A woman with dark curly hair, wearing a vibrant red, sleeveless, draped dress with a thin belt, stands in a field of tall, golden-brown grass. She is looking down and to her right, with her left hand raised to her hair. The scene is bathed in warm, golden light, creating a soft, ethereal atmosphere. The text 'DESIGN CENOGRÁFICO' is overlaid in a bold, yellow, serif font across the middle of the image.

DESIGN CENOGRÁFICO

a luz como elemento de transformação
da aparência visual do intérprete

Leônidas Soares



luz do sol que a folha traga e traduz
em verde novo, em folha,
em graça,
em vida,
em força,
em luz.

Caetano Veloso
(Veloso, 1985)

Capa:

A cantriz Zezé Motta, em ensaio fotográfico de Vania Toledo, para o disco *Frágil força* (Estúdio Pointer, 1984).
Agradecimentos: a Juliano Toledo e Zezé Motta pela liberação do uso da imagem.

Folha de rosto:

Elsinore (1995-1996), apropriação multimidiática de *Hamlet*, de William Shakespeare.

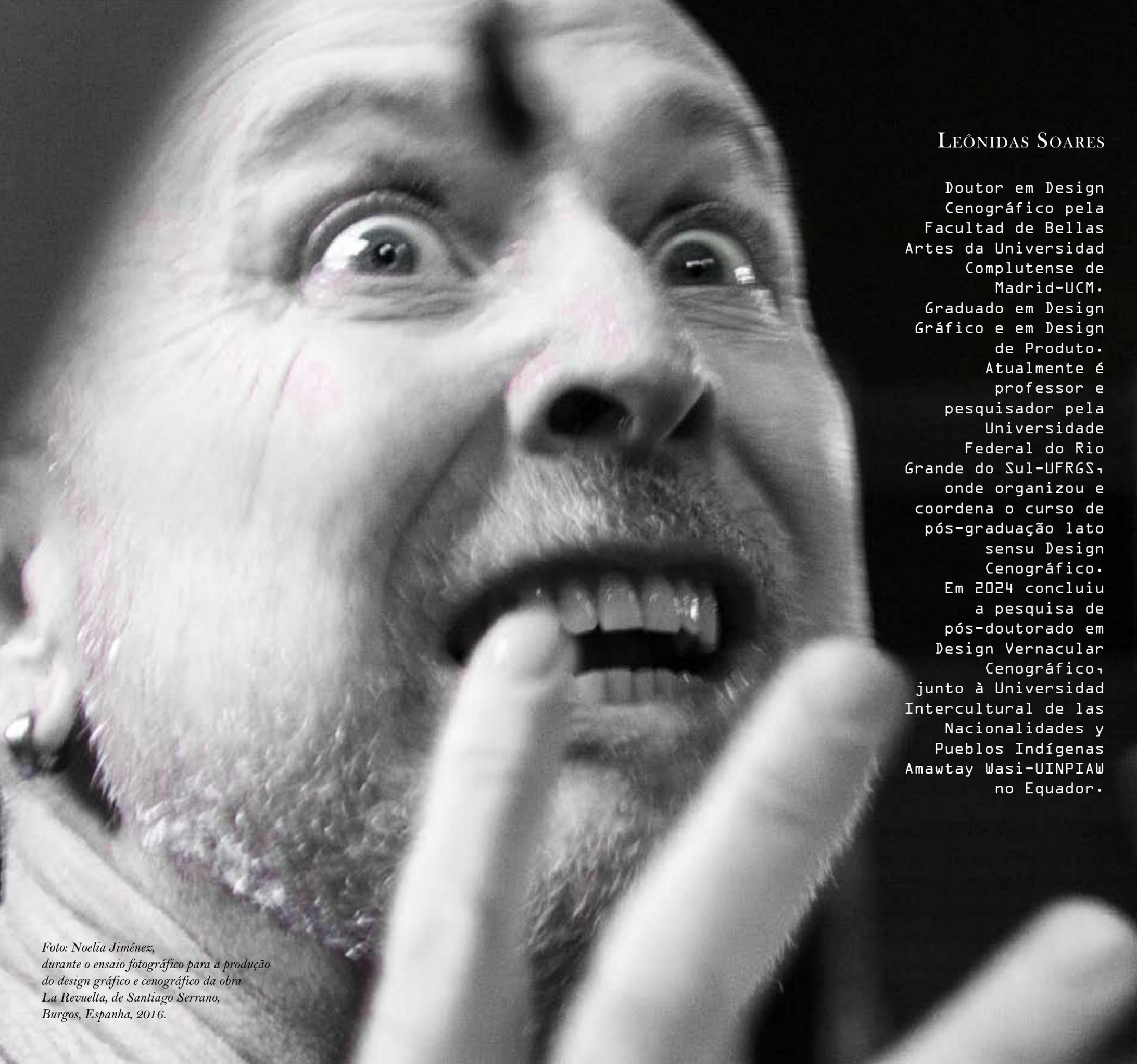
Direção e design cenográfico: Robert Lepage (que encarnou também todos os personagens, mas na foto trata-se do ator Peter Darling); design de vestuário: Yvan Gaudin; design de luz: Alan Lortie e Nancy Mongrain;
multimídia: Jacques Collin; vídeo-arte: Michel Pétrin; design de cenário: Carl Fillion.
Montreal, 1995; Nottingham Playhouse, Nottingham, Reino Unido, 1996 (Irvin, 2003, p. 69).

Este livro também foi publicado em versão impressa, com miolo em preto e branco.

Você passa por uma janela,
caminha até o Central Park
e se vê banhado pela cor azul:
a luz em si é azul, e depois de mais
ou menos uma hora esse azul se
torna acentuado, intensifica-se
mesmo quando escurece e
desaparece, e finalmente se
aproxima do azul do vidro
em um dia claro em
Chartres, ou o da radiação
Cherenkov emitida pelas barras
de combustível nas piscinas
dos reatores nucleares.
Os franceses chamam esta hora
do dia de 'l'heure bleue'.
Nós a chamamos de 'crepúsculo'.
A própria palavra 'crepúsculo'
reverbera, ecoa - crepitação,
crescendo, corpúsculo, crisálida -,
carregando em suas consoantes as
imagens de persianas que se fecham,
de jardins que escurecem, de rios
ladeados por grama que deslizam
entre as sombras. Durante as noites
azuis você pensa que o dia nunca
vai acabar. [...] As noites azuis são o
oposto da morte da luz, mas ao
mesmo tempo são a sua premonição.

Joan Didion
(Didion, 2018, p. 7)





LEÔNIDAS SOARES

Doutor em Design
Cenográfico pela
Facultad de Bellas
Artes da Universidad
Complutense de
Madrid-UCM.
Graduado em Design
Gráfico e em Design
de Produto.
Atualmente é
professor e
pesquisador pela
Universidade
Federal do Rio
Grande do Sul-UFRGS,
onde organizou e
coordena o curso de
pós-graduação lato
sensu Design
Cenográfico.
Em 2024 concluiu
a pesquisa de
pós-doutorado em
Design Vernacular
Cenográfico,
junto à Universidad
Intercultural de las
Nacionalidades y
Pueblos Indígenas
Amawtay Wasi-UINPIAW
no Equador.

*Foto: Noelia Jiménez,
durante o ensaio fotográfico para a produção
do design gráfico e cenográfico da obra
La Revuelta, de Santiago Serrano,
Burgos, Espanha, 2016.*

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO, 7

1ª PARTE: TEORIAS E CONCEITOS, 11

Capítulo 1: o espaço cênico e o espaço cenográfico, 16

Capítulo 2: a luz cênica, 37

Capítulo 3: a Caracterização Visual do Intérprete (CVI), 64

Capítulo 4: a transformação visual dos espaços cenográficos ao vivo, 111

2ª PARTE: CONTEXTUALIZAÇÃO DAS TRANSFORMAÇÕES VISUAIS CÊNICAS, 131

Capítulo 5: pensamento prático-conceitual, a voz dos que criam e executam, 134

Capítulo 6: experimentações em transformações visuais cênicas, 165

3ª PARTE: OS TRANSFORMADORES VISUAIS CÊNICOS, TRAJETÓRIA E OBRA, 179

Capítulo 7: os modernistas: as vanguardas históricas cenográficas do século XX, 182

O modernismo: arte e pensamento, Adolphe Appia e Edward Gordon Craig, 197

O modernismo: arte e ciência, Loïe Fuller e Mariano Fortuny y Madrazo, 219

Capítulo 8: a pós-modernidade: as vanguardas cenográficas do século XX, 255

A pós-modernidade: a transição, Josef Svoboda e Ariane Mnouchkine, 258

A pós-modernidade: estando nela, Robert Wilson e Pina Bausch, 275

Capítulo 9: Análise, a busca pela transformação da aparência visual do intérprete em espetáculos ao vivo, 299

REFERÊNCIAS, 320

apresentação

O teatro é algo que se experimenta,
e experimentar é um modo de pensar.
Não se experimenta exclusivamente com a mente,
mas também com o corpo:
estou comovido, estou emocionado, passa algo comigo.

Robert Wilson (Moldoveanu, 2001, p. 42)



As fábulas de La Fontaine (2004), de Jean de La Fontaine. Direção: Robert Wilson. Comédie Française, Paris, França.
Fonte: www.robertwilson.com.

A análise da encenação desenvolvida neste texto se propõe a explorar um dos sentidos perceptivos que o espetáculo mais potencializa: o visual. Trata-se de um estudo dos elementos visuais cênicos que compõem a aparência do intérprete, aos quais Patrice Pavis chama “cenografia ambulante”, ou seja, um “cenário reduzido à escala humana e que se desloca com o ator” (Pavis, 2010, p.165). Consideramos que essa cenografia ambulante, como bem assinala Pavis, está no centro da encenação. Portanto, para ela converge o restante da representação e o olhar do espectador. Neste sentido, neste estudo nos concentramos nos fatos e espetáculos do século XX e seus estornos. Porque, mesmo havendo antecedentes no final do século XIX que fomos assinalando, a “renovação mais destacada nos espaços cênicos e cenográficos da representação se deram no século XX” (Naves, 2001, p. 493). Levando sempre em conta que (mesmo naqueles inícios do século XX) a encenação deveria ser levada adiante por uma equipe coesa, que tinha como objetivo tornar material uma ideologia e uma estética teórico-discursiva.

Este livro tem o entendimento que qualquer boa encenação atual também é o produto do trabalho de uma equipe coesa, coordenada pelo Diretor de Cena. Portanto, a encenação é uma obra em que diversos criadores devem estar de acordo para lograr uma significação e comunicação concreta (geralmente orientada pelo Diretor de Cena), onde o espectador, ao final, se encarregará de decodificar. Portanto, para levar adiante o estudo aqui proposto, se fez necessário um melhor entendimento dos processos de criação-produção e da interatividade necessária entre as diversas áreas que atuam em um espetáculo ao vivo. Para tanto, recompilamos e trazemos conteúdos que consideramos pouco estudados e divulgados. Esperamos, com isso, estar contribuindo para a promoção e a pesquisa nessa área.

Cabe destacar também que em toda a encenação os sistemas de significação e comunicação presentes são muitos. Neste contexto, não teríamos como não fazer referência à “máquina cibernética” da qual nos fala o semiólogo francês Roland Barthes (1915-1980):

[...] máquina oculta [...], mas a partir do momento em que é descoberta, começa a nos enviar certo número de mensagens. Estas mensagens têm uma característica peculiar: que são simultâneas e, no entanto, de ritmos diferentes; em um determinado momento do espetáculo, recebemos ao mesmo tempo seis ou sete informações (procedentes do cenário, dos trajes, da iluminação, do lugar dos atores, de seus gestos, de sua mímica, de suas palavras), no entanto algumas destas informações se mantêm (este é o caso do cenário), enquanto que outras vão mudando (a palavra, os gestos); estamos, portanto diante de uma verdadeira polifonia informacional, e isto é a teatralidade: uma espessura de signos (Barthes, 2003, p. 309-320).

Sem dúvida, as informações visuais geradas nesta “espessura de signos”, principalmente as que interagem e se transformam simultaneamente, são o maior interesse deste estudo. Explorar as conversações paralelas, os ritmos diferentes entre alguns destes mensageiros (apesar de manter a consciência da simultaneidade necessária no envio da mensagem final), são os diálogos que tornam este livro um registro necessário. Em tais circunstâncias, esta pesquisa pretende demonstrar que, entre as informações mutáveis (mencionadas por Barthes), se pode falar também da luz e da Caracterização Visual do Intérprete (esta última chamada a partir de agora também pelo acrônimo CVI). Dois elementos visu-

ais que consideramos viventes e participantes nas transformações dramáticas e estéticas do espaço cênico. Portanto, nossa pesquisa consiste na busca por comprovar a existência ou a possibilidade da Transformação da Aparência Visual do Intérprete (chamada a partir de agora também pelo acrônimo TAVI) em espetáculos ao vivo.

Transformação esta resultante do diálogo (ou orquestração) entre a luz cênica e a CVI. Para isso, o estudo se apoiou, fundamentalmente, em dois conceitos: o da luz e cena como processo coevolutivo e o da caracterização visual do ator. Conceitos que descreveremos resumidamente na sequência desta introdução. Como resultado deste estudo, esperamos ter um maior conhecimento de como a conjunção de uma série de elementos cenográficos (como a CVI e a iluminação) podem potencializar o trabalho dos intérpretes. Contribuindo também com a construção dramática, a atmosfera e a leitura encenada da obra dramática ou coreográfica.

No entanto, cabe assinalar que, em pleno século XXI, o espaço dos elementos visuais no espetáculo cênico ainda não logrou o reconhecimento merecido. Nos créditos de uma obra, em geral, os encarregados do design cenográfico não se destacam. A respeito deste fato o dramaturgo e diretor cênico francês Antonin Artaud (1896-1948) já havia questionado: “Como pode ser que no teatro [...], no ocidente [...], tudo que não está contido no diálogo haja sido delegado a um segundo termo? Eu defendo que o cenário é um espaço tangível, físico, que deve ocupar e ao qual se deveria permitir ter seu próprio idioma” (Davis, 2002, p. 6). Neste sentido, um dos objetivos desta pesquisa, entre os vários existentes, seria a busca da tradução do design cenográfico ao idioma do tangível, proposto por Artaud.

