

Metamorfoses visuais: a participação do cenário e da luz na composição do vestuário cênico em espetáculos ao vivo

Visual metamorphoses: the role of scenery and lighting in the composition of stage costumes in live performance

Leônidas Garcia Soares¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2758-5454>

[**resumo**] Este trabalho busca trazer uma reflexão sobre o quanto os elementos visuais que compõe a cena de espetáculos ao vivo, principalmente cenário e luz, podem participar ativamente, de forma temporária ou permanente, do que comumente relacionamos com a visibilidade da aparência do performer, geralmente composta por vestuário, maquiagem, cabelo, acessórios etc. Para tanto, realizou-se três estudos de caso, a ópera multimídia *O judeu de Malta* (2002), a parceria de Pina Baush com seus designers cenográficos e dois exemplos do diálogo estabelecido entre luz e vestuário na obra de Robert Wilson. Os dados observados e analisados, de forma descritiva e qualitativa-indutiva, em cenas de vídeos e imagens fotográficas levam a constatação que o controle e uso consciente da aparência ou mesmo da metamorfose-transformação dessa aparência em cena é possível em espetáculos ao vivo.

[**palavras-chave**] **Design cenográfico. Vestuário. Metamorfose visual. Cenografia.**

¹ Doutor em Design Cenográfico pela Facultad de Bellas Artes da Universidad Complutense de Madrid/Espanha. Professor do Departamento de Design e Expressão Gráfica da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: leonidas.soares26@gmail.com. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6636231753759650>.

[abstract] This work seeks to bring a reflection on how much the visual elements that make up the scene of live performance, mainly scenery and lighting, can actively participate, temporarily or permanently, in what we commonly relate to the visuality of the performer's appearance, generally composed of clothing, makeup, hair, accessories etc. To this end, three case studies were conducted: the multimedia opera *The Jew of Malta* (2002), the partnership between Pina Bausch and her set designers, and two examples of the dialogue established between light and clothing in the work of Robert Wilson. The data observed and analyzed, in a descriptive and qualitative-inductive manner, in scenes from videos and photographic images lead to the conclusion that the control and conscious use of appearance or even the metamorphosis-transformation of this appearance on stage is possible in live performance.

[keywords] **Set design. Clothing. Visual metamorphosis. Scenography.**

Recebido em: 24-09-2024.

Aprovado em: 20-12-2024.

Introdução

O objetivo deste estudo é ensejar uma reflexão sobre a participação planejada e controlada de elementos visuais cênicos que, a princípio, não compõem o design de aparência do performer (artista ou intérprete). A busca por demonstrar como estes elementos podem participar ativamente, de forma temporária ou permanente, do que comumente relacionamos com a visualidade da aparência do performer, seja vestuário, maquiagem, cabelo, acessórios etc. Para tanto, realizou-se três estudos de caso: a ópera multimídia *O judeu de Malta* (2002), do artista de mídia e designer Joachim Sauter; o teatro-dança *A sagração da primavera* (1975) e *Lua cheia* (2006), o design cenográfico de Pina Bausch e seus mais constantes parceiros, os designers de cenário Rolf Börzik e Peter Pabst e a designer de vestuário Marion Cito; os espetáculos *Os negros* (2014) e *Quarteto* (1987), dois exemplos do diálogo estabelecido entre luz e vestuário na obra de Robert Wilson. Em termos metodológicos, o estudo está apoiado na bibliografia consultada e nos registros documentais dos respectivos espetáculos. Registros que foram observados e analisados na forma de cenas de vídeos e de imagens fotográficas de forma descritiva e qualitativa-indutiva.

A análise a que nos propomos acontece no âmbito dos espetáculos ao vivo. Ou seja, sem a possibilidade de as imagens serem trabalhadas/editadas em uma pós-produção. Representações ao vivo onde, por um lado, temos um público para quem é direcionada a proposta de aparência visual do performer e a transformação súbita ou a metamorfose sutil que esta mesma aparência visual estará sofrendo em um espaço-tempo real. Por outro lado, temos o designer que está a serviço da obra e que pode contar com o repertório dos recursos intangíveis da luz cênica e os tangíveis do vestuário e do cenário para propor o design de aparência do ator desejado. Eles não podem recorrer a edições tecnológicas e digitais posteriores da imagem, como acontece na área dos audiovisuais. Nesse sentido, estamos baseados no conceito de caracterização visual do ator, proposto por Ramos (2008, tese e 2013,

livro) para trazer seu novo conceito de “design de aparência do ator”. Este tipo de design, que abarca todos os elementos visuais que integram a aparência do performer, busca gerar imagens instigantes do artista/personagem. Esta aparência inusitada, que defendemos poder ser construída com elementos externos ao que convencionalmente nomeamos como vestuário, leva consigo características que instigam o receptor a decodificá-la.

