

**A ESTÉTICA VISUAL E O ARRANJO ARQUITETÔNICO DE ROBERT WILSON: Método,
componentes e influências**

**ROBERT WILSON'S VISUAL AESTHETICS AND ARCHITECTURAL ARRANGEMENT: Method,
components and influences**

Adriana França Corrêa
afrancacorreia@gmail.com
Universidade de São Paulo

Resumo:

Este artigo, realizado com apoio da FAPESP (processo nº 2019/11139-6), tem como objetivo discorrer sobre a estética visual e o arranjo arquitetônico de Robert Wilson, um dos encenadores teatrais mais consagrados da atualidade, perpassando por seu método de construção (os “visual books”), seus componentes (linha e forma, corpo, objetos, texto, luz, cor, traje e maquiagem), assim como algumas de suas principais influências, mais precisamente, o movimento futurista, o pintor francês Paul Cézanne (1839-1906), os encenadores Edward Gordon Craig (1872-1966), Antonin Artaud (1872-1948), Adolphe Appia (1862 -1928) e, por fim, o teatro oriental de forma geral. Os principais autores que subsidiam este trabalho são Maria Shevtsova (2007; 2016), Luiz Roberto Galízia (2004) e Lucas Almeida Pinheiro (2017).

Palavras-chave: Robert Wilson, estética visual, arranjo arquitetônico.

Abstract:

This article, carried out with support from FAPESP (process nº 2019 / 11139-6), aims to discuss the visual aesthetics and architectural arrangement of Robert Wilson, one of the most established theater directors today, going through his method of construction (the “visual books”), its components (line and shape, body, objects, text, light, color, costume and makeup), as well as some of its main influences, more precisely, the futuristic movement, the French painter Paul Cézanne (1839-1906), the stage directors Edward Gordon Craig (1872-1966), Antonin Artaud (1872-1948), Adolphe Appia (1862 -1928) and, at last, oriental theater in general. The main authors that subsidize this work are Maria Shevtsova (2007; 2016), Luiz Roberto Galízia (2004) and Lucas Almeida Pinheiro (2017).

Keywords: Robert Wilson, visual aesthetics, architectural arrangement.

De onde vem o teatro de Wilson

O teatro híbrido e esteticamente único de Robert Wilson garantiu ao encenador um lugar na história do teatro, principalmente no que diz respeito a uma encenação de vanguarda e pós-dramática. Segundo Cohen (2007), “o grande mérito de Bob Wilson, é de ser um artista que

conseguiu sintetizar e colocar em obra, grande parte da criação artística do século XX. Pelo menos em termos de uma criação de vanguarda” (COHEN, 2007, p. 21).

Tendo em vista a grande expressividade mundial do trabalho teatral de Wilson e suas contribuições para a cena contemporânea, este trabalho¹ visa apresentar e discutir sua estética visual e o arranjo arquitetônico das suas obras. Para melhor fazê-lo, começemos por entender brevemente a trajetória do encenador até sua consolidação.

Wilson (Texas, 1941), segundo Galízia (2004), começa sua primeira formação acadêmica aos dezoito anos, quando entra na Universidade do Texas para estudar administração de empresas. Contudo, em 1962, antes de concluir o curso, vai para Paris estudar pintura, o que “colocou-o em contato com o melhor da arte europeia e ajudou-o a delinear seus próprios conceitos artísticos” (idem, p. XXII).

No ano seguinte, em 1963, ele entra para o Pratt Institute, em Nova Iorque, onde se forma, em 1965, em arquitetura de interiores. Na sequência, em 1966, passa o verão como aprendiz do arquiteto Paolo Soleri e, no ano seguinte, cria uma escultura-teatro-ambiente chamada Poles, em Loveland, Ohio, que explorava a inter-relação entre arquitetura e performance (SHEVTSOVA, 2007, p.2).

Aos 27 anos, em 1968, Wilson reúne várias pessoas que desenvolviam ações performáticas em Nova Iorque e funda a Byrd Hoffman School of Byrds² (PINHEIRO, 2017). No futuro, o local se tornou o espaço de ensaio e experimentos teatrais do grupo (GALÍZIA, 2004) e, principalmente nas duas décadas seguintes, palco para as fórmulas estéticas do encenador.

Segundo Shevtsova (2007), em 1976, Wilson tem sua carreira internacional alavancada com a estreia do espetáculo *Einstein on the Beach* (França), uma montagem de caráter híbrido, revolucionário, que esgarçava as fronteiras do teatro, ópera, dança e artes plásticas, garantindo o seu lugar na história do teatro ocidental. A partir de então, a produção teatral de Wilson passa a ser vertiginosa, sendo até mesmo difícil descriminá-las (idem) e, atualmente, possui assinaturas teatrais solidas e marcantes como: hibridez, uso da câmera lenta, elementos como unidades artísticas autônomas e justapostas, repetição, simultaneidade, artificialidade e forte apelo visual.

¹ Parte da pesquisa de mestrado intitulada “A estética do traje de cena de Robert Wilson em *Einstein on the Beach* (1976) e *Shakespeare’s Sonnets* (2009)”, desenvolvido na Universidade de São Paulo (USP), com o fomento da FAPESP.

² “Uma espécie de centro artístico-comunitário voltado a pessoas que moravam nas ruas e que sofriam de algum distúrbio” (PINHEIRO, 2017, p.26).

Arranjo arquitetônico como método

Através da trajetória de formação de Wilson é compreensível e esperado que a cenografia e/ou a dramaturgia visual tenha grande impacto no seu trabalho teatral, muitas vezes nomeado como “teatro de imagens”, onde a construção de sentido se dá a partir de dados óticos (LEHMANN, 2007). Sendo assim, não devemos esquecer que Wilson é, como ele mesmo alega (HOLMBERG, 1996), um artista visual e por isso pensa, em primeira instância, espacialmente. Shevtsova (2016) destaca que o encenador:

sempre começa com a construção do espaço, e não com um texto ou roteiro, como acontece no teatro "tradicional", baseado em literatura. O designer, então, antecipa o diretor [...]. A prioridade da 'arquitetura' sobre qualquer outro elemento necessário para a produção de uma obra permanece constante no trabalho de Wilson, independentemente do tipo de texto que ele possa usar (idem, p. 119. tradução nossa)

Tendo o espaço como elemento primeiro, Wilson tenta criar e encontrar possíveis “campos de força” através da composição de elementos verticais e horizontais. Deste antagonismo geométrico cria um “enredo” ou o direcionamento que sua montagem deve seguir e que, como lembra Bennett (2009) não depende do texto escrito para existir.