Conforme mencionado anteriormente, este livro apoia sua proposta de TAVI em dois conceitos desenvolvidos por pesquisadores cênicos brasileiros. De um lado, em seu doutorado de 2006 (publicado como livro em 2012), o designer de luz e professor Roberto Gill Camargo nos apresenta o conceito do Processo de Comunicação Coevolutivo, que acontece entre luz e cena. Camargo desenvolve uma pesquisa centrada no intercâmbio constante de informações entre a luz e a cena (nosso trabalho é o que acontece entre a luz e a CVI), considerando, para isso, estes dois elementos cênicos como em “constante evolução”. Suas análises práticas se situam principalmente no contexto cênico da dança. Por outro lado, a designer de aparência de atores e professora Adriana Vaz Ramos desenvolve o conceito da caracterização visual do ator (nós propomos a Caracterização Visual do Intérprete) para trazer seu novo conceito de “design de aparência do ator” (2008, e em livro em 2013). Este tipo de design, proposto por Ramos, busca gerar imagens não óbvias do ator/personagem. Esta aparência inusitada, construída com a caracterização visual do ator, leva consigo características que instigam o receptor a decodificá-la. No entanto, em sua análise, Ramos navega por diferentes formatos de expressão artística: teatro, televisão e fotografia. A pesquisadora não se centra unicamente nas artes cênicas ao vivo e se distancia da performance do intérprete/ator, ao analisar imagens estáticas (no caso da fotografia).

Um dos principais desafios deste estudo exploratório, afóra o de trazer à tona as propriedades dramáticas e estéticas do diálogo entre a luz e a CVI, é o de verificar como essa metamorfose visual acontece especificamente em espetáculos ao vivo. Onde, por um lado, temos um públi-

co que pode observar a transformação visual em um espaço-tempo real. Por outro lado, temos os designers envolvidos no espetáculo, que só contam com os recursos intangíveis da luz e os tangíveis da Caracterização Visual do Intérprete, sem recorrerem a edições tecnológicas visuais posteriores, como acontece na área dos audiovisuais.

Afora isso, convém destacar que ao analisar estes dois elementos visuais cênicos, tal como estamos propondo neste estudo, revelamos o caráter inédito dessa abordagem. Sobretudo, porque busca demonstrar a participação da luz (afora o uso mais consagrado da própria CVI) na transformação da aparência visual do intérprete durante a encenação ao vivo, uma metamorfose diante de uma plateia. Tendo em conta também, em sua originalidade, que este estudo desenvolve uma leitura do espaço que o corpo do artista (suporte físico desta transformação visual) ocupa no espaço cênico. Quando, mais comumente, o corpo do artista é encarado unicamente como instrumento de expressividade dramática ou meramente como suporte da Caracterização Visual do Intérprete.

O assunto abordado neste livro se estrutura a partir do marco teórico eminentemente composto por uma revisão bibliográfica em idioma português e espanhol. No que se refere à contribuição que ele representa para a escassa bibliografia hispano-lusa na área, este livro, afora a reflexão teórico-conceitual e exploratória desenvolvida, almeja também colaborar em termos de experimentos metodológicos. Isso se deve a que se converteu em uma necessidade a concepção, verificação e aplicação de um sistema de métodos específicos de análise empírica para levar adiante este estudo.

Em relação à colaboração deste livro com a área formativo-bibliográfica do Design Cenográfico no Brasil, cabe trazer os escritos de vários especialistas das Artes Cênicas brasileiros sobre o assunto. Começando pela área do Design de Vestuário, onde o dramaturgo e roteirista Hilton Marques constata, por exemplo, que “como vivemos em um país sem memória, o trabalho do designer de vestuário sofre a falta de fontes de pesquisa fiáveis” (Marques, 2004, p. 16); já a professora e designer de vestuário Rosane Muniz, falando especificamente sobre seu livro-reportagem *Vestindo os nus: o figurino em cena*, justifica que “a falta de formação técnica dos profissionais, entre outras questões, que despertou em mim a urgência de contextualizar um tema com tão pouca referência bibliográfica nas edições especializadas em teatro” (Muniz, 2004, p. 17); por sua parte, a crítica teatral Barbara Heliodora¹ escreveu no texto de apresentação do livro de Muniz que “há muito poucos trabalhos publicados no Brasil sobre o vestuário para teatro” (Heliodora, 2004, capa); a editora Marília Pessoa e a professora e designer de vestuário Marie Louise Nery, no texto de apresentação do livro de Nery alegam que se deve “proporcionar informações a todas as pessoas interessadas na indumentária que, em geral, não têm bibliografia acessível, especialmente em língua portuguesa [...] cujas fontes são muito escassas nas bibliotecas públicas deste grande país” (Pessoa, 2009, p. 5; Nery, 2009, p. 10); por fim, a professora de artes cênicas Ingrid Dormien Koudela, no texto de apresentação do livro *O figurino teatral e as renovações do século XX*, de Fausto Viana, observa que: “o foco no figurino faz a pesquisa inédita, na medida que na bibliografia especializada sobre teatro não temos um estudo dessa natureza.” (Koudela, 2010, p. 11). Seguindo a mesma linha, os especialistas brasileiros em Design de Luz e em Design de Cenário também proclamam uma maior riqueza bibliográfica de seus temas em língua portuguesa.

¹ A crítica teatral e ensaísta Barbara Heliodora, que faleceu em 04/10/2015, foi considerada a maior tradutora e difusora da obra do dramaturgo inglês William Shakespeare no Brasil. Em 1975, defendeu sua tese de doutorado A expressão dramática do homem político em Shakespeare. “Temida e respeitada por sua erudição, rigor e alto nível de atenção enquanto assistia a uma peça e redigia a crítica, foi considerada por muitos a “Dama de Ferro” do teatro brasileiro”. (Jornal do Brasil, 2015, recurso eletrônico).

Por exemplo, o cenógrafo brasileiro Eduardo Tudella aponta que: “Pouco se escreveu sobre a interação entre a luz e a cena, no Brasil, e são raros os estudos que abordam o espetáculo como um lócus específico de imagens” (Tudella, 2017, p. 33). O designer Roberto Gill Camargo fala da carência bibliográfica no contexto da criação em luz cênica:

Em língua portuguesa, a produção editorial é escassa. [...] No âmbito específico da criação, existem poucos títulos, tanto em livros quanto em teses. A bibliografia em inglês é predominantemente técnica, abordando as inovações de equipamentos, busca de efeitos e sugestões de designs. Por esse caminho também se orientam a maioria das produções acadêmicas, não só no Brasil como em outros países de língua portuguesa. [...] Para um estudo mais profundo no âmbito da criação, ainda é preciso recorrer a outras áreas artísticas que também se ocupem da luz e relacioná-las com o teatro. [...] A luz como técnica domina o mercado editorial (Camargo, 2012, p. 132-135).

Outro exemplo é o do crítico teatral Alberto Guzik (1944-2010), constatando a precariedade editorial brasileira na área do Design Cenográfico:

[...] a biblioteca técnica do teatro brasileiro não é das melhores [...] Estamos mais ou menos servidos no que diz respeito à interpretação ou à direção. [...] Mas no terreno das técnicas de montagem a carência de obras confiáveis é alarmante. Posto que a tradição editorial tupiniquim nem basta para preservar a dramaturgia, que dizer de searas como a cenografia, o figurino, a maquiagem, a cenotecnia², a iluminação? Setores que em outros países recebem ampla atenção de editoras especializadas, aqui nem sequer têm sua história e desenvolvimento registrados (Guzik, 2000, p. 9).

Por fim, mas não menos importante, cabe destacar o ponto de vista do professor e cenógrafo brasileiro José Carlos Serroni, que, no texto de introdução do seu livro *Cenografia brasileira: notas de um cenógrafo*, assinala que: “No Brasil, há muito poucas publicações a respeito [...] a maioria se centra no trabalho de um artista e, quase sempre com a edição limitada e distribuição restrita [...] afora algumas teses de doutorado e dissertações de mestrado ainda inéditas que podem ser encontradas somente em bibliotecas universitárias” (Serroni, 2013, p. 14-15). Assim se espera que o presente livro contribua para os estudos do Design Cenográfico em idioma português e venha a enriquecer a escassa bibliografia brasileira na área. Ele busca contemplar o prognóstico otimista do mesmo J. C. Serroni, quando afirma, na introdução do mesmo livro citado: “Imagino que esta publicação, a que me atrevo, estimulará a outros a buscar um desglose, produzindo novas obras que examinem os assuntos que desenvolvo” (Serroni, 2013, p. 14-15).

Em resumo, este livro vai tratar de comprovar a existência da Transformação da Aparência Visual do Intérprete (TAVI), ela sendo entendida como uma construção da Caracterização Visual do Intérprete (CVI) e da luz cênica. É um convite à reflexão sobre o diálogo que pode vir a se estabelecer entre estes dois elementos cênicos durante a representação de um espetáculo ao vivo, concedendo atenção especial ao teatro e à dança no século XX. Levando em conta que neste estudo temos a intenção de refletir sobre os complexos e pouco pesquisados processos de design de caracterização visual do intérprete e o design de luz cênica, procurando compreender seus usos como ferramentas na construção da

² A cenotecnia é o estudo e a instrumentação da infraestrutura de suporte técnico para levar a cabo o espetáculo cênico. A cenotecnia são os instrumentos e máquinas que permitem a realização cênica. O cenotécnico pode referir-se tanto aos aparatos como também ao profissional que guia, organiza e manipula a cenografia (Acir; Saraiva; Richiutti, 1997, p. 7).

aparência mutante do intérprete sobre o palco. Trata-se, portanto, da busca por uma aparência cheia de possibilidades e recursos visuais, que permita a construção de uma linguagem própria e significativa na encenação de espetáculos ao vivo. Onde cabe se perguntar: O diálogo entre a caracterização visual do intérprete e a luz cênica pode resultar em uma transformação da aparência visual do intérprete, projetada e planejada com antecedência, diante do público?

Tendo esclarecido as questões principais deste livro, cabe salientar que entendemos um espetáculo cênico como um trabalho sistêmico, composto de muitas linguagens. Portanto, somos conscientes da impossibilidade de isolar só uma das suas linguagens constituintes. Por isso, na nossa análise foi feita uma abstração do tema de pesquisa no meio destas linguagens. Sendo assim, este estudo se ocupou particularmente dos espetáculos de teatro e dança e, exclusivamente, das Artes Cênicas. Entendendo os espetáculos cênicos como os que são encenados ao vivo, ou seja, diante do público (teatro, dança, ópera, mímica, show, circo, performance etc.). Consequentemente, não se ateuve aos espetáculos que podem sofrer edição eletrônico-digital posterior ao seu registro ou representação. Tampouco analisamos os espetáculos mediados por uma máquina, ou seja, os que são assistidos de forma indireta, como ocorrem com o cinema e a televisão. No entanto, é importante ressaltar que estes outros espetáculos estiveram presentes neste livro, mais frequentemente o cinema, como contexto ou como parâmetro de distinção/similaridade/comparação com os espetáculos ao vivo.

Deve ser levado em conta neste estudo que, por um lado, o teatro trabalha de maneira mais contundente com o texto e com o personagem e, por outro lado, a dança, por sua vez, trabalha da mesma maneira em relação à música e ao movimento. Cabe assinalar novamente que não nos ocupamos do texto teatral e sim da cena. Assim, este livro não vai tratar da dramaturgia desde sua relação ator-personagem, nem tampouco da coreografia desde sua relação música-espaco-movimento. No entanto, apoiou-se nessas relações-linguagens nos momentos em que o assunto de estudo exigiu. Tratando-se especificamente do espaço visual material cênico, o olhar desta pesquisa está muito centrado na cenografia³, em detrimento do espaço material arquitetônico e do palco. No contexto da cenografia, por sua vez, cabe recordar nossos dois objetos de estudo, onde, por um lado temos a chamada Cenografia Ambulante (de Pavis, 2010), que congrega os elementos visuais da aparência do intérprete (vestuário, maquiagem, penteados etc.), em detrimento do cenário e dos objetos cênicos

³ Em nosso estudo consideramos cenografia como sinônimo de design cenográfico, sendo esse composto por cenário, Caracterização Visual do Intérprete e luz.

que compõem o espaço cenográfico. E, por outro lado, temos a luz do intérprete⁴, em detrimento da iluminação do cenário e do espaço cênico. E por falar em luz cênica, cabe frisar que a abordamos neste livro como linguagem e como estética. Por isso, não vamos nos aprofundar em seus aspectos fisiológicos, técnicos e tecnológicos. Vamos nos centrar em estudar espetáculos que acontecem em espaços fechados, especificamente construídos para este fim, e se dará maior atenção aos palcos à italiana.

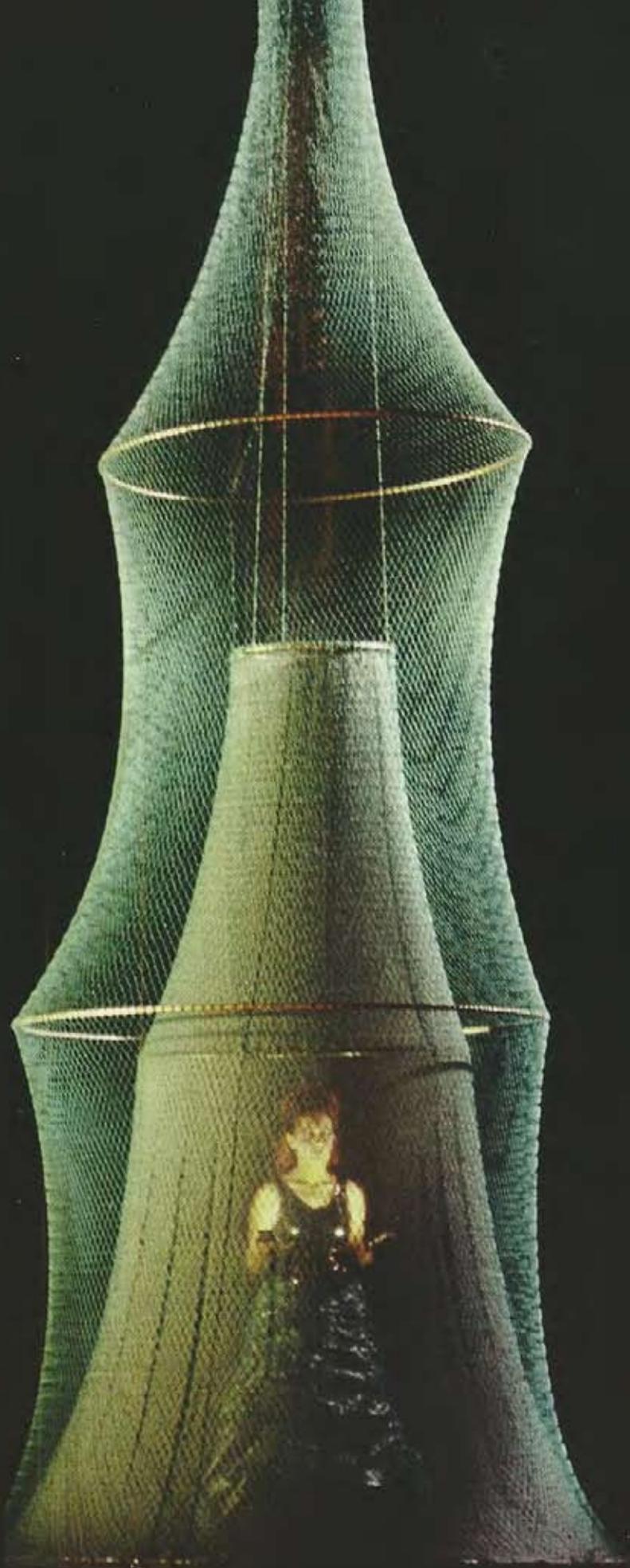
ESTRUTURA DO LIVRO

O livro está organizado em três partes principais, todas precedidas por uma introdução. Na primeira parte está desenvolvido o marco teórico-conceitual. Esta parte está dividida em quatro capítulos: no primeiro capítulo se buscou o entendimento e a adoção dos conceitos e a contextualização do tema do espaço cênico e do espaço cenográfico; no capítulo dois abordamos os conceitos e possibilidades da luz cênica; já o capítulo três trata da Caracterização Visual do Intérprete e sua relação com o drama, o personagem, e o público; e no capítulo quatro nos centramos na transformação visual cênica de maneira mais ampla. A forma de conduzir este conteúdo se estrutura desde temas gerais, como são as teorias cenográficas e os elementos que a compõem, até chegar ao tema central deste livro: o diálogo entre luz e Caracterização Visual do Intérprete, e as transformações cênicas resultantes dele.