Outra questão preponderante para este estudo é que em toda obra pertencente às Artes Cênicas, afora o texto e a representação, existem outros dois elementos fundamentais, estreitamente relacionados entre si: o corpo e o espaço. Em tais circunstâncias, no corpo do performer (também encarado aqui como um espaço em constante transformação) a maquiagem, os penteados, os acessórios e o vestuário (os elementos materiais formadores da caracterização visual do artista), são capazes de transformar o personagem e o espaço cênico, recriando diversas texturas e qualidades visuais. Somado a isso, também se deve levar em conta a incidência da luz, que torna visível (ou invisível) tudo isso no palco.

Portanto, deve-se realçar neste contexto corpo-espaço as presenças determinantes dos elementos que compõem o cenário e a luz cênica, que interatuam constantemente com a aparência visual do performer. Presenças materiais (cenários e objetos cênicos) ou imaterial (luz e projeções de imagens). Elementos concebidos, na maioria das vezes, fora do que está revestindo o corpo do artista (que pouco visualiza e sente a luz e as projeções incidindo sobre si). Elementos que quando incidem sobre o artista projeta sua aparência de forma diferente para o observador. Observe-se que, somado ao espaço, temos o tempo e a ação. Tudo isso deve ser orquestrado pelo corpo do performer com um controle muito preciso dos ritmos, aos quais os elementos visuais (materiais e virtuais) devem se submeter. E eles, da mesma forma, orquestram as mudanças das formas que adquire sua aparência quando interagem com os elementos de cenários e as características da incidência da luz nesse corpo em constante transformação cênica.

Cabe registrar que, no momento da análise, o diálogo estabelecido entre a caracterização visual do artista, os elementos do cenário e a luz cênica foi comprovado, seja na ocorrência voluntária ou não voluntária da transformação da aparência visual do artista durante a encenação. Contudo, deve-se ressaltar que detectamos três tipos de alterações da caracterização visual do Intérprete em nosso estudo:

a) A caracterização visual do artista mais utilizada é aquela que acompanha e demarca visualmente a trajetória e evolução do personagem na narrativa que compõe a obra. Nestes casos, serve para indicar a passagem do tempo na aparência do personagem, mudanças de status, personalidade, estados emocionais ou humor etc.

b) O segundo tipo de mudança é aquele em que a caracterização visual do artista conta com a participação do cenário e da luz. Ou seja, a aparência do personagem também é identificada por um tipo de interferência do cenário e de luz e/ou cor e essa interferência ou tipo de luz pode permanecer a mesma ou mudar à medida que a encenação avança.

c) A terceira é a transformação que ocorre na aparência visual do artista caracterizada por uma mudança de um estado visual para outro em um determinado momento da encenação, resultando em uma nova caracterização visual do artista a partir de então ou no retorno ao estado visual inicial da representação.

Tudo isso vem acontecendo com a participação do cenário e da luz e as alterações de suas propriedades na caracterização visual do artista. O primeiro tipo de mudança identificado, claro, não é a transformação da aparência visual proposta neste estudo. É só a caracterização visual do artista que muda, o cenário e a luz não estão participando e muito menos transformando a aparência do performer.

No segundo tipo de alteração da caracterização visual do artista detectado (o “b”), o cenário e a luz participam ativamente do resultado final. Mas, não acontece uma transformação da aparência, com etapas demarcadas (umas vezes mais visíveis e outras vezes menos visíveis) diante dos olhos do espectador. Desta forma, também não é uma transformação da aparência visual do artista.

A terceira mudança (a “c”), por sua vez, é finalmente considerada uma transformação ou metamorfose da aparência visual do artista, uma vez que o cenário e a luz e o vestuário são transformados de uma etapa para outra da encenação ao vivo, onde a transformação ocorre diante do olhar do público. Ela é evidenciada na pesquisa, providencialmente, por dois tipos de manifestações cênicas: a dança e o teatro.