Sendo assim, num primeiro momento, Wilson cria os “visual books”, que são esboços das cenas e “um suporte para a preparação de suas produções. Os espaços e formas de suas cenas são configurações mais do que ilustrações, mas eles, no entanto, resumem em imagens a estrutura geral de um trabalho, quanto tempo terá, como as cenas vão parecer e o que acontecerá nelas” (SHEVTSOVA, 2007, p.42. tradução nossa). O encenador também escreve textos ao lado ou abaixo desses esboços (idem), como pode ser observado na figura 1, que mostra um dos desenhos que compõe os “visual books” do espetáculo *Lulu* (Berlim, 2011):

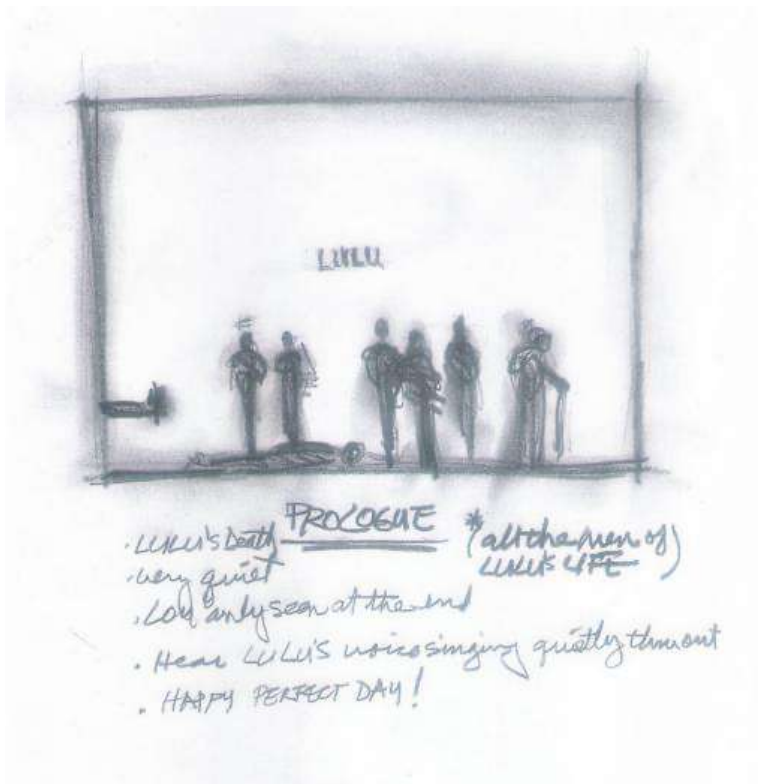


Figura 1 - Esboço de cena do espetáculo *Lulu* (Berlim, 2011)

Fonte: Programa do espetáculo

Apesar deste recurso ser utilizado por Wilson como base inicial na produção da montagem, quando os membros da equipe começam a delinear o conteúdo narrativo (PINHEIRO, 2017), a peça pode ter seus detalhes mais específicos modificados posteriormente (SHEVTOSA, 2007). Nas figuras 2 e 3 podemos comparar o desenho de Wilson com o resultado em cena:

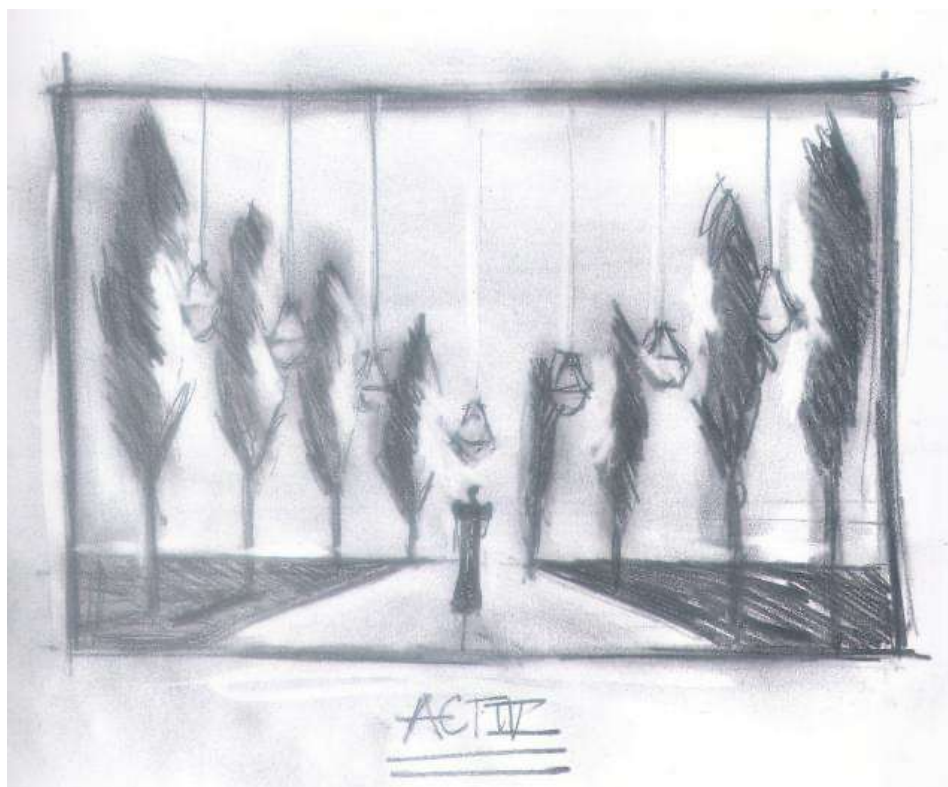


Figura 2 - Esboço do ato IV do espetáculo *Lulu* (Berlim, 2011)

Fonte: Programa do espetáculo

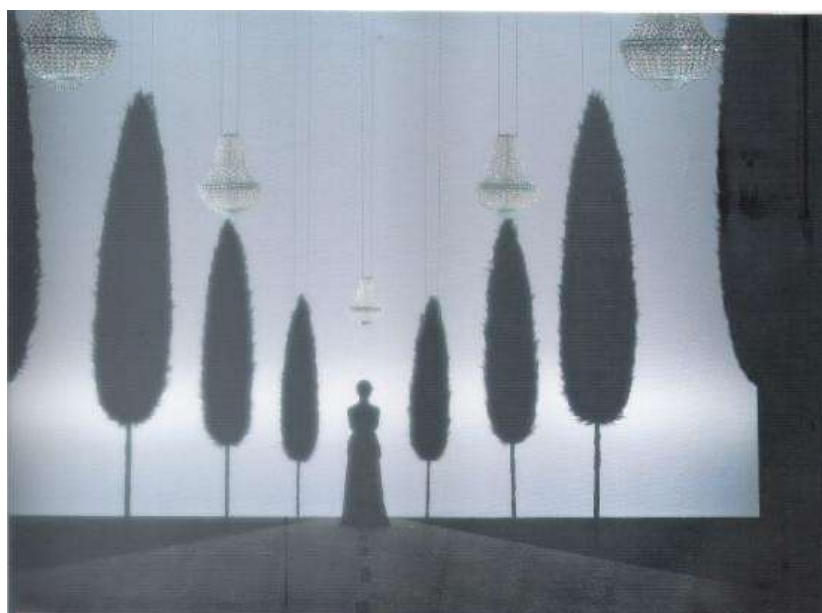


Figura 3 – Ato IV do espetáculo *Lulu* (Berlim, 2011)

Fonte: Programa do espetáculo

Vale lembrar que apesar de Pinheiro (2017) considerar *Deafman Glance* (Nova Iorque, 1970) como primeiro espetáculo onde Wilson faz uso dos “*visual books*”, ele ressalta que é só na obra *Einstein on the Beach* que eles são consolidados enquanto método e ponto de partida para construção cênica.