A outras duas partes que estruturam o livro são compostas pela contextualização e o estudo de casos na área da transformação visual cênica. A segunda parte está constituída por dois tipos de análise de contextualização do tema. Primeiramente uma pesquisa com exemplos de obras onde a transformação ou metamorfose cênica é o eixo condutor visual. Na sequência, à procura de um maior entendimento dos processos de produção em Design Cenográfico, por meio do registro de depoimentos de quem projeta e constrói a visualidade da cena. Na terceira parte do livro se buscou esquadrihar às possíveis colaborações ao tema por parte de oito artistas, a que nomeamos “transformadores visuais cênicos”, investigando suas trajetórias e algumas de suas obras.

Ao final, consta um resumo das análises realizadas nas três partes que compõem o livro. Este resumo faz um mapeamento das análises e traz mais para perto as reflexões que vão permeando o processo do autor em seu trabalho de doutorado.

⁴ A luz do intérprete é a luz que é projetada pelo designer especificamente para a presença física do artista no palco. Essa luz não é a mesma que este designer projeta para os cenários e o palco como um todo.



1ª PARTE

teorias e conceitos

O barbeiro de Sevilha (2000),
de Giochino Rossini.

Direção: Carles Santos; design cenográfico:
Mariaelena Roqué; design de luz: Samantha Lee.
Teatro Principal, Valência, Espanha
(Guerrero, 2006, p. 162).



Assisti de uma esquina enquanto tomava um copo de leite: um homem completamente banal com um pêssego na mão. Fiquei olhando o pêssego maduro que ele rodava e apalpava entre os dedos, fechando um pouco os olhos como se quisesse decorar-lhe o contorno. Tinha traços duros e a barba por fazer acentuava seus vincos como riscos de carvão, mas toda a dureza se diluía quando cheirava o pêssego. Fiquei fascinada. Alisou a penugem da casca com os lábios e com os lábios ainda foi percorrendo toda a sua superfície como fizera com as pontas dos dedos. As narinas dilatadas, os olhos estrábicos. Eu queria que tudo acabasse de uma vez, mas ele parecia não ter nenhuma pressa: com raiva quase, esfregou o pêssego no queixo enquanto com a ponta da língua, rodando-o nos dedos, procurou o bico. Achou?

Eu estava encarapitada no balcão do café, mas via como num telescópio: achou o bico rosado e começou a acariciá-lo com a ponta da língua num movimento circular, intenso. Pude ver que a ponta da língua era do mesmo rosado do bico do pêssego, pude ver que passou a lambê-lo com uma expressão que já era sofrimento. Quando abriu o bocão e deu o bote que fez espirrar longe o sumo, quase me engasguei no meu leite. Ainda me contraio inteira quando lembro, oh Lorena Vaz Leme, não tem vergonha?

Lygia Fagundes Telles (Telles, 1984, p.10)

Nas próximas linhas, falaremos de teorias, conceitos e fatos. Sendo assim, entendemos que a teoria serve como sistema de conceitualização e de classificação dos fatos, onde: “um fato não é somente uma observação prática ao azar, mas também uma afirmação empiricamente verificada sobre o fenômeno em questão”. Desta forma, este marco teórico-conceitual engloba tanto as observações científicas quanto um “quadro de referência teórico conhecido, no qual essas observações se enquadram” (Lakato; Marconi, 2003, p. 115). Neste livro, permeando os conceitos dos teóricos do tema de pesquisa, estarão presentes também as opiniões e testemunhos dos que atuam diretamente nos espetáculos (artistas e técnicos). Posto que este estudo visa conhecer e analisar a voz dos agentes do espetáculo visuais cênicos e, mais de perto, os que trabalham com a luz e a Caracterização Visual do Intérprete.

A partir do século XIX muitas teorias tentam organizar e unificar a pluralidade de elementos e materiais que constituem o espetáculo das Artes Cênicas (teatro, dança, música ao vivo, performance, ópera, circo etc.)¹. O debate até então se centrava em uma questão: “Todos os componentes do espetáculo devem ter a mesma valorização estética ou devem se subordinar necessariamente uns aos outros?” (Salvat, 1996, p.22). Sendo a obra de dança e a obra teatral, entre as que compõem as Artes Cênicas, as que nos suscitaram a pesquisa, vamos examinar elas mais de perto. No que se refere à Cultura Teatral, o especialista em teatro e dramaturgo italiano Franco Ruffini (n. 1939) demonstrou em seus estudos que, ao longo dos séculos, existiram dois tipos desta cultura: a cultura do texto e a cultura da cena. Segundo ele são “linhas que foram avançando em paralelo com ritmos e formas diferentes, hora ignorando-se hora coincidindo-se entre si. Os resultados destas convergências deram origem a manifestações teatrais que formam parte da história cultural ocidental” (Nierto, 1997, p. 10). Não obstante, a cultura da cena (a representação propriamente dita) no teatro (mais especificamente em seus aspectos visuais) só muito recentemente (principalmente no século XX) foi objeto de formulações de teorias. No entanto, os elementos materiais cenográficos seguem carecendo de pesquisas que os posicionem como uma das áreas com uma linguagem própria, dentro do universo das Artes Cênicas.

Ainda considerando o contexto das culturas teatrais de Ruffini (texto e cena), Llobera, em sua tese de doutorado (1986), distingue uma série de subgrupos que trazem respostas conceito-metodológicas aos problemas suscitados pelo texto e a representação. No entanto, ainda segue sendo evidente a “dissociação que se produz entre o texto dramático e o espetáculo assim como entre os teóricos e os práticos; definitivamente, quantitativamente falando, o estudo do texto teatral predomina sobre a análise das manifestações cênicas”. Sendo assim, fica demonstrado que continua a predominância do textual, do final do século XIX, nas pesquisas em Artes Cênicas. Ou seja, ainda hoje “o espiritual (texto) é mais importante que o material (espetáculo)” (Llobera, 1995, p. 15-16). Entretanto, em uma contextualização mais histórica, é importante salientar que essa era uma ideia da velha hierarquia teatral, que defendia a inferioridade das Artes Visuais frente à literatura. Ideia contestada, em seu momento, pelos chamados “homens do teatro”, como Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, Bertolt Brecht etc., que defendiam uma obra cênica (encenação) como um processo dinâmico de criação e integração de ambos os elementos (texto e espetáculo).

¹ Os especialistas espanhóis em gestão e produção cênica Aguiar e Torres nomeiam “setores” às distintas áreas das Artes Cênicas, sendo elas a dança, o teatro, a música ao vivo etc. Neste sentido, assinalam que a dança e o teatro são os setores mais similares entre si quanto ao modo artesanal de seus processos, tudo isso “sobre a base de seu caráter essencialmente efêmero”. Seguindo na linha da similaridade, agora não ser efêmera, Aguiar e Torres consideram a cinematografia como um gênero de arte cujos processos de criação e produção guardam semelhanças com as Artes Cênicas, embora não ao que se refere a “sua presença diante do público, substituindo a cena pela tela” (Aguiar; Torres, 2005, p. 15, 29).

Em termos práticos deveria se observar que dentro de uma equipe encarregada de converter os signos em elementos visuais materiais (ou ao contrário), cumpram um papel relevante o designer de luz e os designers de Caracterização Visual do Intérprete. Eles constituem as significações desejadas na materialidade visual necessária para que se convertam em signos. Para que, a partir daí, possam ser decodificados pelo público e levar adiante a representação do texto ou da música. Levando em conta que o “intérprete” tratado aqui não se restringe somente ao ator (texto/dramaturgia), pois abarca também o cantor, o dançarino, o acrobata, o mímico (ou todos eles em um só artista). Todos eles são intérpretes dos espetáculos cênicos, com necessidades visuais interpretativas distintas, as quais os designers devem interpretar e atender.

Também deve se levar em conta que, em toda representação pertencente às Artes Cênicas existem outros elementos fundamentais, estreitamente relacionados entre si (afora o texto e a representação): o corpo e o espaço. Em tais circunstâncias, no corpo do intérprete (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 Intérprete), são capazes de transformar o personagem e o espaço cênico, recriando diversas texturas e qualidades visuais. Somado a isso, também temos de levar em conta a incidência da luz, que torna visível (ou invisível) tudo isso no palco. Portanto, deve-se realçar neste contexto corpo-espaço a presença determinante da luz cênica. Elemento complexo, até mesmo em sua forma registro em um estudo como este. Elemento material (afinal temos os refletores, a mesa de luz, os cabos etc.) ou imaterial (não se pode tocar na luz)? Elemento fora do intérprete (que pouco a vê ou a ouve e não a controla) ou em seu corpo (que o projeta de formas diferentes para o observador)? Elemento real (seus efeitos se fazem perceber na cena) ou virtual (que só existe em essência ou em efeitos gerados pelo computador)? Mera ferramenta de edição da imagem (controle tecnológico em tempo real) ou pincel na mão do artista (combinação-dosificação de suas intensidades, cores e contrastes). Observe-se que, somado ao espaço, temos o tempo e a ação. Tudo isso deve ser orquestrado pelo corpo do intérprete 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 e as características da incidência da luz no corpo em constante transformação cênica.

Segundo Abellan (2006), durante o século XX se abriram, de fato, múltiplas vias de retorno à base das Artes Cênicas. Este reencontro se produziu em todas as suas modalidades e dramaturgias, tanto nas de tradição dramática como nas emergentes dramaturgias não dramáticas. Ao dizer modalidades, nos referimos às diferentes formas de espetáculo teatral ocidental, o teatro de texto, a dança, a ópera, a mímica, o teatro de objetos ou de fantoches. E ao dizer dramaturgias dramáticas e não dramáticas, estamos nos referindo, no primeiro caso, às dedicadas a representação de ficções nas quais o personagem e o desenvolvimento do que a ele acontece são o foco essencial de interesse; e no segundo caso, as dramaturgias que se propõem à representação diante do público de ações cujo discurso está nos próprios elementos expressivos do teatro, liberados neste caso do desenvolvimento dramático como fator coesivo. Dito de outra maneira, o dramático estaria mais perto do teatro e o não dramático mais perto da poesia no sentido mais amplo do conceito:

[...] tão interessante quanto o ver e o ouvir, o fator que dá às Artes Cênicas seu caráter especial, sua grande especificidade, é o fato de estar neste momento, atuantes e espectadores, compartilhando o mesmo espaço, o mesmo tempo, a mesma realidade, participando de uma experiência comum, mesmo que seja por meio de outra realidade, de uma realidade representada (Abellán, 2006, p. 1-6).

Entre as diversas tipologias teatrais abordadas por Pavis (1998), teatro de rua, alternativo, de diretor, da crueldade, somente para citar alguns, vamos nos ater aos tipos de teatro que interessam mais diretamente a este estudo: o experimental, o total, o pós-moderno e o teatro visual. Como introdução ao assunto, tratado com mais detalhes na segunda e terceira parte deste livro, transcrevemos agora uma síntese dos conceitos desse autor para estes quatro gêneros teatrais:

Teatro Experimental: o termo teatro experimental compete com teatro de vanguarda, teatro laboratório, performance, teatro de pesquisa ou simplesmente teatro moderno; se opõe ao teatro tradicional, comercial e burguês que busca rentabilidade econômica e se baseia em fórmulas artísticas seguras, ou inclusive ao teatro de repertório clássico que só monta obras ou autores já consagrados. Mais que um gênero, ou um movimento histórico, é uma atitude dos artistas frente à tradição, às instituições ou à exploração comercial.

Teatro Total: representação que aspira utilizar todos os meios artísticos disponíveis para produzir um espetáculo aberto a todos os sentidos e criar, assim, a impressão de uma totalidade e de uma riqueza de significações capaz de subjugar ao público. Todos os meios técnicos (dos gêneros já existentes ou futuros), em particular os meios da maquinaria moderna, dos cenários móveis e da tecnologia audiovisual, estão à disposição deste teatro.

Teatro Pós-Moderno: mais que uma ferramenta rigorosa para caracterizar a dramaturgia e a representação, a pós-modernidade é o signo de uma afiliação (sobretudo nos Estados Unidos e América Latina), uma etiqueta cômoda para descrever um estilo interpretativo, uma atitude de produção e de recepção, uma maneira 'atual' de fazer teatro.

Teatro Visual: tipo de encenação centrada na produção de imagens cênicas, geralmente de uma grande beleza formal, ao invés de dedicar seus esforços à compreensão de um texto por parte do espectador ou de apresentar ações físicas 'em destaque'. A imagem é vista de longe, em duas dimensões, achatadas pela distância e a técnica de sua composição (Pavis, 1998, p. 453-463).