Estudos de caso

Sauter: projeção de imagem + vestuário

Joachim Sauter (Alemanha, 1959-2021), professor e artista de mídia pioneiro no uso de novas tecnologias em espaços físicos reais. Foi um dos fundadores do estúdio de design de novas mídias Art+Com (1988) onde, como chefe de design da equipe interdisciplinar do estúdio, liderou experimentos inovadores usando novas tecnologias buscando explorar seu potencial para comunicação espacial e arte. Sauter ajudou a desenvolver Terra Vision no início dos anos 1990 e colaborou na produção da minissérie alemã *Batalha milionária* da Netflix (2021), dedicada *in memoriam* a ele.

A ópera *O judeu de Malta* (2002)² teve seu design cenográfico composto por cenários e vestuários virtuais. O cenário foi pensado para ampliar o palco com o uso de novas mídias. O cenário estava composto por grandes planos físicos, nos quais é projetada uma arquitetura virtual gerada em tempo real. A inovação dessa encenação, para a época que foi produzida, é que os intérpretes controlam o ponto de vista do cenário não material. A arquitetura virtual se move de acordo com os movimentos e gestos do protagonista da ópera. Além da arquitetura cênica, os vestuários também foram gerados com meios digitais (realidade aumentada). Por meio de um sistema de rastreamento, desenvolvido especialmente para esta ópera, são geradas máscaras digitais (ou silhuetas) dos vestuários em tempo real sobre os intérpretes, de acordo com as silhuetas dos mesmos. A partir dessas máscaras são projetadas texturas que se adaptam exatamente aos intérpretes. Dessa forma, foi possível demonstrar as condições internas e os sentimentos dos personagens por meio de projeções de texturas dinâmicas em seus corpos.

² *O judeu de Malta*, de Joachim Sauter. Música de André Werner, Design de vestuário: Jan A. Schhroeder, 75 minutos de duração. A estreia foi no Festival de Ópera de Munique, na Alemanha. O projeto foi encomendado a Joachim Sauter e sua companhia Art+Com Studio, pela Bienal de Ópera de Munique em 1999 e estreou em 2002. Foi um projeto altamente complexo, tanto no âmbito de softwares quanto de hardwares desenvolvidos, cujo objetivo exclusivo foi gerar novas formas de expressão para apoiar a narração no e com o palco (www.artcom.de).

Tecnicamente, o sistema desenvolvido é complexo e eficaz o suficiente para permitir fazer uma projeção precisa apenas nos contornos visíveis dos personagens. Os atores podem mover-se e a projeção segue-os, embora a sua localização esteja em constante mudança. Os atores vestem terno branco e são iluminados por luz infravermelha. Por sua vez, uma câmera infravermelha monitora a cena e gera 25 imagens de alto contraste por segundo. Posteriormente, um algoritmo gera a máscara dinâmica na qual a textura é aplicada e, por fim, essa imagem é projetada no ator por meio de um projetor motorizado colocado exatamente no mesmo ponto da câmera infravermelha (Davis, 2002).

FIGURA 1: O JUDEU DE MALTA (2002)



FONTE: ART+COM STUDIOS. Disponível em: www.artcom.de

Em se tratando dessa obra, a pesquisadora Alice Bodanzky (2007), em seu projeto *Coreografismos*, um sistema cenográfico generativo para dança contemporânea, chega à conclusão que os pontos relevantes desse espetáculo são:

A utilização da projeção em palco/cena ligada ao som e ao acompanhamento dos gestos, movimentos e posição dos intérpretes; geração de máscara digital ao vivo; a visualidade/plasticidade de um espetáculo construído principalmente pela luz que compõe tanto a gama de cores quanto as possibilidades imagéticas do espetáculo (Bodanzky, 2007, p. 44).

Bausch e seus designers: cenário + vestuário

Pina Bausch (Alemanha, 1940-2009), consagrada como uma das figuras fundamentais da dança contemporânea do século XX, influenciou mais de três gerações de coreógrafos. A artista alemã é considerada “o eixo da cristalização do Tanztheater ou da chamada dança-teatro (ou teatro-dança, segundo outras definições), uma forma de conceber o espetáculo a partir de uma perspectiva complexa, aberta e não linear” (Salas, 2009: recurso eletrônico). A coreógrafa alemã volta dos Estados Unidos para seu país nos anos 1960, período em que

priorizou as experimentações e conheceu o designer holandês Rolf Börzik (1944-1980)³, que se tornaria seu marido. Com Börzik, Pina começou a criar espetáculos onde o corpo, a luz e o cenário dançavam no mesmo ritmo da música. Todos estes elementos foram cruciais na criação do mundo da dança de Pina Bausch. Poderíamos encontrar semelhanças entre o pensamento de Pina e do encenador estadunidense Robert Wilson no que diz respeito à influência do Surrealismo, embora ela estivesse mais próxima da vida cotidiana do que Wilson. Contudo, a aspiração de criar um espetáculo vistoso era a mesma em ambos os artistas (Kobusiewicz, 2012).

