática em que *Hamlet* não existiria como espetáculo, mas como fotos. Dessa forma, *Fotohamlet* é uma obra cênica performativa constituída por um conjunto de cenas para serem fotografadas. Os atores, inicialmente nus, vestem o papel higiênico como figurino. Presente também como cenário, o papel funciona como objeto relacional. A plateia observa um desenrolar de situações performáticas cujo objetivo principal é gerar fotografias que remetem a um espetáculo fantasma que nunca aconteceu propriamente.

Além de uma clara intervenção crítica e política na estrutura do Festival, era um experimento que questionava a possibilidade de registro do fenômeno teatral — especificamente, neste caso, pela fotografia. Em termos de pensamento sobre a história do teatro, estamos diante de uma enorme provocação: como considerar a possibilidade de contar essa história por meio de imagens se, obviamente, nos deparamos com o registro infiel desse evento em sua qualidade de espetáculo? É estranho pensar o registro de arte fora dela mesma — como sinalizou Walter Benjamin em seu célebre texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Quando falamos em artes visuais, não estamos falando da permanência do registro, mas da permanência da própria obra. Dá-se a mesma relação no cinema. A obra não fica registrada; ela já é criada em um suporte que permanece — o que, sabemos, não acontece com espetáculos de teatro e dança. Fotografia de teatro, assim como da vida, é coisa do passado, é memória. É acontecimento finito. É captura instantânea, sem fluxo, sem continuidade, sem interação com quem assiste. *Fotohamlet* é a síntese da ironia performativa dos Irmãos Guimarães, presente em seus tratados cênicos de visualidade, em suas conversas com Samuel Beckett, em sua arqueologia das memórias estancadas nos armários e objetos.

Texto publicado em: CORADESQUI, Glauber. *Canteiro de obras: notas sobre o teatro candango*. Brasília: Filhos do Beco, 2012, p. 85–92.