A partir deste panorama, aprofundando um pouco mais esta última categoria, o Teatro Visual, ela pode ser encarada também como uma “modalidade particular das Artes Cênicas”. Modalidade essa que, afora propor a elaboração de um discurso expresso exclusiva e primordialmente em imagens, utiliza para sua tradução cênica “as linguagens mais visuais das artes da representação” (e não só exclusivamente das Artes Cênicas), além de recolher a transdisciplinaridade das Artes Cênicas. Neste aspecto, estamos de acordo com Abellán quando afirma que o “território do Teatro Visual se distingue também por ser a prática cênica contemporânea que tende a incorporar ao seu vocabulário cênico linguagens provenientes de todos os campos das Artes Visuais e da comunicação” (Abellán, 2006, p. 7).

Levando em consideração que a ação, o espaço e o tempo estão intrinsecamente relacionados na representação, sua análise como elementos individuais não é completa, quando não levam em conta suas inter-relações. Em relação a isso, Pavis concebe o espaço (invisível e ilimitado) desde a experiência espacial a partir do espectador, e assinala duas formas nas quais se pode descrever o espaço: o espaço objetivo exterior e o espaço gestual. O primeiro é visível, frequentemente; frontal e descritível, dividido em três diferentes instâncias: o lugar teatral (arquitetônico), o espaço liminar (separação entre o palco e a sala) e o espaço cênico (habitado pelos intérpretes e a equipe técnica). Por sua parte, o espaço gestual, que envolve os intérpretes e a pontuação do palco, é “o espaço em que a presença cria a posição cênica e os deslocamentos dos atores; um espaço emitido e traçado pelo ator, induzido pela sua corporalidade, um espaço evolutivo capaz de ser estendido ou recolhido” (Pavis, 2010, p. 139-143). Nosso estudo se ocupa do espaço gestual, no entanto somos conscientes de suas implicações e inter-relações com o espaço objetivo exterior.

A título de síntese do que se adotou como linguagem visual, pode-se dizer que foi adotado neste livro a definição mais elementar de signo: “uma coisa que está no lugar de outra”. Ou seja, o signo como objeto (uma coisa) e como ação (está por). Conceito que revela seu caráter estático de um lado e dinâmico de outro. Segundo Kowzan, “isto nos obriga a considerar o signo em si, mas também em seu funcionamento, o que se denomina semiose” (Kowzan, 1997, p. 25). Neste contexto, este livro adotou a Semiótica do Teatro (ou Semiótica Teatral) como linha condutora da estruturação da informação (e, portanto, também da sua análise). E, mais especificamente, da visão do semiólogo polonês Tadeusz Kowzan², que classifica os signos teatrais dentro da categoria de signos artificiais³. Entendendo, por uma parte, Semiótica como o “conjunto de conhecimentos e técnicas que permitem distinguir onde se encontram os signos, definir o que os instituem como signos, conhecer seus vínculos e as leis de seu encadeamento” (Foucault, 2002, p. 38). E, por outra parte, a Semiótica Teatral, como o método de análise semiótica do teatro que “focaliza sua atenção na organização interna de sistemas significantes que compõem o texto e o espetáculo, na dinâmica do processo de significação e de instauração de sentido pela ação dos praticantes de teatro e do público” (Mah, 1997, p. 11). Ainda em relação aos signos artificiais de Kowzan, no caso do teatro, que é uma arte que não pode existir sem público, estes signos são criados, em geral, com premeditação para comunicar no mesmo instante. Consciente desta busca pela funcionalidade do signo na arte do espetáculo, Kowzan considera que:

O espetáculo transforma os signos naturais em signos artificiais (o relâmpago)⁴; daí seu poder de ‘artificializar’ os signos. Mesmo que eles não o sejam, na vida, mas que simples reflexos, se convertem, no teatro, em signos voluntários. Mesmo que na vida não tenham função comunicativa, eles assim obtêm esta função, necessariamente, na cena (Kowzan, 2006, p. 102).

² Tadeusz Kowzan (Wilno, Polónia, 1922-2010) é historiador e teórico da literatura e do teatro, comparatista e semiólogo. Iniciou a sua carreira docente e de investigação no seu país natal e continuou-a na França (Universidade de Lyon II e Universidade de Caen). O seu artigo *Le signe au théâtre* (1968, traduzido para várias línguas) “abriu caminho à renovação da semiologia do teatro” e é hoje considerado um dos “modelos históricos” de abordagem do teatro como sistema de signos. Publicou numerosos livros, incluindo: *Littérature et spectacle* (1970), *Hamlet ou le miroir du monde* (1991), *Spectacle et signification* (1992), *Sémiologie du théâtre* (1992) (Naves e Maestro, 1997, p. 14; Teixeira, 2006, p. 12).

³ Os signos são divididos em signos naturais e signos artificiais. O critério para esta distinção é a intencionalidade, razão pela qual se situa ao nível da emissão. Os signos produzidos “sem a intenção de significar, sem a vontade de transmitir uma informação ou uma mensagem” são signos naturais. Pelo contrário, os sinais criados pelo homem ou animal com “vontade de significar, emitidos com a intenção de comunicar ou deixar uma mensagem”, são signos artificiais (Kowzan, 1997, p. 56-57).

⁴ Os sinais naturais são geralmente chamados de índices ou sintomas. Kowzan cita o raio e/ou o trovão, indicadores (visuais e/ou auditivos) de um relâmpago, mas considera que no teatro as coisas são apresentadas de uma “maneira diferente”. Relâmpagos e/ou trovões, produzidos artificialmente, são “sempre sinais artificiais (visuais e/ou auditivos) de raios e tempestades”. Contudo, a este respeito alerta para a cautela na interpretação destes sinais: “o mesmo efeito de luz e som pode significar tanto uma tempestade como a explosão de uma bomba [...] Também é possível que o sinal permaneça equívoco, ambivalente. O mesmo significante visual ou auditivo pode estar relacionado a dois ou mais significados diferentes, e referir-se a referentes diferentes” (Kowzan, 1997, p. 57-59).

Quando se aborda de uma só vez os sistemas de signos propostos por Kowzan (2006), surgem observações que levam a uma classificação mais sintética. Essa classificação permite distinguir entre signos auditivos e signos visuais. Com essa classificação, baseada na percepção dos signos, relaciona-se aquela que os coloca em relação ao tempo e ao espaço. Os signos auditivos se comunicam no tempo. No caso dos signos visuais é mais complexo: uns (maquiagem, vestuário, acessório, cenário) são a princípio espaciais, outros (mímica, gesto, movimento, iluminação) funcionam geralmente no espaço e no tempo ao mesmo tempo. Conforme se pode ver na tabela esquemática acima os dois primeiros e os dois últimos sistemas desta classificação (palavra, tom, música, som) reúnem os signos auditivos (o sonoro, o acústico), enquanto todos os outros reúnem os signos visuais (ou óticos). Se aplicarmos a distinção a respeito da percepção sensorial dos signos (auditivos-visuais) versus aquela que os divide segundo o meio, obteremos quatro grandes categorias: signos auditivos emitidos pelo ator (sistemas 1 e 2), signos visuais localizados no ator (do 3 ao 8), signos visuais que excedem ao intérprete (do 9 ao 11), signos auditivos que excedem ao intérprete (12 e 13).

Cabe demarcar que, quanto aos signos visuais localizados no intérprete, nosso estudo faz a distinção (e sua interpretação própria) entre os termos adereço (utilería, em espanhol) e acessório. Onde, por um lado, adotamos o conceito de adereço (attrezzo, em italiano) para duas classes de objetos: o conjunto de objetos cênicos (excluindo os cenários) que os intérpretes manipulam durante a interpretação (os objetos da ação), como cadeiras, mesas, livros, velas etc.; e os objetos que fazem parte do cenário e não são manipulados pelo intérprete (os adereços de cenário), como quadros, cortinas etc. Por outro lado, temos o acessório como o conjunto de objetos que integram a Caracterização Visual do Intérprete (excluindo o vestuário, o penteado e a maquiagem). Estes, por sua vez, são divididos nos acessórios de mão, manipulados pelo intérprete e complementares a sua caracterização, como leques, espadas, sombrinhas, cigarreiras etc.; e os objetos que estão no corpo do intérprete ou em seu vestuário, ou seja, os que fazem parte de sua caracterização como elementos fixos, como os chapéus, máscaras, joias, cintas, gravatas, sapatos etc. Nesse contexto, as perucas, próteses, postíços (bigode, barba, cílios etc.) e as pinturas corporais (tatuagem, body art etc.), serão tratadas respectivamente como penteados e maquiagem (Cid; Nieto, 2002; Pavis, 1998a; Ramos, 2013; Angelini et al, 2004).

Sobre os signos visuais localizados ou não no intérprete, cabe assinar que, diferente de Kowzan (2006), que situa a luz cênica fora do intérprete, vamos considerá-la como signo no intérprete. Somos conscientes que, desde o ponto de vista do intérprete, a luz é um elemento fora de seu corpo e não manipulada por ele (e, na maior parte do tempo, nem perceptível pelo intérprete). Mas nós, em nossa função de espectador-analista analisaremos a luz não como elemento virtual (que é), mas como um dos elementos de caracterização agindo sobre o intérprete. Ou seja, um dos elementos potencializadores da transformação ao vivo desta mesma caracterização.

01. Palavra 02. Tom	Texto pronunciado	DO E NO INTÉRPRETE	Signos auditivos	Tempo	Signos auditivos (no/do intérprete)
03. Mímica 04. Gesto 05. Movimento	Expressão corporal		SIGNOS VISUAIS	<i>Espaço e tempo</i>	SIGNOS VISUAIS (no/do intérprete)
06. MAQUIAGEM 07. PENTEADO 08. VESTUÁRIO	APARÊNCIA EXTERNA DO INTÉRPRETE			<i>Espaço</i>	
09. ACESSÓRIO 10. Cenário 11. LUZ	<i>Aspecto do espaço cênico</i>	Externo ao intérprete		<i>Espaço e tempo</i>	<i>Signos visuais (fora do intérprete)</i>
12. Música 13. Ruído	Efeitos sonoros não articulados		Signos auditivos	Tempo	Signos auditivos (fora do intérprete)

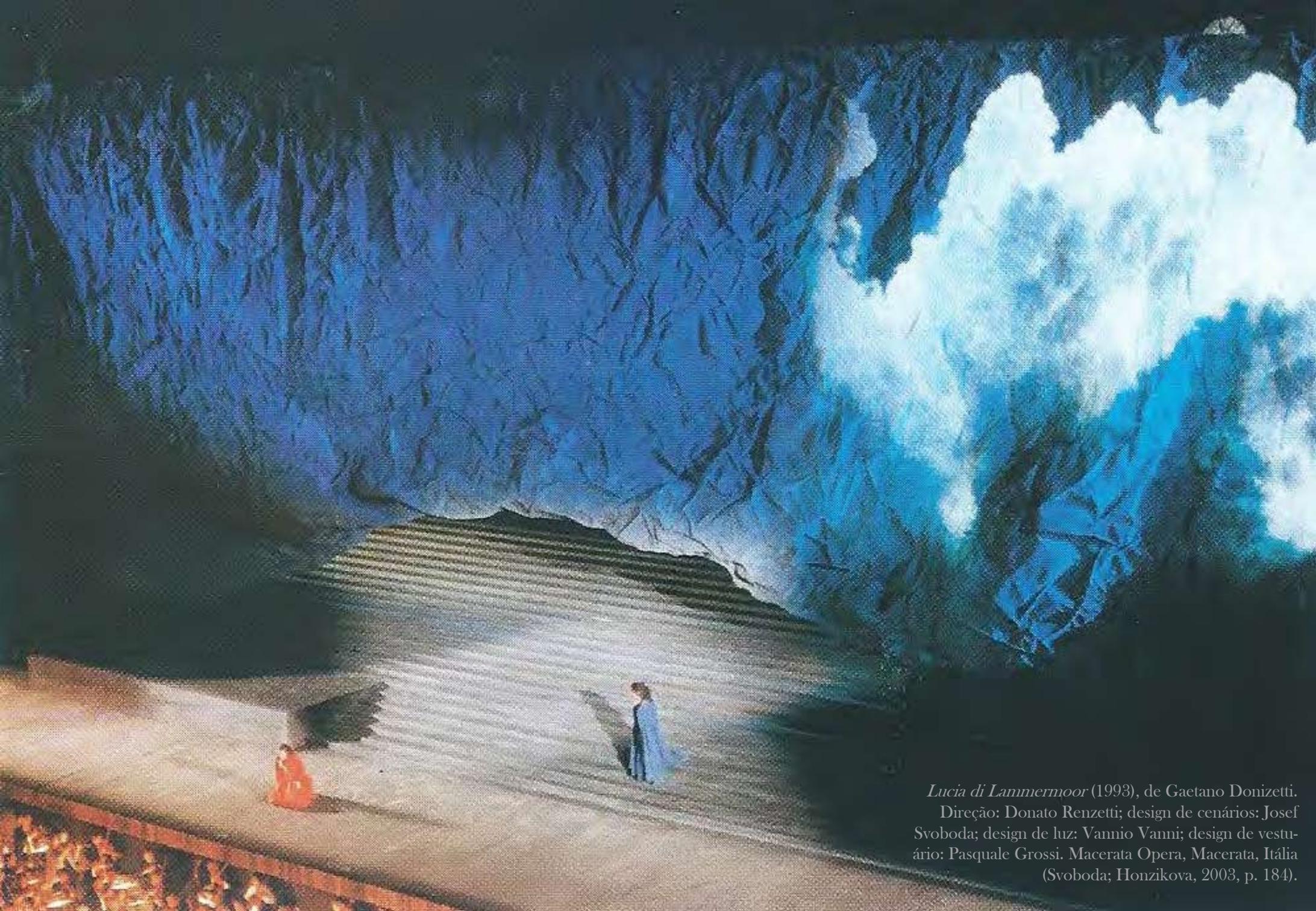
Tabela esquemática da percepção sensorial dos signos auditivos e signos visuais. Onde os itens em letra maiúscula e negrito (bold) são de interesse direto deste estudo, os em itálico (inclinado) são elementos de contextualização e os em formatação regulares (normais) não serão estudados neste livro. Fonte: Kowzan, 2006, p. 117, formatação e adaptação do autor.