O design cenográfico de Bausch é considerado anti-ilusionista, tendo em conta que o palco, composto por materiais orgânicos ou quotidianos, não se apoia e nem procura explicar a cena. As imagens dos espetáculos da coreógrafa alemã são densas, carregadas de sentido não unilateral. Visualmente elas trazem com muita força o uso dos “cenários de chão”, que acrescentam complexidade às festas reflexivas das obras: uma piscina cheia de água em *Arias* (1979), uma grama natural em 1980, um campo de cravos em *Nelken* (1983), uma espessa camada de terra em *Na montanha alguém ouviu um grito...* (1984) ou um muro caído em *Palermo Palermo* (1991). Segundo o filósofo chileno Adolfo Vásquez Rocca:

O conceito de ‘balé pós-moderno’, surgido nos meios especializados no final da década de 1970, refere-se a um conjunto de rupturas estético-expressivas, incluindo – entre outras – a eliminação da perspectiva unidimensional em favor de um espaço aberto, ampliado [...] o abandono do tablado clássico por superfícies naturais como grama, terra, folhas secas, flores e até água, fazem parte do estilo que atinge sua expressão máxima nas obras de Pina Bausch (Rocca, 2006, recurso eletrônico).

A revista inglesa *AnOther* (2012) publicou um artigo analisando o vestuário como um dos elementos importantes que ajudaram (e continuam ajudando) a definir a identidade do Tanztheater Wuppertal. Segundo a jornalista da revista, Deisy Woodward, o vestuário da companhia de dança alemã é marcado pelo espírito “orgânico” que rege a encenação. Para a designer da companhia Marion Cito (1938-2023), “isto significava criar vestuários de forma ‘especulativa’, com algumas suposições sobre a direção que sentia que cada peça deveria seguir, para manter o ritmo do seu trabalho”. Os vestuários do Tanztheater mostram os bailarinos especialmente como pessoas normais (vestidos, ternos, salto alto e sapatos comuns) em vez de intérpretes com malhas tradicionais e sapatilhas de balé. Vestidos de noite glamorosos também são um elemento comum, “usados não só como demonstração de beleza, mas também de desejo; de como homens e mulheres interagem entre si e como suas roupas os escondem ou revelam” (Woodward, 2012, s.p.).

Como exemplos da participação dos elementos de cenário e da luz na metamorfose visual que experimentam os vestuários bauschianos vamos nos debruçar sobre duas obras:

³ No design cenográfico de Pina Bausch os cenários foram criados por Rolf Börzik até 1980 e posteriormente destinados a Peter Pabst. O design de aparência do artista é de Marion Cito, assistente de direção de Bausch desde 1975 e, desde 1980, também designer.

*A sagração da primavera*⁴ e *Lua cheia*⁵. A mística lunar, somada à terra, como ritos de renovação, alimentaram os cultos à fertilidade representados em *A sagração da primavera*, obra em que Pina e Bözrik incorporaram símbolos terrestres em uma plástica que retomava referências da pintura de Emil Nolde (1867-1956) e Francis Bacon (1909-1992). Peral e Mateos (2014) enquadram a coreografia do espetáculo no âmbito da representação simbólica, reforçando que os movimentos se uniram à terra vermelha do chão: “sob os bailarinos o poder da terra foi reforçado, da escuridão emerge o corpo dançante agrupado em volumes, simulando arquiteturas...” (Peral; Mateos, 2014, p. 239). O grande responsável pelo impacto visual de *A sagração da primavera* foi Bözrik, que forneceu uma estética que combinou perfeitamente com Pina. O cenário era composto pelo chão do palco coberto de turfa, que com o passar do tempo da peça sujava cada vez mais os corpos e vestimentas dos atores. Endicott (2012) observa como a terra é determinante para uma maior percepção das sensações e movimentos no palco: “Os cenários são quase inexistentes, mas a terra gruda na pele suada dos corpos de quem dança esta dança frenética” (Endicott, 2012, p. 71). Segundo Hlebovich (2021), na *Sagração* de Bausch-Börzak o espaço cênico dialoga constantemente com o movimento (e também com o vestuário): “algo que está presente em todas as obras de Bausch e que, especificamente nesta obra, direciona e promove o relacionamento” (Hlebovich, 2021, p. 6-7).