Componentes: linha e forma, corpo, objetos, texto, luz, cor, traje e maquiagem

A partir destes desenhos, também podemos mapear alguns dos componentes desta arquitetura visual do encenador, começando pela importância da linha e formas geométricas. “Há um equilíbrio entre as linhas verticais, horizontais e diagonais no teatro de Wilson, que “vê o palco como um espaço de imagem plana e um volume escultural a ser composto” (BENNETT, 2009, p.18, tradução nossa). De acordo com Randversdóttir (2014) as linhas verticais representam o tempo, enquanto as horizontais o espaço, sempre havendo uma tensão de interdependência e equilíbrio entre elas. O espaço no teatro wilsoniano parte do princípio das contradições (SHEVTSOVA, 2007), como podemos observar na figura 4:



Figura 4 - Cenário do espetáculo *The Freeshooter* (Baden-Baden, 2009)

Fonte: Site oficial de Robert Wilson³

³ <http://www.robertwilson.com/der-freischuetz>

As dimensões e escalas monumentais dos espaços cênicos de Wilson fazem com que suas montagens sejam pensadas para serem vistas de uma certa distância, o que segundo Bennett (2009), confere um senso de escultura ao seu teatro e glorifica o arco do proscênio, como pode ser observado na figura 5.

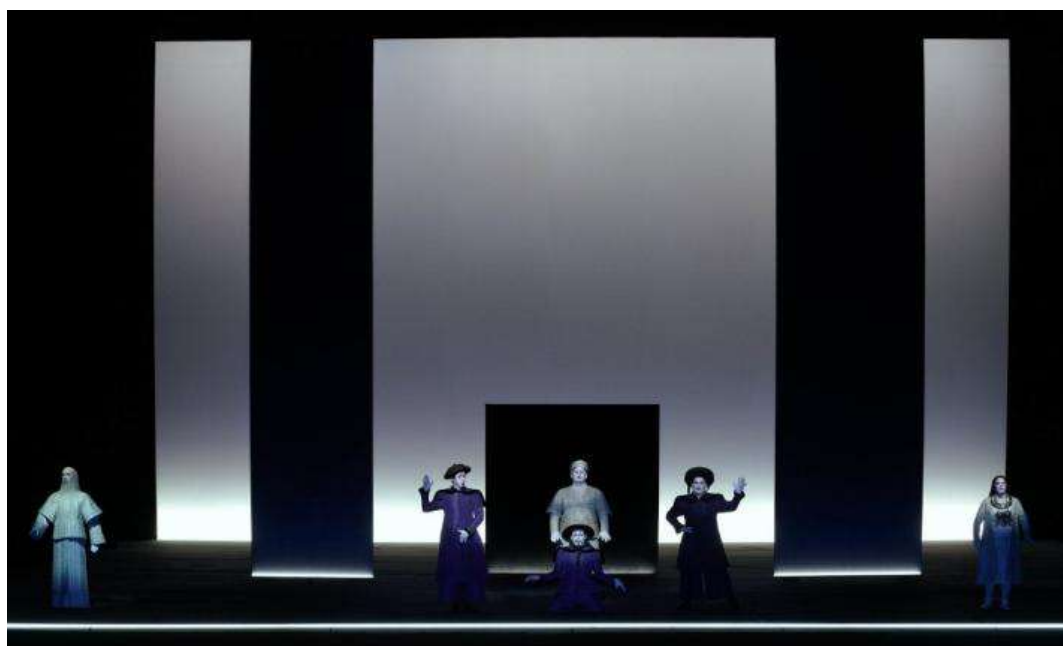


Figura 5- Cenário do espetáculo *Turandot* (Madri, 2018)

Fonte: Site oficial de Robert Wilson⁴

Ainda vale ressaltar que para o encenador a imagem do proscênio é capaz de trazer à tona sentimentos que outros lugares alternativos não são. “Segundo Wilson, o proscênio possui a virtude adicional de permitir que as pessoas ouçam melhor. O paradoxo de ouvir melhor em um espaço faz sentido quando percebemos que, para Wilson, ver e ouvir, embora atividades separadas, se reforçam [...]” (SHEVTSOVA, 2007, p.53-54).

Para além de linhas e formas, Shevtsova (idem) lembra que o ator, para o encenador, deve habitar o espaço e pensar nele antes de qualquer coisa. Lehmann (2007) adiciona que na cena wilsoniana “o corpo não expõe nada além de si mesmo” (idem, 2007, p.158) e é mais um elemento teatral que compõe o arranjo arquitetônico da obra (PINHEIRO, 2017).

⁴ <http://www.robertwilson.com/turandot>

As figuras em cena se destacam por sua forma, postura e aparência. As personagens de Wilson parecem existir como imagens no espaço “que agem como emblemas incompreensíveis” (LEHMANN, 2007, p.131), onde a energia prevalece a representação (idem) e as emoções “são transmitidas indiretamente por luz, cor, traje e outros meios para manter o ator histriônico” (SHEVTOSA, 2007, p.60, tradução nossa). O próprio encenador ainda diz que as questões psicológicas devem ser traduzidas em tensões espaciais (HOLMBERG, 1996).

Os objetos no teatro wilsoniano também são peças visuais importantes que, além de compor o arranjo arquitetônico da obra, podem marcar tempo e/ou espaço, remeter ou completar uma ação, serem extensões dos trajes, serem funcionais ou apenas divertir (SHEVTOSA, 2007). Como exemplo de objeto polivalente podemos citar as cadeiras, já que o encenador cria uma para cada montagem e uma vez que podem ser usadas para se sentar, comentar a peça ou personificar uma figura com o seu design (FOUNDATION, Byrd Hoffman).

Segundo Shevtsova (2016), a organização espacial, de maneira geral, incentiva o significado associativo criado nas montagens. “Tudo no palco de Wilson está deliberadamente lá e faz parte do texto ou interpretação. Se Wilson apresentar um par de objetos, isso significa que existe um relacionamento entre os dois e eles não devem ser vistos isoladamente” (BENNETT, 2009, p.17, tradução nossa).