Como resultado do exposto, ainda atentos à tabela esquemática, o negrito-itálico aparecem juntos nos itens nove e onze da tabela, isso se deve ao fato de que, por uma parte, Kowzan usa somente o termo “acessório” em sua classificação e, com isso, não contempla a distinção entre adereço e acessório adotada neste livro. Onde o adereço é considerado um elemento de contextualização (portanto em itálico) e o acessório um elemento passível de análise neste trabalho (em negrito). A luz é interpretada pelo pesquisador polonês como um aspecto visual do lugar cênico (junto com o cenário e os acessórios). Já para nós ela pode ser de dois tipos: a luz do cenário (em itálico) e a luz do intérprete (em negrito).⁵

Os dois marcos delimitadores que adotamos neste livro foram: signos visuais no intérprete e signos visuais fora do intérprete. Onde, os primeiros se referem à aparência exterior do intérprete (do item 6 ao 8 da tabela), que se trata de elemento que compõe a Caracterização Visual do Intérprete. Os signos visuais fora do intérprete compreendem os acessórios (item 9 da tabela, que também é um elemento da Caracterização Visual do Intérprete) e a iluminação (item onze da tabela). Nesta primeira parte do livro, os aspectos concernentes aos signos visuais fora do intérprete estão concentrados no capítulo I; já a iluminação, considerada por Kowzan como signo visual fora do intérprete (e por nós como signo visual no intérprete), estará no capítulo II; no capítulo III estarão os signos visuais no intérprete; e, finalmente, a transformação visual cênica, tratada de maneira mais ampla, está registrada no capítulo IV.

Cabe registrar que tudo isso não significa que este livro desconsiderou a influência dos sistemas de signos auditivos e dos outros signos visuais envolvidos na representação teatral. Neste sentido, a expressão corporal (item de 3 a 5 na tabela) e o aspecto do local cênico (item 9 e 10 da tabela) serão tratados de forma sucinta no decorrer do texto.

⁵ Set light é o nome do conjunto de luzes que iluminam o cenário/palco, mas não aos intérpretes. A iluminação dos intérpretes pode ser feita de modo eficiente de diferentes maneiras. Uma delas é pelo sistema básico de três luzes (sistema de iluminação de três pontos). No entanto, exceto nos casos em que se deseja uma imagem dos intérpretes isolados do fundo (com fundo preto), é necessário também iluminar o fundo do palco, daí a necessidade da luz do cenário/palco. Esta organização dual da luz é muito importante no cinema, mas também é observada em espetáculos ao vivo. Uma das regras básicas desta separação é que o cenário/palco não pareça mais luminoso que os intérpretes em primeiro plano, que normalmente devem estar destacados para o olhar do público.



Lucia di Lammermoor (1993), de Gaetano Donizetti.
Direção: Donato Renzetti; design de cenários: Josef Svoboda; design de luz: Vannio Vanni; design de vestuário: Pasquale Grossi. Macerata Opera, Macerata, Itália (Svoboda; Honzikova, 2003, p. 184).

1ª PARTE
capítulo 1
***o Espaço Cênico e
o Espaço Cenográfico***

[...] o espaço não é o meio contextual (real ou lógico) dentro do qual as coisas estão dispostas, senão o meio graças ao qual é possível a disposição das coisas. Isto é, em lugar de imaginá-lo como uma espécie de éter em que estariam imersas todas as coisas ou concebê-lo abstratamente como uma natureza que seria comum a ele, devemos pensá-lo como o poder universal de suas conexões.

Maurice Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 2000, p. 258)

O espaço e sua relação com o corpo do intérprete são suscetíveis de análise. Mas antes temos que refletir sobre o termo espaço. O espaço, restringindo nosso olhar às Artes Cênicas, pode ser entendido como a arquitetura teatral, o espaço cênico e o espaço cenográfico onde se movimentam os intérpretes, e o espaço subjetivo dramatúrgico, criado pelo artista e sua interpretação e cheio de significados para o público, sendo este último, juntamente com a cenografia, um ponto de vista e um foco.

Como pode ser que no teatro [...] no ocidente [...] tudo que não está contido no diálogo tenha sido relegado a um segundo plano? Eu sustento que o palco é um espaço tangível, físico, que deve ser ocupado e ao qual se deveria permitir ter seu próprio idioma. Antonin Artaud (In: Davis, 2002, p. 6).

Scheffler (2021) considera que o tempo, assim como o espaço, é vivido e experimentado. Não se trata de uma ideia, um conceito ou uma categoria: “O tempo faz parte da experiência religiosa, da percepção da totalidade do mundo”. Essa percepção é de suma importância para entendermos o que se considera “espaço sagrado”¹ no teatro: “Ele é carregado de conteúdo e significação. Constitui-se na vivência arrebatadora que altera a forma de compreender o sentido da existência”. Por conta disso Scheffler salienta que, em termos de percepção do espetáculo como um todo: “não podemos observar apenas a cenografia que é visível, que continua existindo mesmo após o final do espetáculo e que é passível de ser registrada” (Scheffler, 2021, p. 98-99). Denis Bablet, em 1961, entendia o espaço teatral da seguinte maneira:

É um lugar onde se realiza uma ação gestual, falada, cantada ou dançada, representada por uns homens ante outros homens. É um lugar de representação, mas também de reunião de atores, de um público, criação de uma comunidade de atores e de espectadores que se encontram frente a frente por um tempo determinado, um tempo no qual todos vão participar de formas diferentes. É um lugar de intercâmbio (Bablet, 2001, p. 17).

Finalmente, em 1965, o autor e crítico francês nos concede uma visão mais pragmática de espaço, dividindo-o em três: o espaço físico (real e material preexistente), o espaço conceitual (significado da montagem cênica) e o espaço percebido pelo espectador (materializado nos cenários). Entretanto, em 1972, revisando seu conceito de 1961, Bablet o corrige e acrescenta que existem formas de expressão teatral (o happening, por exemplo) que não oferecem nenhum caráter representativo: “É a noção de ‘ação teatral’ ou de ‘acontecimento teatral’ a que deve prevalecer sobre as demais”, como a noção de “representação”, por exemplo. Neste caminho, ele observa que existem formas teatrais que por excluir o homem não deixam de pertencer à arte teatral, referindo-se a todas as formas de balé ou de palcos mecânicos, muito típicos dos anos 1920 (Bablet, 2001, p. 17-18).

Cohen², por sua vez, amplia o olhar sobre o mesmo tema a outras disciplinas das artes, onde o espaço é entendido como o ponto mais representativo em comum entre a cenografia, as artes plásticas e a arquitetura. Para esta autora o designer é o responsável pela redefinição do espaço:

¹ Segundo os estudiosos da Hermenêutica Simbólica, a experiência com o sagrado acontece unicamente por meio da vicência, que acontece no universo interior e subjetivo do indivíduo. A partir do momento em que o sagrado já está manifestado em alguma forma de celebração é que se consegue entender o espaço teatral como um espaço sagrado: “o lugar passa a ser sagrado se aquele que o adentra vive a experiência de adentrar em um espaço no qual ele considera que ocorre uma manifestação do sagrado” (Scheffler, 2021, p. 99).

² Miriam Aby Cohen foi a curadora brasileira da Equipe Artística Internacional da 13ª edição da Quadrienal de Praga (PQ 15, Praga, República Checa, 2015). Declarou que o conceito “político” adotado pela Exposição Política “reconhece a posição crítica do designer na (re)definição do espaço, e das relações entre palco, público, meio ambiente e sociedade que seu design estabelece: criando um lugar vivo, formado pela superposição de camadas que entrelaçam ideias na construção de uma identidade plural, repleta de conflitos e narrativas” (Muniz, 2015, p. 20).

A compreensão de um espaço, desenhar um espaço, ocupá-lo, a criação de elementos visuais neste espaço, sua composição, cor, luz, são atribuições que integram o processo de criação do cenógrafo, que os relaciona a partir de um argumento proposto à realização do acontecimento teatral. Estes componentes são também relacionados ao universo referencial do homem em seu contexto. A especificidade da criação da cenografia teatral está vinculada e em constante diálogo com um projeto amplo, que trata, além das visualidades, com o argumento, com a presença, a ação, o ator, um lugar, a recepção, o espectador (Cohen, 2007, p. 30).

Tal diálogo multifocal certamente vincula a criação cenográfica ao espaço e ao tempo. Sendo assim, Ferrara (2007), adiciona que “O espaço e o tempo são espacialidades e temporalidades distintas e se diferenciam no curso de uma experiência cognitiva e comunicativa”. Para essa autora, devemos ter em conta que para estudar o espaço é necessário conhecer as “construtibilidades” que o representam e o colocam em “relação dialógica com outros signos do entorno”. Essas construtibilidades devem ser trabalhadas por meio de três categorias de observação:

A espacialidade é a manifestação do espaço como interação das linguagens, pois o espaço é algo abstrato, a espacialidade possui elementos concretos que conferem significados a ele. Assim, como construção signica que representa o espaço físico, a espacialidade não pode ser desassociada da visibilidade e da comunicabilidade.

A visualidade se refere ao modo pelo qual o espaço, como fenômeno, se apresenta ao olhar. É um artefato de registro que possibilita o pronto reconhecimento do mundo. Ainda que não necessariamente no nível interpretativo, se trata de mera observação e discriminação dos signos que evidenciam a construção signica material formadora de determinada espacialidade.

A comunicabilidade se refere aos vínculos que a espacialidade gera com diferentes esferas no plano da cultura. Essa categoria nos permite perceber como o registro visual (visualidade) pode gerar importantes alterações culturais na sociedade (Ramos, 2013, p. 55; Ferrara, 2007, p. 10-13).

Vinculando estes três modos de observação do espaço ao conceito da encenação, Gianfranco Bettetini (1977), por sua vez, considera que a comunicabilidade consiste “na organização de um espaço de representação”³, que se diferencia nitidamente do espaço da realidade cotidiana. Para ele o palco teatral ou a tela cinematográfica são “alteridades espaciais, instauradores da encenação do discurso”. E isso se dá em um duplo sentido: primeiro, a vontade de fragmentar a totalidade que se oferece ao olhar, configurando um espaço recortado visualmente (que determina o fora-de-campo), é o fundamento de toda a representação. Segundo, em relação ao espaço teatral de atuação, o lugar da encenação viria definido por alguns limites espaciais precisos, que operariam de forma similar ao “contorno” heideggeriano⁴. Primeiro, a construção arquitetônica, o edifício (teatro ou cinema) onde se representa o espetáculo, em seu interior, claramente diferenciado do exterior, o espaço público urbano. Dentro deste “interior”, a embocadura teatral ou tela cinematográfica, espaço ficcional distinto do espaço onde ficam os espectadores,

³ O conceito de representação é bastante arcaico e vem sendo trabalhado há muitos séculos, desde a escolástica medieval. Na atualidade os pesquisadores das ciências cognitivas e da semiótica o utilizam de formas diversas (Santalla, 2005, p. 208).

⁴ Relativo ao filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976) ou ao seu pensamento.

consumidores do espetáculo representado. Por último, o limite constituído por aquilo que não aparece na cena, mas que faz possível seu efeito; o dispositivo de produção oculto: a maquinaria e as luzes teatrais, o projetor cinematográfico (Bettetini, 1977, p. 41). Ainda sobre os modos de observação do espaço, Tudella faz distinção entre a visualidade e a visibilidade orquestrada pela luz cênica. A primeira está “relacionada à atitude crítica que orienta o iluminador e confere postura estético-poética à sua contribuição para a práxis cênica”. A segunda seria simplesmente a adição de luz a encenação para tornar a cena “visível”: “como se fosse possível acionar a visão apenas como uma operação físico-química, sem que a visualidade resultante (a afirmação visual) de tal visibilidade atenda a quaisquer critérios artísticos” (Tudella, 2017, p. 24).

O limite ou lugar que articula os dois espaços, o ficcional onde acontece um relato, e o espaço cotidiano em que se situa o espectador ou destinatário, estabelece as condições do discurso artístico como fluxo significativo cujo sentido produtivo de conhecimento elabora, em última instância, o espectador ou leitor ativo do texto artístico. Eleger algumas definições do espaço cênico (ou dos elementos que o compõe) se faz necessário para que o discurso deste estudo possa ser desenvolvido de maneira organizada e legível. Iniciamos pelo termo “palco cênico”, que conheceu ao longo da história uma constante ampliação de sentido. Primeiro, se referia ao cenário, logo ao espaço de atuação, mais tarde ao lugar da ação. Seu sinônimo “cena” se refere ao segmento temporal de um ato da obra. Já o termo “cênico” se refere a tudo relacionado com o palco ou que se presta à expressão teatral.⁵

Seguindo na definição de conceitos, Pavis considera “decoração” “tudo aquilo que, no palco, representa o quadro da ação por meios pictóricos, plásticos e arquitetônicos etc.”. Ele se faz a seguinte pergunta: Decoração ou cenografia? A mesma origem do termo (pintura, ornamentação, embelezamento) indica suficientemente a concepção mimética e pictórica da infraestrutura decorativa. Na consciência ingênua, o cenário é “uma tela de fundo, quase sempre em perspectiva e ilusionista, que envolve o lugar cênico em um determinado ambiente”. No entanto, esta é apenas a particularidade de uma estética (do Naturalismo do século XIX), daí as tentativas dos críticos para abandonar o termo decoração e adotar os termos cenografia, plástica, dispositivo cênico, espaço de atuação ou objeto cênico etc. De fato, seguindo a Bablet, em alguns países, que ainda utilizam o termo decoração (decorado, em espanhol) para se referir ao cenário, tudo acontece como se a arte do cenário não tivesse evoluído desde o final do século XIX: “O mesmo vocabulário descritivo ainda é aplicado ao cenário, ele ainda é julgado em relação a conceitos estéticos precisos que não levam em conta sua finalidade, nem sua função. [...] É uma ferramenta antes de ser uma imagem, um instrumento e não um ornamento” (Pavis, 1998a, p. 116; Bablet, 1965, p. 123). Na visão da semiologia, a tarefa principal do cenário (que para Tadeusz Kowzan pode também chamar-se dispositivos cênicos ou cenografia) é a de representar o lugar, seja geográfico, social ou os dois ao mesmo tempo. Pode também significar o tempo: época histórica, estação do ano, certa hora do dia. Além da sua função semiológica de determinar a ação no espaço e no tempo, o cenário pode conter signos que se relacionem com as mais variadas circunstâncias: “O campo semiológico do cenário teatral é quase tão vasto como os de todas as Artes Plásticas e seu valor semiológico não se esgota nos signos

⁵ Segundo Pavis, skênê, orchestra e theatron constituem os três elementos cenográficos básicos do espetáculo grego. O skênê era o barracão ou tenda que ficava atrás da orchestra; A orchestra ou espaço de atuação conecta o espaço do palco com o público. O skênê desenvolve-se em altura (na vertical), contendo o theologeion, ou espaço de atuação dos deuses e heróis, e na superfície (na horizontal) com o prosênio, fachada arquitetônica que é a ancestral do cenário mural e que mais tarde dará lugar ao espaço cênico mais próximo do público (Pavis, 1998a, p. 164).

implicados em seus elementos compositivos. O movimento dos cenários, a maneira de colocá-los ou de mudá-los pode trazer valores complementares ou autônomos” (Kowzan, 2006, p. 111-112). Um espetáculo pode não ter cenário. Segundo Kowzan, neste caso seu papel semiológico é retomado pelo gesto e pelo movimento, pela palavra, ruído, vestuário, acessório e pela iluminação. Pavis, em seu *Dicionário do teatro*, não restringe o termo dispositivo cênico a um sinônimo de cenário. Para ele, um dispositivo cênico indica que o palco não é fixo e que o cenário não está colocado no mesmo lugar desde o princípio até o final da obra: “o cenógrafo organiza as áreas de jogo, os objetos, os planos de evolução, segundo a ação que deve ser interpretada e não hesita em modificar esta estrutura ao longo do espetáculo [...] O dispositivo cênico visualiza as relações entre os personagens e facilita as evoluções gestuais dos atores” (Pavis, 1998, p. 140). O arquiteto e cenógrafo espanhol Juan Ruesga Navarro adota a terminologia “plástica cênica” para o conjunto de elementos espaciais, plásticos e visuais que estão presentes no espetáculo teatral: o cenário, a iluminação, imagens e projeções, o vestuário, a maquiagem e até o design gráfico. Neste sentido, coincidimos plenamente com ele quando declara: “posto que em minha opinião o espetáculo começa para o espectador desde que vê o cartaz e faz a leitura do programa de mão. Para que alcancem o status de plástica cênica, deve haver coordenação e coerência entre todos os elementos antes mencionados” (Navarro, 2011, p. 88).