FIGURA 2: A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA (1975)



FONTE: PINTEREST. Disponível em www.pinterest.com

Quanto à luz, o seu calor revelou a estrutura da turfa e a sua cor castanho escuro. Além disso, devido ao movimento dos artistas, o pó de turfa flutuou acima do solo iluminado pelos feixes de luz. Com isso, a luz realça o contorno dos corpos e ao mesmo tempo cria o espaço. Quanto ao vestuário e ao uso das cores, todos os intérpretes usam vestuários na cor areia e cinza, com exceção da protagonista que contrasta com tudo ao seu redor com um

⁴ *A sagração da primavera*, de Igor Stravinsky. Direção e coreografia: Pina Bausch; Design cenográfico: Rolf Bözrik. Wuppertal Opera Ballet, Wuppertal, Alemanha, 1975.

⁵ *Lua cheia (Vollmond)*. Direção e coreografia: Pina Bausch; design de cenários: Peter Pabst; design de vestuário: Marion Cito; design de luz: Fernando Jacon. Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, Wuppertal, Alemanha, 2006.

vestido vermelho (Klimczyk, 2010). Segundo Peral e Mateos (2014) uma “organicidade ancestral” era proporcionada visualmente pelas crostas e as manchas do corpo e do vestuário (claras nas bailarinas e escuras nos bailarinos) que era rica em matizes. Para estes autores a estética da mancha marcou o itinerário da limpeza à sujeira, refletindo os corpos nus dos intérpretes: “A cor e a escuridão, os vermelhos e os pretos enfrentaram a terra e a morte. A luz e o chão, a terra e a noite, criaram a atmosfera para o sacrifício feminino que revitalizou a mãe Terra” (Peral; Mateos, 2014, p. 240).

O único elemento cênico é o cenário de solo composto por terra e um tecido vermelho que adquire o status de objeto cênico. Os bailarinos dançam descalços e não usam maquiagem. Em termos de vestuários os bailarinos usam trajes contemporâneos, desprovidos de acessórios. As bailarinas usam vestido branco semitransparentes com alças finas e os bailarinos, sem camisas, usam apenas uma calça preta. As cores denotam as categorias semânticas do feminino (branco) vs. masculino (preto). O tecido dos vestidos brancos e as peles dos bailarinos finalizam o espetáculo sujos e manchados. Segundo a análise realizada por Diniz (2014) do espetáculo *A sagração da primavera* de Pina Bausch:

Na dimensão cromática os formantes referentes à iluminação cênica estão dentro da gradação claro – não claro – não escuro – escuro, variando entre as cenas os gradientes da claridade ao escuro total. Os formantes referentes ao estão correlacionados à categoria figurativa de gênero (feminino e masculino) e à categoria fundamental identidade (personagens com vestidos brancos) vs. alteridade (personagem com vestido vermelho) (Diniz, 2014, p.185-186).

Ainda em termos da plasticidade em Bausch, a encenação *Lua cheia*, com o design cenográfico de Peter Pabst (n. 1944), é considerada como um marco de revitalização do percurso do design cenográfico na dança alemã. Segundo Peral e Mateos (2014), nesta obra o espaço e o cenário se traduzem em movimentos de muito “impacto visual”, o “pensamento primitivo” e a encenação irão “impulsionar a teatro-dança a partir da visão da pintura” (Peral; Mateos, 2014, p. 238). Novamente temos a mística lunar regendo a atmosfera cênica, somada, em seu protagonismo, com a presença constante da água (não mais a terra) e as ricas possibilidades de alternar brilho e sombras que esse elemento pode proporcionar.

O vestuário é transformado em cena, indo de uma textura e cor, quando ainda seco, para outras possibilidades cromáticas e volumétricas quando molhado. Levando em conta também a modificação das silhuetas em movimento e da água como filtro vertical dos feixes de luzes ou como o elemento refletor de luz quando está no solo (luz de ribalta). Citando a crítica do espetáculo de Rosita Bisseau (2007), fica patente o quanto a água em *Lua cheia* assume um protagonismo quando se trata da metamorfose dos elementos visuais que compõem o vestuário:

Mulheres sonâmbulas em vestidos pretos esvoaçantes, quase invisíveis. É, finalmente, a lua cheia, o delírio orgiaco dos corpos sob uma lua torrencial. Torrentes de água caem no reflexo dos projetores [...] Com suas mulheres em vestidos de noite chapinhando, descalças, à sombra de uma rocha, Pina Bausch desenha um sonho de vida que compatibiliza realidade e fantasia. Até a morte (Boisseau, 2007: crítica/jornal).