No teatro wilsoniano tudo pode ser explorado enquanto imagem e enquanto estímulo visual, até mesmo o texto. A obra *A Letter for Queen Victorial* (Itália, 1974), de Wilson e Christopher Knowles, pode ser tomada como exemplo. Segundo Shevtsova (2007), esta é a peça mais verborrágica de Wilson e conta com design de Knowles que, através de letras, sílabas ou palavras pintadas no cenário, expressa sua concepção visual e espacial de linguagem, como pode ser observado na figura 6:



Figura 6 - Cena do espetáculo *A letter for Queen Victoria* (Itália, 1974)

Fonte: Site oficial de Robert Wilson⁵

A partir desta colaboração, Wilson nota a lógica matemática na estrutura dos textos de Knowles, organizados por categorias geométricas e/ou numéricas, que podiam ser aprendidas com o tempo (GALÍZIA, 2004). O encenador incorpora esta linguagem e cria um arranjo de imagem às palavras, que agora faz parte da visualidade espacial. “O número de linhas em cada ato passou a depender de uma simetria, ao invés de um significado” (PINHEIRO, 2017, p.114). Podemos perceber estes aspectos no trecho do texto de *A Letter for Queen Victoria* (1974):

1
OK WELL I GUESS WE COULD AH...
OK WELL I GUESS WE COULD AH...
WELL OK OK OK WHAT?
2
OK OK
WELL, OK OK
3
WELL OK OK OK WELL
WELL OK OK OK WELL A
WELL AOK OK OK WELL
WELL OK OK OK WELL
4
OK OK OK OK OKAY
OKAOK OK OK O

⁵ <http://www.robertwilson.com/lqv>

OK OK OK OK O
O⁶

Segundo Holmberg (1996), os espetáculos subsequentes a este, até a obra *Einstein on the Beach* (França, 1976), fazem parte da fase de “desconstrução da linguagem” no teatro wilsoniano, que não seguiam “uma linha dramaturgicamente convencional e linear, é como se eles fossem coreografados, alinhados e utilizados conforme uma equação matemática, um jogo de quebra-cabeça, uma estrutura musical: uma construção arquitetônica” (PINHEIRO, 2017, p.117). Apesar desta fase ter se encerrado e Wilson desenvolvido um modo próprio de manipular o discurso sonoro-verbal, a visualidade das palavras ainda está presente em obras mais atuais, como na figura 12, no espetáculo *Lecture on Nothing* (Alemanha, 2012).

Outro elemento essencial para o design e arranjo arquitetônico wilsoniano é a iluminação, elemento que o encenador se concentra depois de descobrir como construir seu espaço (SHEVTSOVA, 2016). Como ele próprio diz: "Sem luz, sem espaço. Sem espaço, sem teatro" (WILSON apud SHEVTSOVA, 2007, p.63).

Wilson assina a iluminação de muitas de suas obras e a usa para moldar espaços, formas e superfícies (FOUNDATION, Byrd Hoffman), além de sempre ser “muito preciso no que se refere ao tempo, ângulo, cor, intensidade e foco exatos desejados” (BENNETT, 2009, p.19, tradução nossa), que acrescentam mais uma camada de significado no texto visual da obra (CORREA, 2020).

⁶ 1

OK BOM EU ACHO QUE PODERÍAMOS AH...
OK BOM EU ACHO QUE PODERÍAMOS AH...
BOM OK OK OK O QUE?

2

OK OK
BOM, OK OK

3

BOM OK OK OK BOM
BOM OK OK OK BOM A
BOM AOK OK OK BOM
BOM OK OK OK BOM

4

OK OK OK OK OKAY
OKAOK OK OK O
OK OK OK OK O

O

Traduzido por Pinheiro (2017, p.114).

Shevtsova (2007) diz que a luz de Wilson frequentemente foca em partes do corpo, como rosto, mão, dedo, fazendo com que o corpo seja de alguma forma fragmentado. Este efeito pode ter fins diversos, como criar momentos trágicos ou cômicos, por exemplo.

A autora (idem) também destaca que o encenador desenvolveu técnicas para matar as sombras dos corpos, fazendo com que eles pareçam esculpidos e iluminados por dentro. Para que isso fosse possível em *Madama Butterfly* (França, 1993), figura 7, por exemplo, foram usadas cerca de 450 luzes nas laterais e acima do palco.



Figura 7 - Espetáculo *Madama Butterfly* (França, 1993)

Fonte: Site oficial de Robert Wilson⁷

O encenador faz uso frequente da luz nas paredes ou painéis que compõe a cena, inserindo cores e tons, cujas mudanças alteram consideravelmente o espaço, além de construir ritmos. A iluminação e a cor, na maioria das vezes projetada através da luz nos telões de fundo, ainda são responsáveis por indicar emoções e estados de espírito no teatro de wilsoniano, tomando para si a carga dramática que não é explorada pelos atores.

As cores que Wilson usa podem servir para propósitos diversos. Ainda podemos mencionar, mais uma vez, o espetáculo *Madama Butterfly* (França, 1993), onde “vermelho e branco, as cores

⁷ <http://www.robertwilson.com/madama-butterfly>

da bandeira japonesa, passam rapidamente em um ciclorama para sugerir localização geográfica” (SHEVTSOVA, 2007, p.65, tradução nossa). Já no espetáculo *Woyzeck* (Dinamarca, 2000), Shevtsova (idem) associa a cor verde a momentos felizes do casal que protagoniza a trama da peça e o vermelho como a “cor do sexo, paixão, perigo, violência, humilhação e ciúme” (idem, p.67, tradução nossa), como pode ser observado na figura 8:



Figura 8 – Espetáculo *Woyzeck* (Dinamarca, 2000)

Fonte: Site oficial de Robert Wilson⁸

Sobre o traje do encenador, Shevtsova (idem) diz que “durante e depois os anos 90 são geralmente sensuais e esplêndidos, e a luz brinca com eles para aumentar seu fascínio. Eles não são roupas, mas poesia (idem, p.80, tradução nossa).

Ainda segundo a autora (idem), o princípio do contraponto e contraste visual/imagético estão presentes na concepção de trajes cênicos das “óperas silenciosas” de Wilson, onde há figuras com vestidos “do cotidiano” ou “comuns”, pelo menos no contexto ocidental atual, enquanto outras usam vestidos vitorianos.

⁸ <http://www.robertwilson.com/woyzeck>

O traje pode ser usado por Wilson como referência histórica ou para propiciar o fácil reconhecimento de uma figura historicamente conhecida. Como exemplo, Shevtsova (2007) menciona as obras *CIVIL warS* (Frankfurt, 1985), *Orlando* (Berlim, 1989), *Hamletmachine* (Nova Iorque, 1986) e *The Winter's Tale* (Paris, 2001), em que as luvas, os paletós e os vestidos sugerem a era elisabetana.