Neste contexto, o especialista em cinema Santiago Vila aceita o termo “cenografia” para a representação do espaço no teatro e no cinema. Considera que se parte, em ambos os casos, do mesmo volume básico “a caixa espacial do sistema perspectivo, aberta do lado referente ao espectador, para permitir uma visão induzida de uma aparência da realidade.” Para Vila a cenografia, entendida como relação significativa (constitutiva do lugar) entre um cenário e os personagens, pode ser atrelada ao tempo segundo três aspectos: “a variação da forma espacial no plano (profundidade de campo); a variação do espaço segundo o componente diacrônico temporal; a variação histórica das formas cenográficas, atendendo a evolução dos meios técnicos, tendências estilísticas e influências intertextuais” (Vila, 1997, p. 105, 117-118). Tal reflexão indica, por um lado, que o espaço cenográfico teatral já tem sua existência anterior à estreia, posto que a cena preexiste frequentemente à encenação no palco. Por outro lado, este mesmo espaço cenográfico no cinema “jamais existe antecipadamente”, posto que, cada filme, de certo modo, está “forçado a produzi-lo, a reinventá-lo” (Bergala, 1980, p. 23). Como tão bem exemplifica o designer de produção espanhol Gil Parrondo (1921-2016):

De repente, um de nós encontra um local e logo chegam outros designers e se acaba rodando ali uma dezena de filmes diferentes. É a mesma casa e cada um dos filmes que são rodados ali acabam tendo um ar diferente, não se parecem. O mesmo espaço cênico se modifica totalmente de um filme para outro. Esse é o mistério (Matellano, 2008, p. 16).

Voltando à cenografia teatral, vale a pena refletir mais sobre sua definição, embora seja uma tarefa difícil, posto que seu conceito foi (e continua) mudando com o tempo e com o ponto de vista de seu enunciador. Neste sentido, a cenógrafa e professora inglesa Pamela Howard perguntou o que é a cenografia para uma série de cenógrafos de todo o mundo, tendo preestabelecido que a resposta deveria ser breve e concisa. Seguem algumas das respostas a esta questão:

A adaptação de um espaço dado para uma ação teatral (Jerôme Ma-eckel, Bélgica); A tradução espacial da cena (José Carlos Serroni, Brasil); A interação entre o espaço, o tempo, o movimento e a luz cênica (Josef Svoboda, República Checa); A expressão gráfica que os espectadores veem em um teatro (Ramzi Mustapha, Egito); O design visível para a cena: o cenário, o vestuário e a iluminação (Maija Pekkanen, Finlândia); Fazer e desfazer o espaço da representação (Antoine Dervaux, França); A transformação do drama em um sistema de signos visuais (Ioanna Manoledáki, Grécia); Qualquer coisa em cena que se percebe de forma visual; em essência, um ser humano em um espaço humano (Tali Itzhaki, Israel); Forma, cor e luz convertidos em uma realidade fictícia em um jogo coletivo (Roni Toren, Israel); Não é tangível. Só se torna real quando o dinamismo do corpo humano penetra o espaço (Luciano Damiani, Itália); Conversão do espaço, objetos e vestuário em um universo que se forma na cena (Nic Ularu, Romênia); A procura de imagens visuais junto com o intérprete, para criar soluções dramáticas e plásticas para o espaço (Efter Tunc, Turquia) (Howard, 2004, p. 11-15, mantida a ordenação alfabética por país original).

Na sequência, outras definições para cenografia, que estão mais próximas da adotada neste livro:

O palco é o espaço de ação dos atores, e a cenografia é a arte de organizar plasticamente esse espaço e de dominar seus aspectos em todos os tipos de representação: dramática, lírica ou coreográfica (Cyro Del Nero, Brasil) (Nero, 2009, p. 87).

A cenografia é o conjunto de elementos pictóricos, plásticos, técnicos e teóricos que permitem a criação de uma imagem, de uma construção bi ou tridimensional, ou a encenação no espaço de uma ação notavelmente espetacular (Jaques Polieri, França) (Polieri, 1990, p. 23).

A cenografia é o tratamento do espaço cênico. O cenário é o que é colocado neste espaço. Sendo assim, não há espetáculo teatral sem cenografia, mas pode haver sem cenário (Clóvis Garcia, Brasil)⁶ (Cohen, 2007, p. 2).

A cenografia é o espaço eleito para que aconteça o drama a que queremos assistir. Portanto, falando de cenografia, podemos entender tanto o que está contido no espaço como o próprio espaço (Gianni Ratto, Itália-Brasil) (Ratto, 2001, p. 22).

Segundo Ruth Castellote (2009), que traça a distinção entre os termos cenário e cenografia, temos que, por um lado, cenografia é um “termo multivocal que fala de uma prática profissional de design específica de palco.” Refere-se ao objeto de palco resultante deste design, remete a uma concepção e/ou teoria de arte de encenar e implica numa demanda de mundo com características próprias: “E fala de uma gráfica cênica”. Por outro lado, um cenário⁷ é o “conjunto de elementos, como cortinas, equipamentos, bastidores e praticáveis que são coloca-

dos num espaço cênico para definir o âmbito da cena e transportar-nos a outro lugar ou outro tempo”. Um projeto pode requerer uma grande quantidade de materiais diferentes. Além disso, “para conseguir diferentes volumes, você tem de inventar complexas estruturas que às vezes suportam grandes pesos” (Castellote, 2009, p. 148). O cenógrafo brasileiro José Dias, expõe uma visão mais irreverente sobre o assunto em sua palestra chamada *Cenografia é cenografia*⁸, afirmando que cenografia não é arte, nem é arquitetura, é cenografia, que tem uma linguagem própria, um campo de atuação e ação projetual própria (Dias, 2009). Tendo presente que consideramos que a cenografia engloba muitas disciplinas, adotamos como uma possível definição para ela a trazida por Joslin McKinney e Philip Butterworth em seu livro *The Cambridge introduction to scenography*. Eles definem cenografia como a “manipulação e organização do ambiente interpretativo alcançado por meio de elementos como estruturas arquitetônicas, iluminação, projeção de imagens, som, vestuário, atuação, objetos cênicos que foram considerados em relação aos atores, o texto, o espaço” (McKinney e Butterworth, 2009, p. 34). Somamos ao vestuário os outros elementos de Caracterização Visual do Intérprete, ou seja, a maquiagem, penteados e acessórios⁹. Por este motivo, a cenografia não é simplesmente criar e apresentar imagens a uma audiência; é sobre “a recepção e o envolvimento do público”. É uma experiência sensorial, intelectual, emocional e racional que por meio da “operação de imagens abre completamente o leque de respostas da plateia, ampliando a experiência teatral por meio da comunicação com o público” (García, 2011, p. 38-39).

Em termos de adoção de nomenclatura, este livro usa o termo “cenografia” como sinônimo de “design cenográfico” e, conceitualmente, como “a escrita da cena”. Ou seja, considerando a cenografia como a integralidade dos elementos visuais que a compõe, não a restringindo apenas aos cenários. Por conta disso, foi adotado o termo “designer de cenário” para o projetista de cenários. No entanto, o uso do termo “cenógrafo” para o designer de cenário se mantém quando fizer parte de uma citação que o usa desta maneira. Portanto, neste livro, designer cenográfico (ou cenógrafo) é o artista/profissional que cria e/ou projeta todo o design cenográfico (ou cenografia), ou a maior parte dos componentes visuais de uma obra cênica.

Quanto aos seus formatos e formas, a cenografia pode ser surpreendente; pode modular sutilmente uma produção para revelar novas visões. Uma cenografia pode ser grandiosa e desviar a atenção do público para o design em si mesmo ou pode ser simplesmente uma presença que não distraia o espectador. No melhor dos casos, o palco responde a muitas perguntas e formula outras novas até criar o espaço imaginário em que acontece a representação: “O design de palco sempre formou parte do ritual e do teatro e se reinventa constantemente. Oferece ambientes criados pela imaginação onde as representações podem ser exibidas, tanto se o palco é um espaço vazio como se está ocupado pela maquinaria de uma grande obra” (Davis, 2002, p. 7-8).

Quando se trata da função da cenografia, Jourdeuil (2008) ressalta que ela não está lá para “servir ao espetáculo ou ao ator, nem mesmo ao texto, mas para concentrar o olhar e a escuta sobre um ponto focal que o espetáculo deve

⁶ Clóvis Garcia (1921-2012) foi um cenógrafo, crítico e professor-pesquisador teatral brasileiro. Nos anos 1950 fundou a Federação Paulista de Amadores Teatrais. Era especialista em teatro medieval profano francês. Foi professor do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) de 1969 a 2010.

⁷ O cenário pode ser de dois tipos: 1) Cenário Armado ou a La italiana: estes cenários são montados no próprio palco estendendo as cortinas, os tecidos ou as telas pintadas e armando-as com ripas, formando bastidores que são unidos entre si para formar o cenário. Serão os carpinteiros de palco ou os maquiunists que montam este tipo de cenário e a equipe da oficina quem pintará as telas. A cortina de fundo é uma tela pintada com muitas cores ou desenhos, situada ao fundo do palco. Introduzido no teatro no princípio do século XX, este tipo de cenário revolucionou o conceito de cenografia. 2) Cenário Corpóreo: estes cenários são compostos por objetos tridimensionais, que podem ser de dois tipos: praticáveis e bastidores (ou tapadeiras) em madeira telados e forrados. Os bastidores geralmente são unidos para formarem paredes cenográficas. Já os praticáveis são usados para servirem de base a objetos cênicos e como piso para os artistas, podendo suportar muito peso apesar de sua estrutura leve, mas resistente. Os praticáveis são principalmente de três tipos: plataformas, escadas e rampas, que no palco permitem diferentes níveis para a evolução dos artistas. Tanto os bastidores quanto os praticáveis podem estar providos de rodízio para maior desenvoltura de composição cênica ou praticidade de manuseio (Castellote, 2009, p. 148-149).

⁸ Cenografia é cenografia (2008), palestra ministrada por José Dias em 16/09/2008 no Espaço Caixa Cultural, São Paulo, Brasil.

⁹ Artes Visuais Cênicas é um termo desenvolvido pelo grupo CenografiaBrasil para tratar de forma abrangente os aspectos visuais do teatro. O termo não prevê considerar somente o cenário, mas também a indumentária, os objetos cênicos, acessórios e inclusive a iluminação (Cohen, 2007). Levando em conta que “um dos aspectos primordiais da arte sempre esteve e continua estando na exploração, pesquisa e criação geradoras de novas formas de representação visual”, consideramos que as formas artísticas resultantes de um planejamento em design cenográfico resultam necessariamente em uma forma de arte (Santaella, 2005, p. 208).

intensificar.” Neste sentido, ele exemplifica a obra *Na selva das cidades* (Bertolt Brecht, 1921 a 1924) como uma peça que resiste enigmática, “sem dúvida porque tem como objetivo a representação do combate metafísico entre Shlink e Garga. Este combate não é funcional nem racional. Brecht produziu com ela talvez sua obra mais ‘existencial.’ É esta estranheza que deve chamar a atenção e fascinar” (Jourdeuil, 2008, p. 48). Na visão de A’lvarez a cenografia deve ter em conta (ou ser formada por) os seguintes pontos de vista:

Emocionais: efeitos que introduzem atmosfera, humores ou efeitos nos quais os atores vão criar algo. Também, neste sentido, deve ser levado em conta a relação de vivências e registros emotivos dos personagens, em outras palavras, as forças emocionais suscetíveis de serem convertidas em entidades plásticas que refletem a própria natureza do ser, de seus ambientes emocionais e físicos em relação com o conjunto do imaginário que está construindo a situação dramática.

Ideológicos: conceitos que fornecem referências tanto de ideias e posturas frente aos acontecimentos como de épocas em que ocorre a ação dramática. Conceitos e épocas conjugados, mas independentes das realidades cênicas, do ator e do espectador como indivíduo.

Semânticos: elementos de caráter sógnico e simbólico (metáforas) que o espectador decodifica de forma inconsciente e que permitem comunicar desde a plástica uma série de conteúdos vinculados com o que se deseja contar na encenação, mas que podem não estar implícito no texto dramático.

Funcionais: elemento físico que compõe o espaço cênico e que é suporte da ação dramática, influenciando nela de forma conceitual. Ao mesmo tempo são elementos funcionais pela técnica empregada na sua construção, pois devem levar em conta as circunstâncias nas quais o projeto da encenação vai se realizar.

Estético-plástico: elementos formais que podem inscrever o espaço cênico a uma corrente determinada de arte ou de plástica em geral (A’lvarez, 2006, p. 43).