FIGURA 3: LUA CHEIA (2006)



FONTE: PINTEREST. Disponível em www.pinterest.com

Wilson: luz, cor e vestuário

Robert Wilson (EUA, 1941) é encenador, coreógrafo, escultor, pintor e dramaturgo. Já tendo atuado também como ator, coreógrafo, iluminador e sonoplasta. Seu estilo é baseado eminentemente na combinação das artes plásticas com a música, sendo considerado um dos precursores do Teatro Visual. Segundo Susan Sontag, o encenador estadunidense é “uma figura monumental do mundo do teatro experimental e explorador do uso do tempo e do espaço na cena. Wilson se inspira em outras obras e nas artes gráficas, o que se condensa em uma tapeçaria composta por imagens e sons (Fontana, 2002, p. 19). Até 1972 o teatro de Bob Wilson estava muito vinculado ao visual, baseado em imagens mais que no texto ou em histórias. A partir de 1974 incorpora a linguagem falada a suas obras, mas segue sendo reconhecido como o encenador de um teatro de imagens. Segundo Hans-Thies Lehmann, em seu livro *Teatro pós-dramático* (2013), o teatro de Wilson é um teatro da metamorfose: “sequestra o observador e o transporta para uma terra de sonhos onde dominam as transições, as ambiguidades e as correspondências [...] Seu lema poderia ser: da ação à transformação”. Lehmann afirma que, nos últimos trinta anos, “dificilmente outro artista operou tantas mudanças no teatro e no âmbito dos seus recursos e, ao mesmo tempo, influenciou de forma tão decisiva as possibilidades da sua reformulação” (Lehmann, 2013, p. 135-136). No trabalho de Bob Wilson o estatismo e a atividade interior definem as linhas mestras da sua forma de expressão cênica, que descamba necessariamente em um ato de dilatação temporal e gestual. Tal procedimento implica um traço

wilsoniano não menos determinante; sua obra é considerada visualmente panorâmica⁶. Para Wilson, a narrativa e o dramático seguem o pictórico, numa visão de teatro próxima a de Luis Buñuel no cinema: “Ambos são surrealistas do cotidiano. Inventores de mundos de luz e sombras” (Valiente, 2005, p. 154-155).

Sob a proposição de que em Wilson o corpo dos intérpretes é remodelado pela luz, Morey e Pardo (2003) indicam que essa remodelação segue uma trajetória inversa àquela traçada com os objetos-atores: “Seus corpos muitas vezes parecem deixar de ser um organismo, uma unidade, para mostrar apenas uma parte e ocupar, como no cinema, o primeiro plano”. Bob Wilson ressalta que quando se trata de vestuário teatral, este é como o ator, veste-se também a si mesmo: “O traje colocado em cena é textura, cor, forma, linhas sem rosto. O vestido prolonga a linha do formalismo abstrato que a cena mostra. Ele dialoga com os atores que têm rosto” (Morey; Pardo, 2003, p. 54-55, 129). Seguindo nessa linha de pensamento, Wilson detalha seu conceito de vestuário não ilustrativo:

O vestuário é ator em sentido pleno: é forma, cor, linhas de um conhecimento, de uma cultura. O vestuário não ilustra uma época ou um personagem, é o sentimento da época e do personagem. O vestuário ensina o olhar, o transforma [...] As formas heterogêneas de um vestuário reforçam a individualidade de cada linha, ao mesmo tempo que modificam a forma como cada elemento pode ser visto (Morey; Pardo, 2003, p. 128-129).

A análise mais minuciosa das contribuições de Robert Wilson para o diálogo possível entre a luz e o vestuário e a intencional e possível metamorfose da aparência do performer em seu trabalho pode ser verificada em dois de seus espetáculos. A simbologia do uso pontual da luz e da cor sobre os artistas, em um processo evolutivo durante o espetáculo, acaba por ser uma das marcas registradas de Wilson. Ele trabalha com um controle técnico-artístico minucioso sobre as alterações de luz/cor associado a um projeto detalhado do design de aparência do ator (vestuário, maquiagem, cabelos, acessórios etc.). Usando o mesmo método, ele também pode alterar visualmente os elementos do cenário. Desta forma, Wilson constrói um espaço cênico em constante transformação onde participam todos os elementos envolvidos (incluindo o performer). A título e exemplo cabe observarmos mais de perto o registro fotográfico da metamorfose visual wilsoniana nas obras *Os negros*⁷ e *Quarteto*⁸.