A autora (idem) também diz que quanto mais uma obra é visualmente elaborada, mais o traje será “grotesco”. Como exemplo ela cita *Woyzeck*, onde a personagem *Drum Major* veste roupas de couro vermelho e *Marie* usa vestidos rígidos, chiques, mas irreais, cortados em painéis com bainhas irregulares (idem). Shevtsova ainda menciona que em *The Black Rider*, de 1990 o traje

[...] é uma caixa de truques grotescos, seu guarda-roupa estampado em uma mistura de filmes de vampiro, O Mágico de Oz e Guerra nas Estrelas. Existem detalhes como presas (para ir com a capa de Drácula do velho tio Wilhelm), uma cauda de corda (para acompanhar o casaco longo do diabo) e meias verdes vívidas (para combinar com a de calças muito curtas de Wilhelm, estilo Oz). Todos sorriem para os estereótipos que eles apropriam de maneira tão descaradamente teatralizada (idem, p.78)

Compensar pontos não resolvidos dramaturgicamente por outros elementos também pode ser função do figurino, segundo Shevtsova (idem), que usa o espetáculo *The Winter's Tale* (Paris, 2001) como exemplo. Nesta obra as personagens *Autolycus* e o *Palhaço*, dois malucos, se vestem com roupas curtas ou apertadas e de cores opostas. Neste caso o traje leva a ideia de palhaçada ao extremo e ajuda a reforçar a ênfase da montagem no improvável e na esfera imaginária do texto de Shakespeare.

A autora (idem) aponta que alguns trajes wilsonianos são desconfortáveis para os atores, como no espetáculo *The Black Rider* (Alemanha, 1990), onde eram quentes, pesados e em sua maioria feitos de papel ou feltro.

Este tipo de traje teria o que costureiras chamam de “corpo”, obtido através do tipo de tecido usado, corte, estofamento, fios, aros e suportes em geral, que esculpe e constrói uma nova forma da anatomia humana e que agrega um aspecto de armadura, distanciando ainda mais as personagens e atores daqueles que os assistem (SHEVTSOVA, 2007), como exemplifica a figura 9:

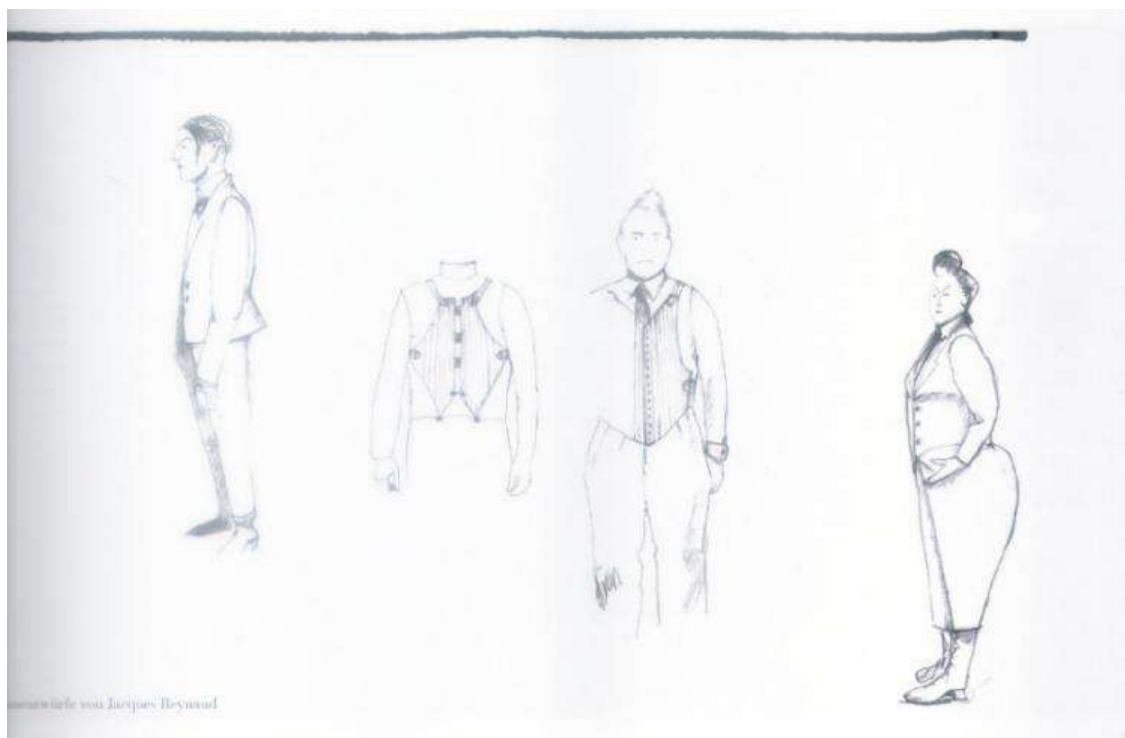


Figura 9 – Desenhos dos trajes de cena feitos por Jacques Reynaud para o espetáculo *Lulu* (Berlim, 2009)

Fonte: Programa do espetáculo.

Por último a autora (idem) menciona que os trajes mais fluidos de Wilson são responsáveis por alongar o corpo e o movimento do ator. O vestido usado por Lucinda Childs em *La Maladie de la mort* (Suíça, 1996), por exemplo, determina a forma e a duração do seu movimento. Shevtsova (idem) ainda fala da personagem *Erda*, deusa da terra na trilogia de Ring (Suíça, 200), que sai do palco enquanto a cauda sem fim do seu vestido de seda a segue, criando um movimento misterioso, relevante para montagem.

Sobre o uso da maquiagem em suas produções com Wilson, o figurinista Jacques Reynaud (2011) diz que deve respeitar as ideias originais do encenador, o que significa que ela tem que ser forte e pesada. Ele ainda ressalta que a maquiagem tem a mesma importância do traje e que é feita com um propósito funcional:

É para que se possa ver melhor as linhas de um rosto, e especialmente os olhos de um ator. Quando as pessoas dizem, “Oh, eu estou tão cansada de ver esta maquiagem!” eu fico chateado, porque eles não entendem que este tipo de “pintura facial” é parte de uma estética geral, na qual eu gosto de pensar como parte dessa ideia antropológica de teatro. A face se transforma em uma máscara; é transformada através de uma maquiagem elaborada. Isto é o que todo tipo de teatro ocidental faz. Os personagens no palco de Bob

são maiores que a vida. Eles vivem em um mundo de luz sobrenatural (REYNAUD In SAFIR, 2011, p. 248, tradução nossa).