No entanto, A’lvarez assinala que a enumeração destes fatores “não constitui de forma alguma uma tentativa de classificação taxionômica e individualizada sobre os fatores que entram em jogo durante a criação cenográfica”, pois embora sejam enunciados separados, “devem ser considerados conjuntamente para que contribuam para uma dramaturgia visual de acordo com a proposta da encenação” (A’lvarez, 2006, p. 43). Uma visão mais clássica do mesmo tema nos diz que a cenografia tem por objetivo criar a atmosfera e o lugar onde habitam os personagens do texto encenado. Ou seja, cabe ao cenógrafo “materializar os conceitos propostos para a encenação para que chegue ao público dramática e sensorialmente por meio do sentido visual” (Zidanes, 2006, p. 13).

Alcançar o público de maneira sensorial também implica submergi-lo em uma atmosfera. Na realidade, segundo a designer teatral chilena Maite Lobos Rubilar, o conceito de atmosfera, herdado em especial da iluminação teatral, produz “uma grande variedade de ressonâncias devido aos seus múltiplos significados (atmosfera dramática, de cor, de materialidades, de sonoridades, entre muitas outras) e permite-nos entrar no problema do espectador da cena contemporânea”. Rubilar exemplifica com as 24 obras chilenas apresentadas na Mostra Chile Seção Países da 13ª Quadrienal de Praga de 2015:

A atmosfera, conceito muito próximo ao paradigma realista e por isso relacionado com o impacto emocional no espectador, opera aqui a favor da sua reflexão. Ele deve decidir a maneira como se relaciona com a obra diante de seus olhos: por meio da imersão (espectador/participante) ou por meio da observação (espectador/observador). Além disso, durante uma viagem espacial, ele será forçado a mudar constantemente de perspectiva (Rubilar, 2015, p. 23).

Tudo isso, ou seja, a interação dos elementos visuais cênicos resulta numa linguagem própria dos espetáculos apresentados diretamente diante do público. Uma das definições de linguagem, que consideramos como uma das mais completas é a formulada por Trastoy e Lima:

Por linguagem se entende um sistema complexo e significativo, um código que, de acordo com uma convenção preestabelecida, tenta transmitir uma mensagem do emissor para o receptor. As convenções determinam a vinculação entre significado e significante embasada em um código; portanto, uma vez que não há signos no sentido específico, é a convenção que estabelece que um sinal qualquer seja considerado significante de um significado. O código ordena os elementos constituintes ao restringir suas possibilidades combinatórias e estabelecer entre o sistema de significantes equivalência semântica; estas, embora arbitrárias, devem ser aceitas em uma comunidade e numa época determinada. Deste modo, são as convenções que instituem os signos como elementos culturais (Trastoy; Lima, 2006, p. 16).

Espaço teatral a La italiana

A tipologia teatral de semiarena que configurou o espaço dos grandes teatros greco-romanos surgiu quando se tornou necessário solucionar problemas técnicos da organização formal da encenação, tal como as mudanças imperceptíveis de roupa e as transformações visuais dos personagens. As contribuições

Exemplo de estrutura de teatros a La italiana: desenho esquemático de alguns componentes do palco italiano. Fonte: Santana, 2016, p. 83.



Exemplo de estrutura de teatros a La italiana: maquete em corte do Teatro Real de Madri, disponibilizada no saguão do teatro, onde se pode visualizar as plataformas móveis que permitem ter diferentes cenografias montadas ao mesmo tempo. Fonte: Hertero; Rodríguez, 2003, p. 26.

Em termos de arquitetura teatral, René Allio fala de uma supremacia numérico-construtiva do formato do “Teatro a Italiana”, onde, pela forma de visualização do espectador, é privilegiado o “quadro da cena (a caixa de ilusões)”. Estando a cena “fora”, o espectador assiste a representação sem sentir-se “dependente”. Para este autor, em volta do quadro da cena, “uma janela aberta sobre a ficção”, o público é distanciado da cena, mas não do espetáculo. Neste sentido, Redondo Júnior assinala que não se deve confundir este afastamento do público com o distanciamento brechtiano, pois, neste caso, trata-se apenas de um distanciamento “meramente físico do espectador em relação ao intérprete” (Allio, 1964, p. 57; Redondo, 1964, p. 74).

O teatro a La italiana com sua torre de urdimento é uma tipologia que se foi adotando por todos os países à medida que foram abandonando pouco a pouco os outros ti-

pos de espaços cênicos: “Consistia numa caixa como espaço cênico, plateia e palco bem diferenciado na arquitetura interna do teatro”. A torre de urdimento ou torre do palco, localizada acima da embocadura, tem como finalidade ocultar do público os elementos cenográficos, os equipamentos de iluminação e som. Sua estrutura é planejada para suportar o peso de todos os mecanismos de elevação de elementos cenográficos (Castellote, 2009, p. 147-148). O leiaute a La italiana facilita a entrada e saída dos intérpretes da cena e um melhor uso da maquinaria de cenário, afora aumentar as possibilidades lumínicas. O público, graças à criação da caixa preta a base de cortinas, não enxerga as laterais e nem o fundo do palco.¹²

do teatro romano, como a criação do proscênio, da parte frontal do palco e o pano de boca (cortina frontal), aliadas às transformações realizadas pelos arquitetos e cenógrafos renascentistas, deram forma ao teatro La italiana de hoje. O palco italiano se tornou “característico dos teatros europeus a partir do século XVII. Trata-se de um palco retangular, aberto para a plateia na parte anterior e delimitado, na sua frente, pelo proscênio e, no seu fundo, por uma cortina de fundo (rotunda) ou pelo ciclorama”¹⁰ (Vasconcellos, 1987, p. 146). Nesta configuração, o palco é cercado pelos corredores nas laterais e a cortina de fundo em sua profundidade, restando para o espectador apenas a visão frontal do espetáculo, como se observasse através de uma janela ou uma parede de vidro (a quarta parede invisível). O urdimento e o fosso¹¹, localizados respectivamente acima e abaixo do palco, aliados à maquinaria teatral, surgem para viabilizar mudanças rápidas de cena e intercâmbios ilusionistas de cenografia (Zidanes, 2006). Quando o intérprete se apresenta diretamente diante do público em um palco fechado a La italiana, a visão frontal que o espectador tem do espaço de representação é recortada pela boca de cena. Segundo Ramos, esta visão pode ser “similar à moldura de um quadro, pois destaca a imagem cênica da realidade circundante e evidencia o caráter representacional desta imagem que, por efeito ótico, torna-se quase bidimensional” (Ramos, 2013, p. 35).

¹⁰ O ciclorama é uma superfície vertical plana colocada no fundo do palco (às vezes ligeiramente inclinado em suas bordas laterais ou na borda inferior, como um fundo infinito de um estúdio fotográfico), de cor branca ou cinza. Sobre o ciclorama pode ser projetada a luz e ele refletirá esta luz, seja colorida ou não. Este é um efeito muito utilizado para simular o amanhecer, entardecer etc. Outra possibilidade é a projeção de imagens e efeitos visuais. A luz pode ser projetada pela frente ou por trás do ciclorama, dependendo do tipo de resultado que se deseja obter (Lima, 1998, p. 26).

¹¹ O urdimento (tramoya, em espanhol) é o conjunto de mecanismos que sustentam e operam as mudanças de cenários durante a representação. O fosso é o lugar situado debaixo do chão do palco, que geralmente aloja a orquestra. É utilizado para armazenar elementos de cenário e para entradas e saídas de cenários. No fosso pode existir uma escoltilha, chamada quartelada, que permite que os intérpretes apareçam ou desapareçam de cena (Cid; Nieto, 2002, p. 78, 134).

No palco a La italiana, tipo de palco priorizado neste livro, a cena é concebida como um “cubo-fragmentado de uma realidade colocada em uma vitrine, o espectador se encontra como que imobilizado em um ponto de fuga das linhas da cena”, ou seja, a relação do intérprete com a plateia é frontal. Este tipo de ponto de vista perspectivo é conhecido como “efeito de ilusão”. O espectador se converte em “uma espécie de voyeur, que facilmente pode identificar-se com a ficção”. O designer deverá organizar os recursos técnicos “para que os efeitos de simulação aplicados no corpo do ator possam ser apreendidos pela recepção”. Além disso, o fato de o espectador enxergá-lo desde um ponto fixo do espaço

fazem parte do cenário não precisará de acabamentos e as estruturas que sustentam os volumes não devem ser vistas de nenhum ponto da plateia. Deve ser levada em conta a distância em que se encontra o público para controlar melhor a perspectiva do espaço como um todo. Para isso, a primeira fila de assentos costuma ficar longe da embocadura (ou boca de cena). Esta questão está diretamente relacionada ao tamanho que devem ter os elementos de cena. Eles devem ter um tamanho mínimo para que possam ser vistos desde qualquer parte da plateia (García, 2011, p. 41).

teatral permite um maior “controle do espaço e a racionalização das figuras e objetos para a produção de um todo uniforme e ordenado” (Pavis, 1998a, p. 43; Roubine, 1998, p. 81; Ramos, 2013, p. 53; Ferrara, 2003, p. 38). As características do cenário ilusionista a *La italiana* são descritas por Anne Surgers da seguinte forma:

A separação claramente marcada entre o espaço reservado ao público (plateia e camarotes) e o espaço dos atores (o palco, as cenas) [...] todos os lugares da ação são reduzidos a uma só caixa cênica [...] A separação entre o público e os atores, ou seja, entre a realidade e a ficção, é manifestada explicitamente mediante a presença de um quadro [...] Outros elementos contribuem para acentuar a separação demarcada pelo quadro: a diferença de nível entre o palco e a plateia; e as balaustradas da boca de cena, que delimitam o espaço da ficção. Embora reminiscências da função sagrada atribuída a cena, estas balaustradas são também uma acentuação do quadro a *La italiana*: são um signo suplementar da separação entre ficção e realidade, uma espécie de traço da ‘quarta parede inexistente’ no teatro a *La italiana* (Surgers, 2005, p. 109).

Ricardo Salvat separa o olhar sobre a cena em olhar bidimensional e olhar tridimensional. Esse autor alega que o olhar do espectador varia conforme sua colocação durante o espetáculo:

Quando você se senta como plateia em um teatro a *La italiana* sua retina apreenderá o espetáculo que está sendo apresentado em um espaço tridimensional de maneira bidimensional. Seu olho irá capturando, desde a fila que você estiver, o que acontece no palco como se fosse um filme. Sua atitude frente ao palco funciona automaticamente de maneira parecida a que a adotada quando está visualizando um filme (Salvat, 1998, p. 14-15).

No entanto, no espetáculo ao vivo a terceira dimensão existe, os atores se movimentam em um espaço que é tridimensional, mas a composição que o diretor de cena planeja na maioria dos palcos é habitualmente pictórica e desde a cenografia até a colocação das massas sobre o palco costuma seguir as leis da perspectiva italiana: “Portanto a retina do espectador vai fotografando – e desde a invenção do cinema isso acontece de maneira mais marcada – o que está sobre o palco”. O espectador sabe que nunca poderá subir no palco, que ele nunca poderá usar de maneira tridimensional o que de fato acontece naquele espaço tridimensional (Salvat, 1998, p. 14-15).



Exemplos de estruturas de teatros a La italiana; gravura do Teatro La Fenice de Veneza, Itália; foto da Ópera Garnier de Paris, França. Fonte: Wikipedia.

O corpo como espaço cenográfico

No ocidente, se considera ao filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) e a toda a genealogia do pensamento fenomenológico, a partir do filósofo alemão Edmund Husserl (1859-1938), como pontos de partida fundamentais para a proposta do corpo com uma estrutura física e vívida ao mesmo tempo: “Se trata do reconhecimento de um fluxo de informação entre o interior e o exterior do corpo” (Greiner, 2009, p. 8). Em termos informacionais, o teatro acarreta um significado que não se pode expressar com palavras o que, em qualquer caso, está sempre à espera de ser nomeado:

Apesar de todos os esforços para capturar o potencial expressivo do corpo em uma lógica, uma gramática e uma retórica, a aura da presença corporal segue sendo o ponto do teatro no qual ocorre repetidamente o desaparecimento (o fading) de toda significação a favor de uma fascinação mais além do sentido, de uma presença atuante, do carisma ou do brilho (Lehmann, 2013, p. 165).

Quando se trata do exterior do corpo, em algumas modalidades de representação teatral a Caracterização Visual do Intérprete (CVI) é trabalhada para a construção de um “corpo ficcional” para o artista. Muitas vezes a ênfase deste corpo

ficcional se assenta muito fortemente no corpo como suporte do espetáculo visual, herdada da tradição teatral oriental. O artista japonês Kasuo Ohno (1906-2010) é um bom exemplo deste tipo de abordagem visual cênica. Neste livro focamos Ohno mais como um solista performático visual (performer) do que como um coreógrafo ou um bailarino do butô japonês.

De acordo com Banu (1987b), Ohno é uma figura emblemática em que o “Outro” é ao mesmo tempo uma recordação e uma projeção: “Uma memória e uma utopia”. O pesquisador francês analisa desta maneira a encenação de Ohno em *Admirando La Argentina*:

Em *Admirando La Argentina*, aquele que invoca o fantasma e o encarna são a mesma pessoa: o Waki e o Shite se confundem. Ohno leva o Nô a uma extremaconcisão e reduz sua dupla fonte a uma só. Um corpo único, um corpo mortal, assediado pela morte, se apresenta debatendo-se em uma viagem entre o aqui e o além. Ohno converte *Admirando La Argentina* em um Nô pessoal [...] os perigos da memória, esta caverna de miragens onde, no entanto, Ohno continua morando, ao dançar novamente como mulher seu passado de homem. Ele é o onmagata sublime de sua memória perfeita (Banu, 1987b, p. 73).

Admirando La Argentina (1977): Kasuo Ohno em seu processo de Caracterização Visual do Intérprete e de performance para incorporar a artista espanhola Antonia Mercé, *La Argentina*.
Fonte: Pinterest.