⁶ Segundo Percy Lubbock (*The craft of the fiction*, 1921), existem dois modos antitéticos na apresentação de uma história: contar e mostrar, que dão origem ao “panorama” e à “cena” respectivamente. A história contada responde a um mecanismo narrativo, icônico ou pictórico; e a história mostrada responde a um mecanismo dramático: conta-se a si mesma, o narrador permanece invisível, a vida interior dos personagens é revelada através de signos visíveis e sonoros, da ação (Valiente, 2005, p. 154).

⁷ *Os negros*, de Jean Genet. Direção e design cenográfico: Robert Wilson; design de vestuário: Moidele Bickel; design de maquiagem: Christelle Paillard e Julie Poulain. Festival D’Automne à Paris, Teatro Odéon, Paris, França, 2014.

⁸ *Quarteto*, de Heiner Müller. Uma adaptação condensada de *Les Liaisons dangereuses*, o romance epistolar do século XVIII de Choderlos de Laclos. Direção e design cenográfico: Robert Wilson. Palácio de Ludwigsburg, Ludwigsburg, Alemanha, 1987.

FIGURA 4 – OS NEGROS (2014) E QUARTETO (1987)



FONTE: ROBERT+WILSON. Disponível em: <https://robertwilson.com>

Os fragmentos de cenas da obra de Robert Wilson analisados transportam-nos para uma caracterização visual do artista onde a luz é o elemento que participa de forma muito relevante e notável. Fator característico das imagens analisadas, nesse sentido: uso de cores fortes, monocromáticas e contrastantes, tanto no que diz respeito a um personagem em relação ao outro, quanto no que diz respeito a relação estabelecida entre o personagem e o ambiente e o fundo do palco. Muitas vezes a cor-luz gera uma figura achatada-bidimensional em uma única cor, outras vezes gera uma aparência do artista repleta de tons de uma mesma cor, jogando com os elementos que recobrem o corpo do performer.

Quando se trata da transformação da aparência visual durante a cena, Wilson prepara antecipadamente a caracterização visual do artista e a seletividade da fonte de luz. Com isso, como se fosse um pincel, ele faz com que o rosto, os braços ou outra parte do corpo do performer mudem de cor. As aparências dos artistas das imagens analisadas sofrem alterações e metamorfoses expressivas à medida que a encenação avança ou mantém algumas cores básicas como elementos de identidade visual do personagem durante toda a obra.

Considerações finais

As observações e estudo do material coletado leva a constatação de que o controle e uso consciente e planejado da aparência do performer, da metamorfose escalonada e da transformação rápida dessa aparência em cena é possível em espetáculos ao vivo. Essa possibilidade se amplia quando o criador e a equipe envolvida fazem uso planejado dos outros elementos visuais que compõem o design cenográfico do espetáculo, principalmente do cenário e da luz cênica.

Dentro desse contexto, as imagens em movimento e estáticas das quatro obras analisadas comprovam que a possibilidade de uso de elementos não convencionais do design de aparência do artista pode trazer maior diversidade cênica e ampliar as possibilidades do uso de signos visuais. Nesse sentido, dentro do âmbito do material apresentado, o uso da luz e da cor como um elemento de identificação dos personagens está mais presente em *Quarteto* de Bob Wilson, onde as cores vermelho, azul, branco e verde dos filtros de luz identificam os quatro personagens em cena; as duas obras de Pina Bausch nos contemplam como dois exemplos de uso de elementos de cenários participando da metamorfose gradual da aparência do performer, uma usando a terra e outra usando a água; a transformação acontecendo e forma dinâmica e, até mesmo espetacular, diante dos olhos do público pode ser observada em *Os negros*, de Bob Wilson, onde a performer é contemplada com luvas e tem o seu torso coberto por uma vestimenta composta por luz vermelha e, para uma mudança radical de vestuário em pleno palco, a ópera *O judeu de Malta* se utiliza da inteligência artificial para vestir virtualmente os artistas em cena.