Além de sublinhar que a maquiagem pode ser considerada um tipo de máscara, a última frase do trecho acima mostra a importância dela na estética final do traje e, conseqüentemente do espetáculo em si. Os rostos brancos, com os traços caricatos contornados de preto, criam um contraste visual que distancia as personagens da realidade e os transporta para um mundo surreal. O jornalista alemão Rüdiger Schaper aponta que “Reynaud conseguiu criar uma” máscara de poema fantasmagórico” com seus figurinos e peças artificiais” (RANDVERSDÓTTIR, 2014, p.54, tradução nossa).

Influências

Robert Wilson sem dúvida faz um teatro original, mas é preciso lembrar que ele não surge do vazio, ele reflete e rejeita o que veio antes (BENNETT, 2009). Sendo assim, é importante olhar para a trajetória do encenador no que diz respeito a suas influências artísticas.

Começemos por delimitar uma das aproximações entre o teatro wilsoniano e o movimento futurista, no que se refere ao traje. Goldberg (2007) menciona que Kasirnir Malevitch desenhou os figurinos para a ópera futurista *Vitória sobre o sol*, em 1913, que “transformavam a anatomia humana” (idem, 2007, p.44), como pode ser observado na figura 10:

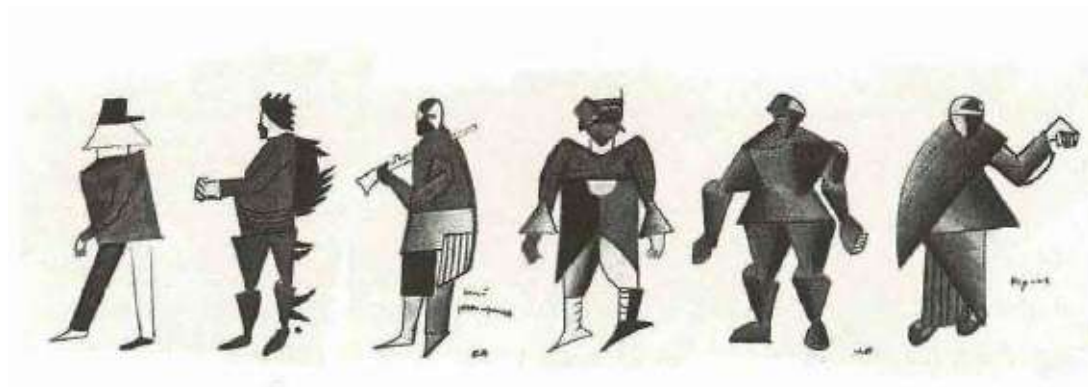


Figura 10 - trajes de cena da ópera futurista *Vitória sobre o sol* (1913)

Fonte: GOLDBERG, 2007, p.44

De maneira similar, Wilson se vale da artificialidade e a manipula a silhueta corporal das figuras em cena, criando novas formas e desenhos no espaço. O uso de linhas e formas geométricas claras no teatro wilsoniano também pode ser considerado uma herança da arquitetura, uma vez que estes mesmos aspectos fundamentam a representação da última.

A utilização destes recursos são ainda, segundo o próprio autor, uma influência do pintor Paul Cézanne (1839-1906), como resume Pinheiro (2017):

De Cézanne, Wilson apreendeu a importância do espaço negativo – o espaço vazio ao redor de objetos; assimilou como a impressão de monumentalidade pode ser criada através do jogo das formas geométricas, dos planos e das linhas; e percebeu como o jogo de contrastes existente entre as cores quentes e frias podem elevar a impressão de plasticidade bidimensional de uma cena, além de ser capaz de destacar determinados elementos de um todo devido a sua tonalidade ‘discrepante’ da do resto. Ademais, os princípios de composição (arquitetura) de Cézanne – seu uso das linhas horizontais, verticais e diagonais em perspectiva – podem ser relacionados aos do próprio Wilson (idem, p.68)

Apesar das convergências com o pintor, Wilson lida com a tridimensionalidade, profundidade e superfície, sendo assim, ele se preocupa em “dar um ar” para seu arranjo arquitetônico para que ele possa ser mais facilmente moldado (SHEVTSOVA, 2007), uma influência do encenador Edward Gordon Craig⁹.

Craig, inspirado pelo estudo do livro *Architettura*, de Sebastiano Serlio, desenvolveu os *Screens*, estruturas leves, como painéis ou biombos, feitas de tecidos claros e retangulares que podiam se mover horizontalmente e verticalmente pelo espaço cênico (PINHEIRO, 2017), como pode ser observado na figura 11:

⁹ Ator, cenógrafo, figurinista, designer, dramaturgo, gravurista (VIANA, 2010, p.27) e teatrólogo britânico, cujo trabalho ajudou a concretizar as encenações simbolistas do século XX.

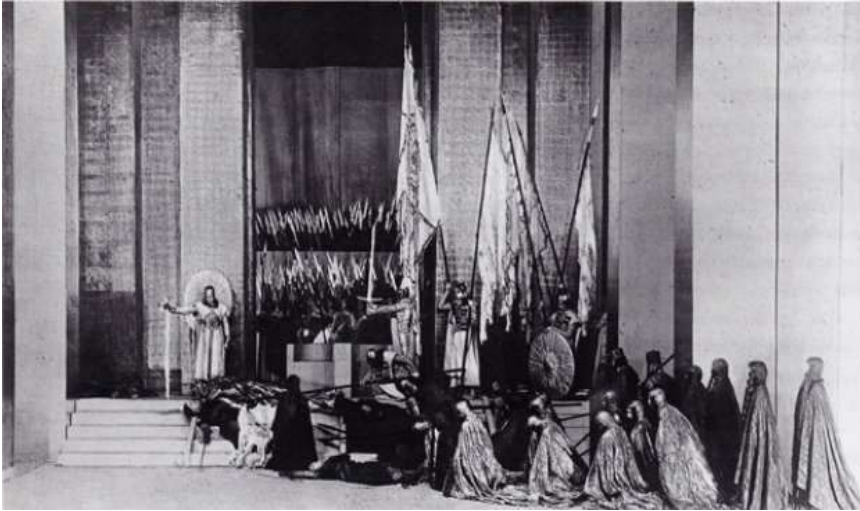


Figura 11 – Espetáculo *Hamlet* (1912) no Teatro de Arte de Moscou

Fonte: VIANA, 2010. p.31

Estes *Screens* eram “capazes de, assim como a preocupação de Wilson, conceber uma certa mobilidade e “ar” à estrutura espacial” (PINHEIRO, 2017, p.76), além de tornar o espaço móvel, dinâmico (SHEVTSOVA, 2007), enfatizando sua profundidade. Na figura 13 vemos que o encenador utiliza estruturas muito parecidas:



Figura 12 - Espetáculo *Lecture on Nothing* (Alemanha, 2012)

Fonte: Site oficial de Robert Wilson¹⁰

Estas estruturas também eram usadas por Craig para refletir a luz e criar atmosferas diversas, além de funcionarem como oposição cromática para os figurinos (VIANA, 2010), assim como Wilson faz.

Craig ainda produzia *cardboard figures*, “desenhos dos personagens durante a preparação das peças. Que serviam como orientação para a confecção dos figurinos e também para a encenação dos atores” (BASSI, 2010, p.46). Este procedimento pode ser comparado aos “*visual books*” de Wilson que, como já mencionamos, são desenhos de cenas cuja função é orientar a montagem, principalmente em termos espaciais.

Para além disto, Shevtsova (2007) diz que algumas ideias de Craig compartilham semelhanças com papel do ator no teatro de Wilson, mesmo que sem a intenção do último. Craig contestava a importância dada ao ator no teatro do seu tempo e defendia que ele deveria ser substituído por uma *Über-marionete*, uma figura inanimada, manipulável e desprovida de vontade própria. Desta forma, a fisicalidade do ator passaria a ter mais foco e, assim como no teatro wilsoniano, fosse mais um dos elementos plásticos que compõe sua arquitetura visual e espacial da cena (idem).

Já sobre Antonin Artaud¹¹, podemos destacar seu manifesto *Teatro da Crueldade*¹², que defende a destruição da falsa realidade no teatro, o fim da subordinação ao texto, sua lógica e arquitetura, para além de propor que a fisicalidade e as imagens criem estados mentais e afetem o público. Para alcançar estes objetivos, Artaud propunha a utilização de dois aspetos muito importantes no teatro wilsoniano: luz e cor. Para Artaud “deve-se reintroduzir na luz um elemento de sutileza, densidade, opacidade, com o objetivo de produzir calor, frio, raiva, medo etc.” (ARTAUD, 1999, p.108-109).

Viana (2010) aponta que para o espetáculo *Os Cenci* (1935), Artaud usa as cores para “revelar o estado emocional de cada personagem. O simbolismo foi aplicado da seguinte forma: verde, a cor da morte; amarelo, a cor da morte violenta; preto, a cor do luto; vermelho para o sangue e para a morte” (VIANA, 2010, p.173).

¹⁰ <http://www.robertwilson.com/happy-days>

¹¹ Ator, poeta, pintor, dramaturgo e principalmente “um teórico que achava que o teatro não afetou o público tanto quanto pôde” (BENNETT, 2009, p.12)

¹² Publicado em 1938, na sua obra *O Teatro e Seu Duplo*.

As associações de cores e emoções que Wilson propõe varia em cada espetáculo. Viana (2009) menciona algumas notas do encenador na contracapa do espetáculo *Quartett* (Paris, 2006), onde o amarelo é relacionado a pele, azul para carne e vermelho para ossos. A partir daí o autor classifica:

a roupa amarelo esverdeado da moça como um universo de sensações quase destruidoras; o vestido em tom azulado da estupenda Isabelle Hupert como uma variante da mulher fetiche, sexual, dominadora, pantera ("a arte cênica das feras") ou o que o espectador desejar enxergar como a sexualidade vencedora feminina; a roupa vermelha de Valmont como representação dos ossos...E que curioso observar que, na verdade, ele já perdeu. O que não faz dele o portador do vermelho que pertence ao apaixonado e aos heróis (idem).

Sobre as principais contribuições de Adolphe Appia¹³, podemos começar ressaltando sua recusa ao realismo e a defesa de um corpo tridimensional que não poderia se relacionar com os painéis bidimensionais pintados como cenários. A partir daí, ele revoluciona a ideia de espaço no teatro (VIANA, 2010) e estabelece um sistema de hierarquia entre os elementos teatrais “buscando abolir o figurativismo realista através do uso de formas abstratas de cores, linhas e volumes. Neste sistema hierárquico, o ator seria o primeiro elemento, o espaço o segundo, a iluminação o terceiro e em quarto as possibilidades de cor” (PINHEIRO, 2017, p.72).

A luz, por exemplo, passa ser um elemento importante para Appia, pois ela era capaz de moldar o corpo humano em sua tridimensionalidade, criar climas, sensações e emoções (SHEVTSOVA, 2007). Sendo assim, ele eleva o status deste elemento e aprimora a sua utilização no palco. Sobre este prisma, observamos que estas investigações sobre o uso da iluminação reverberam no trabalho teatral de Wilson, que também leva para a luz a carga emotiva das suas montagens, para além de ser um dos elementos em que o encenador despende mais tecnologia e inovação.

Além disto, Appia costumava usar escadas e colunas para elaborar espaços cênicos, em vez de cenários complexos ou realistas (BENNETT, 2009). Pinheiro (2017) ressalta o uso de formas geométricas e planos inclinados para favorecer a existência dos outros elementos da encenação, como na figura 10:

¹³ Artista suíço de formação múltipla (Viana, 2010, p.16).



Figura 13 - Demonstração rítmica (Genebra, 1911)

Fonte: VIANA, 2010. p.21

Sendo assim, Appia criava construções arquiteturais imponentes, assim como Wilson. Porém, Pinheiro (2017, p.73) destaca que apesar disto

o encenador norte-americano contrasta suas imponentes construções com espaços completamente vazios ao seu redor (tal qual Cézanne) e, ainda, é particularmente interessado na tensão gerada entre a justaposição de espaços tridimensionais e bidimensionais – diferentemente de Appia, cujo centro de atenção estava, justamente, na “erradicação” das telas pintadas enquanto elementos cênicos (PINHEIRO, 2017, p.73).

Como exemplo podemos observar a figura 12, onde Wilson mistura a bidimensionalidade da tela pintada ao fundo, com a tridimensionalidade do corpo da atriz e do monte que compõe o cenário.



Figura 14 - Espetáculo *Happy Days* (Luxemburgo, 2008)

Fonte: Site oficial de Robert Wilson¹⁴

Sobre as influências orientais no teatro wilsoniano podemos dar destaque, de maneira genérica, ao teatro Noh, Balinês e Kabuki. Sobre o assunto o encenador diz que:

Se você olhar para o teatro clássico em Japão - Noh, Kabuki ou o que quer que seja - tanto tempo é gasto na aprendizagem de um gesto como no som que produzem ou no poema que está sendo falado ou a história que está sendo contada. Como você está em uma peça de Noh? . . . Como você pegue um ventilador, como você o segura. . . qual é a linha do dedo espaço?...Como você faz uma moção? Eles têm uma linguagem teatral desenvolvido através do corpo que simplesmente falta no nosso teatro. Nós temos desenvolvido na dança (WILSON apud SHEVTSOVA, p.43)

Com esta mesma lógica, Wilson tenta estabelecer uma linguagem estética gestual, consequentemente visual, própria, sobretudo interligada a artificialidade, movimentos tipificados e em câmera lenta.