Em síntese podemos registrar que a metamorfose ou a transformação da aparência visual do artista foi e é parte fundamental da cenografia de espetáculos ao vivo no recorte de estudos de caso abordados neste estudo. Elas têm sido um recurso utilizado para entretenimento, ornamentação ou simplesmente como forma de captar a atenção do espectador. Contudo, alteração da aparência visual do artista, tal como proposta neste trabalho, não foi ou nem sempre é um recurso visual levado em consideração nos processos de concepção e produção das artes cênicas. Este estudo demonstra que ela, por meio do controle do diálogo entre cenário, luz e a caracterização visual, é sempre um elemento cenográfico vivo, participando ativamente da proposta dramática e estética da obra. Desse modo, revela-se que o diálogo entre cenário-luz cênica-vestuário está sempre acontecendo potencialmente. Mesmo quando não parece óbvio, este diálogo está interferindo na aparência final do artista no palco. Na verdade, o cenário e a luz estão sempre reconfigurando a presença do performer diante do público. Em cada gesto, movimento ou expressão facial, ainda que de forma sutil, os elementos do cenário e a luz fazem parte da imagem que se mostra ao olhar do público, estando ela repleta e sendo completada pelos filtros culturais e pessoais esse mesmo público.

Referências

BODANZKY, Alice Motta Maia. **Coreografismos**: sistema cenográfico generativo para dança contemporânea. 2007. Monografia (conclusão de curso). Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Bacharelado em Desenho Industrial, Escola Superior de Desenho Industrial, Rio de Janeiro, Brasil, 2007.

BOISSEAU, Rosita. El sueño de vida de Pina Bausch, bajo la luna llena y trombas de agua. In: **Periódico El monde**, Paris, França, 19 jun. 2007.

DAVIS, Tony. **Escenógrafos**: artes escénicas. Barcelona, Espanha: Ed. Océano, 2002.

DINIZ, Isabel C. V. C. **A sacração da primavera**: um diálogo entre a semiótica e a dança, 2014. Tese. Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte, 2014.

ENDICOTT, J.A. **Pina's Rite of Spring from inside**. París: L'Arche, Le Sacre du printemps dossier, 2012.

FONTANA, Juan Carlos [transcrição]. Robert Wilson: el arquitecto de la escena contemporánea. In: **Revista Picadero**, Instituto Nacional del Teatro, año 2, n 6, Edición Especial, p. 19-21. Buenos Aires, Córdoba: Argentina, 2002.

HLEBOVICH, Ludmila. **Café Müller y La consagración de la primavera en tensión**. Una lectura del teatro danza de Pina Bausch desde la filosofía de Walter Benjamin, y viceversa. Santa Fe, Argentina: El taco en la brea, Universidad Nacional del Litoral, v. 8, n. 13, 2021.

KLIMCZYK, **Wojciech**. Visionarios del cuerpo. Cracovia, Polônia: Ed. Korporacja Halart, 2010.

KOBUSIEWICZ, Ada. **La danza de la luz**: la iluminación y la danza contemporánea. 2012. Tese (doutorado). Universidad de Granada. Facultad de Bellas Artes de Alonso Cano, Granada, Espanha, 2012.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro posdramático**. Murcia, Espanha: Ed. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo - Cendeac, Colección Ad Litteram. n. 11, 2013.

MOREY, Miguel; PARDO, Carmen. **Robert Wilson**. Barcelona, Espanha: Ed. Polígrafa, Colección 20_21, 2003.

PERAL, Esther Merino; MATEOS, Eduardo Blázquez. **Divino escenario**: aproximaciones a la historia de las artes escénicas. Madri, Espanha: Ed. Cumbres, Cuadernos Terpsícore, 2014.

RAMOS, Adriana Vaz. **O design de aparência de atores e a comunicação em cena**. 2008. Tese (doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Faculdade de Comunicação e Semiótica, São Paulo, Brasil, 2008.

RAMOS, Adriana Vaz. **O design de aparência de atores e a comunicação em cena**. São Paulo, Brasil: Ed. Senac, 2013.

ROCCA, Adolfo Vásquez. Pina Bausch: danza abstracta y psicodrama analítico (en línea). In: **Revista Observaciones Filosóficas**, Santiago, Chile, n. 3, 2006. Disponível em: www.observacionesfilosoficas.net. Acesso em: 27 jul. 2024.

SALAS, Roger. Muere a los 68 años la coreógrafa alemana Pina Bausch. **El País** (periódico electrónico), 30 jun. 2009, Cultura. Disponível em: <http://cultura.elpais.com>. Acesso em: 12 out. 2015.

VALIENTE, Pedro. **Robert Wilson**: arte escénico planetario. Cidade Real, Espanha: Ed. Ñaque, Colección Técnica Teatral, 2005.

WOODWARD, Daisy. Pina Bausch costumes [en línea]. In: **Revista AnOther**, Londres, Inglaterra, 2 jul. 2012. Disponível em: <http://www.anothermag.com>. Acesso em: 27 jul. 2024.

Luciana Balbuena / lucianabalbueno@gmail.com