Na maquiagem e na codificação de cores wilsoniana é possível destacar uma forte influência do teatro Kabuki. Randversdóttir (2014) diz que:

A pintura de rosto marcante é uma das características do teatro Kabuki. Lá você pode ver linhas fortes pintadas nos rostos, linhas pretas, geralmente vermelhas ou azuis, sobre um fundo branco. Os rostos dos atores do Kabuki foram originalmente pintados de branco porque se pensava que apareciam melhor no palco. As cores no rosto representam certas

¹⁴ <http://www.robertwilson.com/happy-days>

emoções, por exemplo, a cor vermelha representa a força e a virtude da pessoa, enquanto o azul representa o mal. Os atores expressam seu rosto de uma maneira altamente visual e exageram a pintura facial (idem, p.54, tradução nossa).

Nas imagens abaixo, podemos observar a convergência dessas características do teatro kabuki com a maquiagem usada na montagem *Shakespeare's sonnets* (Berlim, 2009), que também conta com rostos brancos, contornados com traços marcantes e exagerados.



Figura 15 - Pinturas faciais usadas no teatro Kabuki

Fonte: Site Global Performing Arts Database¹⁵



Figura 16 - Close do personagem Rival no espetáculo *Shakespeare's sonnets* (Berlim, 2009)

Fonte: Frames do espetáculo em vídeo¹⁶

¹⁵<http://www.glopac.org/Jparc/CosMask/images/kabuki1b.jpg>

¹⁶<https://www.youtube.com/watch?v=qODekVgJdOc>

Matsuda (2016) diz que na maquiagem *Kumadori* são desenhadas linhas grossas e coloridas no rosto que representam a personalidade ou caráter das personagens. Sobre este aspecto Kusano¹⁷ (1993 *apud* MATSUDA, 2016) diz:

As linhas arrojadas, em vermelho, azul ou marrom, pintadas nas faces, geralmente em curvas simétricas, sobre um fundo branco, vermelho ou marrom-claro, retêm a tensão emocional da expressão facial do ator, pondo em relevo a construção muscular, e óssea do rosto; preto aplicado na parte superior do nariz e ao seu redor, bem como em ambos os lados das narinas, aumentam a altura do nariz; os traços pretos inclinados para baixo dos canto da boca alargam ambas as extremidades dos lábios, produzindo uma expressão sombria e carrancuda, que intimida o agressor; e o mais importante, as linhas ao redor dos olhos os sublinham acentuadamente, alargando-os; espessas e vigorosas sobrancelhas são pintadas de preto, obliterando as sobrancelhas naturais (idem, 2016, p. 126).

O mesmo pode ser dito sobre a maquiagem de Wilson, mais uma vez em *Shakespeare's sonnets* (Berlim, 2009). Apesar de usar somente a cor preta, os traços são grossos e criam uma expressão facial que remete ao estado de espírito da personagem.

No caso do Menino 1, na figura 17, as sobrancelhas pintadas no rosto são arqueadas, separadas e arredondadas, sugerindo uma expressão de alegria e ingenuidade. Da mesma maneira é sugerida uma marca de bochecha abaixo dos olhos, que também ressaltam a jovialidade da personagem. Segundo Vigeant¹⁸ (1998 *apud* MATSUDA, 2016) os traços convexos representam características positivas de uma personagem, enquanto côncavos representam aspectos negativos.



Figura 17 - Close do Menino 1 no espetáculo *Shakespeare's sonnets* (Berlim, 2009)

Fonte: Frames do espetáculo em vídeo ¹⁹

¹⁷ KUSANO, Darcy. **Os Teatros Bunraku e Kabuki**: Uma Visada Barroca. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

¹⁸ VIGEANT, Louise. **La métamorphose d'un onnagata**. Revista: Revue de théâtre, número 86 (1), 1998, p.162-164.

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=qODEkVgJdOc>

Porém, apesar destas referências orientais construírem e contribuírem para o enriquecimento da estética do teatro de Wilson, Christel Weiler (1996) propõe uma reflexão acerca da apropriação cultural, ressaltando que para o encenador “a cultura é manipulada, reduzida a um tipo de massa a ser amassada e moldada, um material plástico a ser retrabalhado e modelado, uma pitada de cor para o diretor aplicar, sem se preocupar em saber se suas origens são respeitadas e afirmadas” (idem, p.105, tradução nossa).

A partir do que foi exposto, podemos concluir que Wilson extrai o potencial visual dos elementos no seu teatro, mesmo sendo tratados como unidades artísticas separadas e únicas, criando uma estética e um arranjo visual próprio e complexo, que fazem do encenador “uma das forças mais criativas na arte e no teatro das últimas duas décadas” (CORREA, 2020).

Referências

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BENNETT, Rachel Elinor. **Why Theatre? A Study of Robert Wilson**. (Undergraduate Honors Thesis Collection). Butler: Butler University, 2009. Disponível em: <https://digitalcommons.butler.edu/ugtheses/35>. Acesso em 15 nov. 2019

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CORREA, Adriana França. **Os Desenhos de Robert Wilson na sua Trajetória e Teatro**. Congresso Virtual Latinoamericano de Enseñanza del Diseño XI Edición, 2020.

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

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance – do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

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

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

MATSUDA, Juliana Miyuki. **As influências japonesas nos trajes de cena de Ariane Mnouchkine - conceituação, modelagem e construção**. (Mestrado em Artes Cênicas). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-06092016-111821/publico/JULIANAMIYUKIMATSUDAVC.pdf>. Acesso em 20 dez. 2019.

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

RANDVERSDÓTTIR, Halla Björg. **Samlistaverk ljóss, lita, hreyfinga og hljóða Sonnettur Shakespeares í sviðsetningu Roberts Wilson.** Islândia: Universidade da Islândia, 2014. Disponível em: <https://skemman.is/bitstream/1946/17618/1/MA%20ritger%C3%B0%20samlistaverk.pdf>. Acesso em 20 dez. 2019.

SHEVTSOVA, Maria. *Robert Wilson*. New York: Taylor & Francis Group, 2007.
_____. **Robert Wilson.** In: BROWN, John Russel e BENEDETTO, Stephen Di. **Designer's Shakespeare.** Nova York: Routledge, 2016.

SHYER, Laurence. **Robert Wilson and his collaborators.** New York: Theater communication group, 1989.

VIANA, Fausto. **Figurino teatral e as renovações do século XX.** São Paulo: Estação das Letras, 2010.

VIANA, Fausto; MUNIZ, Rosane. **Fusão entre teatro, pintura, hipermídia e performance.** São Paulo: O Estado de S.Paulo, 2009.

WILSON, Robert. **Lulu.** In: Programa do espetáculo, 2011.

Artigo submetido em 23/08/2020, e aceito em 19/05/2021.