Cabe registrar que a maquiagem no Butô não pretende esconder e sim revelar traços, rugas, expressões. Isto é, “renunciar a seus efeitos psicológicos, assumindo sua qualidade de sistema significante, que faz dela um elemento estético total na encenação”. A maquiagem é estendida por todo o corpo, pois todo ele faz parte da expressão performática: “a cor branca, que neutraliza, é mais um dos elementos que cria espaços no corpo”. Sobre essas transformações “mágicas” de Ohno, que devem ser captadas em sua efemeridade, o fotógrafo brasileiro Emidio Luisi (n. 1948) relata:

Nosso diálogo se deu no silêncio do camarim, onde ele iniciava sua metamorfose do real

ao imaginário. [...] Os olhos do mito se ergueram lentamente para a imagem refletida no espelho [...] No início, não sabia com quais nem para quais olhos eu deveria olhar [...] Fui então seguindo seus pincéis, que iam desenhando sua face e aos poucos delineavam a transformação do ator em sua personagem. Ensaio de *A Argentina*, Brasil, 1986 (Luisi; Greiner, 2015, p. 35-36, 44-46).

Para Ohno o uso do traje do Butô “é como jogar o cosmos no ombro de alguém. E para o Butô, enquanto o traje cobre o corpo, é o corpo que é o traje da alma”. A Caracterização Visual do Intérprete como um todo faz parte direta do colapso do corpo, primeiro objetivo do Butô, e representa um dos elementos do corpo em crise deste tipo de manifestação artística (Pavis, 1998a, p. 204; Fischer e Moraes, 2011, p. 161-162; Viana, 2015, p. 41-42).

Se você quer dançar uma flor, pode fazer sua mímica, mas será uma flor banal, desinteressante; mas se você substituir a beleza desta flor e das emoções que ela evoca em seu corpo morto, então a flor que você criar poderá ser verdadeira e única, e os espectadores se sentirão motivados, emocionados. Kasuo Ohno (Viala, 1988, p. 22-23 apud Soler, 2008, p. 20).

Outra presença artística oriental que soma neste estudo é a da multifacetada designer japonesa Eiko Ishioka (1938-2012), que teve como traço mais destacado a liberdade de expressão absoluta em todas as disciplinas do design em que atuou¹³. Sobre o design de Caracterização Visual do Intérprete ela declara:

Gosto do design inovador e monumental, não os que se limitam a explicar a história e os papéis ao público e não vão além disso. Eu quero criar outra coisa: atizar a imaginação do público, estimular seus olhos e comover seu espírito [...] Claro, meu propósito não é chamar a atenção por chamar a atenção. O vestuário deve servir para reforçar e animar o vocabulário visual do filme. Eiko Ishioka (Nadolman, 2003, p. 55).

Um dos trabalhos mais conhecidos de Ishioka foi o filme *Drácula, de Bram Stoker*¹⁴, cujo design cenográfico proveio de uma estreita colaboração da designer com o

¹³ Eiko Ishioka trabalhou principalmente com design gráfico e publicitário, design de produção e de vestuário. Ela desenvolveu campanhas publicitárias, capas de discos, videoclipes, figurino para teatro, ópera, jogos olímpicos e cinema.

¹⁴ *Drácula*, de Bram Stoker (1992), roteiro de James V. Hart; direção: F. F. Coppola; design de CVI: Eiko Ishioka (vestuário e acessórios), Greg Cannom, Michèle Burke e Matthew W. Mungle (maquiagem); direção de fotografia: Michael Ballhaus; direção de arte: Thomas E. Sanders e Garrett Lewis.

Kasuo Ohno em suas variadas formas de expressão artística: teatro, fotografia, performance etc.
Fonte: Pinterest.





diretor estadunidense Francis Ford Coppola. Eiko Ishioka foi uma escolha, e uma decisão, na qual o cineasta arriscou tudo. Posto que, os cenários do filme foram construídos quase unicamente com luzes e sombras e eram os vestuários que sustentavam (praticamente sozinhos) todo o peso de levar adiante a proposta visual da obra. Em seu testemunho, Ishioka fala sobre esta CVI indo mais além do corpo ficcional, fala da CVI fazendo às vezes de cenário em uma produção cinematográfica:

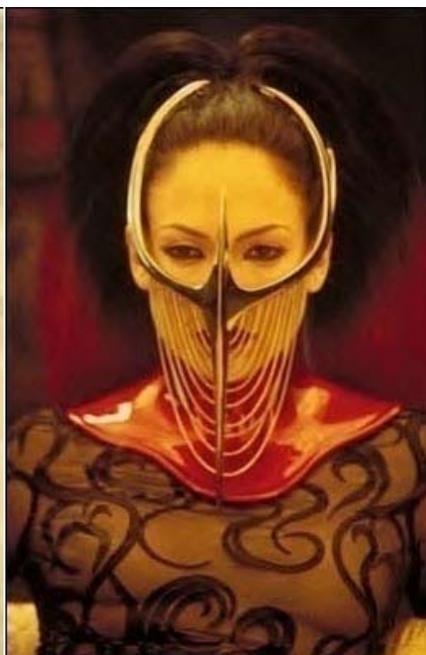
[...] Coppola queria que o vestuário fosse o cenário do filme. Queria utilizar volumes de tecido de diversas texturas, cores e desenhos para criar um mosaico que evocasse a era vitoriana e o mundo de Drácula. Na concepção de Coppola, os cenários fariam às vezes de fundo para a interação entre luzes e sombras, transmitindo mais um estado de espírito que uma imagem tangível. O vestuário, por outro lado, teria uma presença imponente e definida, que daria forma a cada um dos personagens do filme¹⁵. Foi esta perspectiva excepcional de Coppola e a liberdade que me concedeu para ajudá-lo a

levá-la a cabo foi o que, em última instância, levou o vestuário a funcionar tão bem no filme. Eiko Ishioka (Nadoolman, 2003, p. 55).

Para chegar ao bom funcionamento do design da aparência dos atores no filme, Eiko Ishioka apostou em um vestuário barroco com uma grande carga simbólica. Vestuário que remete à etapa dourada do pintor Gustav Klimt (1862-1918), em especial aos quadros *Adele Boch-Bauer I* (retrato, 1907) e *O beijo* (1907-1908), assim como de certa estética orientalista, herdada do teatro Kabuki japonês. A designer via Drácula como um personagem com muitos rostos, com infinitas transformações. A túnica de seda vermelha que Drácula vestia tinha uma cauda que se arrastava por sete metros. Ela teria que passar a ideia de um rastro de sangue: “como ondas em um mar de sangue”. A designer também teve inspiração em referências visuais bizantinas, turcas, romena medieval e do teatro Nô: “o rosto branco e a testa aumentada remetem às máscaras des-

¹⁵ Ishioka também desenhou o escudo de armas especificamente para o filme, ele integra muitos dos cenários e vestuário ao longo de todo o filme (Nadoolman, 2003, p. 56).

As Caracterização Visual do Intérprete de Eiko Ishioka: The fall (2006), A cela (2000), Immortals (2011), Tereza, o corpo de Cristo (2007), e performance de Grace Jones (2010). Fonte: Pinterest.





Drácula, de Bram Stoker (1992), desenhos e design de Caracterização Visual do Intérprete de Eiko Ishioka para o personagem conde Drácula, vivido pelo ator Gary Oldman.
Fonte: Pinterest.





Drácula, de Bram Stoker (1992), desenhos e design de Caracterização Visual do Intérprete de Eiko Ishioka. As atrizes Florina Kendrick, Mônica Bellucci e Michaela Bercu encarnam as Noivas de Drácula. Fonte: Pinterest.



te teatro clássico japonês”. O resultado do vestuário do personagem Lucy (a vampirizada) se deve muito à observação feita por Ishioka durante os ensaios do filme. Neles a designer japonesa pode perceber como a atriz Sadie Frost (Lucy) se movia como um lagarto e, com isso, buscou suas referências visuais no lagarto-de-gola australiano na hora de desenvolver o design do vestuário do personagem (Ishioka; He, 2007, p. 42).

Ao refletir sobre o espaço cênico e o espaço cenográfico, por seu caráter efêmero e provisório, “cenografia” parece ser o termo encontrado para explicar algo que não será tão definitivo como pressupõe a arquitetura. Neste sentido, a cenografia composta pela caracterização visual no corpo do intérprete adquire um caráter mais efêmero ainda que o cenário no palco.

O espaço cênico e seus elementos compositivos

O fato de os rituais tribais serem ou não manifestações de qualidade teatral é uma discussão constante nos meios cênicos. Mas, sem sombra de dúvidas, em alguns destes rituais se podem identificar os elementos relevantes da cenografia: a organização do espaço, sua ocupação por uma ação e pelo público, a caracterização visual, os objetos cênicos, ou seja, a “organização e utilização” do espaço para um evento especial, não cotidiano (Cohen, 2007, p. 2). Em se tratando especificamente dos objetos utilizados em cena, o designer de cenário checo Jaroslav Malina (1937-2016), salienta que os objetos cênicos autênticos, mesmo que desprovidos de valor estético, podem adquirir um novo significado quando servem a um propósito funcional e se relacionam de forma diferente e inesperada.



Drácula, de Bram Stoker (1992), desenho e design de Caracterização Visual do Intérprete de Eiko Ishioka para Lucy, vivida por Sadie Frost. Fonte: Pinterest.

Estes objetos autênticos podem criar um todo diferenciado e estético que oferecem um número infinito de possibilidades. Da mesma maneira, umas combinações não convencionais e inapropriadas de elementos e estruturas podem criar uma estética nítida e poderosamente sugestiva, que ajude a definir aos personagens e as transformações que eles sofrem (Davis, 2002, p. 69).

Em relação aos códigos estabelecidos pelos elementos cênicos, o semiólogo italiano Gianfranco Bettetini considera cada peça teatral como uma combinação de certo número de “esquemas teatrais e de esquemas não específicos da cena”. Onde alguns destes esquemas podem não pertencer diretamente à representação teatral em questão. Mas, para ele estes códigos não se combinam em um código único: “constituem uma estrutura teatral (típica da representação em particular considerada), que pertence sempre à ordem do sistema (sistema que descreve ‘aquela’ manifestação), mas que não é intercambiável, que não tem valor fora daquela peça analisada”. Esta pluralidade de códigos não se refere unicamente ao conjunto combinado dos elementos que contribuem para a formação do aspecto significativo da peça teatral, mas também atua em cada uma das categorias de sinais utilizados na encenação. Ou seja, não se pode falar de um “sistema único de códigos da gestualidade, da representação figurativa (a cenografia), da iluminação ou das músicas e palavras (códigos linguísticos) de cena”. Portanto, cada categoria de sinais que compõem o ato teatral se remete, por conseguinte, a uma “estrutura teatral parcial, cujo propósito é baseado nas regras daquela estrutura que organiza o texto da peça teatral” (Bettetini, 1977, p. 100-101).

Apesar do consenso de que um intérprete e ao menos um espectador basta para que exista o espetáculo, consideramos que mesmo no extremo despojamento, que pressupõe a eventual ausência de cenário, de maquiagem, de vestuário ou de objetos cênicos, são muitas as linguagens que convergem em esta relação mínima. É do conhecimento e aceito por este estudo que no processo de comunicação cênica os elementos verbais e não verbais não só estão estreitamente conectados entre si e são funcionalmente interdependentes, mas que eles podem alcançar autonomia significativa. Segundo Trastoy e Lima, “A palavra convive com a música, com os diversos elementos cenográficos e a iluminação, com os gestos e os movimentos, com o vestuário e a maquiagem do ator”. Para estas autoras, todos e cada um destes elementos são significativos por si só, mas também pode explicar aos demais, completá-los, contradizê-los, relativizá-los, anulá-los, sobredimensionalizá-los (Trastoy; Lima, 2006, p. 13).

Concernente ao extremo despojamento do espaço cênico, o diretor teatral polonês Jerzy Grotowski (1933-1999) defendia arranjos concretos que estariam no âmbito dos elementos visuais cênicos. Para isso, começou eliminando gradualmente o que para ele se mostrava supérfluo: “descobrimos que o teatro pode existir sem maquiagem, sem vestuários especiais, sem cenografia, sem um espaço separado para a representação (palco), sem iluminação, sem efeitos sonoros etc.”:

A luz: não usar os efeitos de luzes resultaria que o ator teria de usar recursos luminosos estáticos, trabalhando deliberadamente com sombras, lugares brilhantes etc. É particularmente significativo comprovar que uma vez que o espectador fique em uma zona iluminada, ou em outras palavras, uma vez que fique visível, também começa a ter um papel na representação. Também foi descoberto outro fato, os atores, como figuras de pinturas de El Greco, podem ‘iluminar’

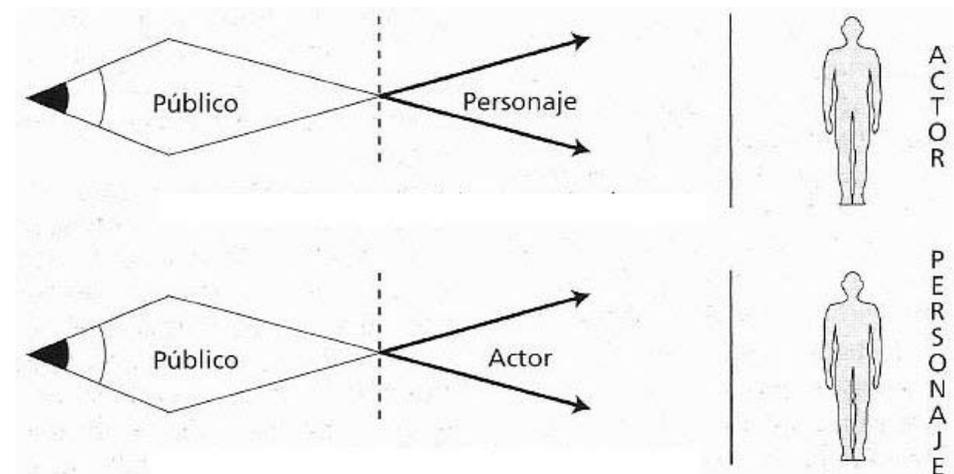
usando técnicas pessoais e se converterem em uma fonte de ‘iluminação artificial’.

A maquiagem: abandonamos a maquiagem, os narizes postiços, as barrigas falsas, tudo aquilo que o ator utiliza em seu camarim antes da apresentação. Alertamos que era um ato de maestria para o ator mudar de tipo, de caráter, de silhueta (enquanto o público contempla) de uma maneira ‘pobre’, usando somente seu corpo e seu ofício. A composição de expressão facial fixa, utilizando os músculos do ator e seus próprios impulsos, consegue o efeito de uma transsubstantiação terrivelmente teatral, enquanto a maquiagem do artista é só um artifício.

O vestuário: da mesma maneira, um traje sem valor autônomo, que existe só em conexão com um caráter particular e suas atividades, pode transformar-se ante a multidão, contrastando-o com as funções do ator.

Os adereços: a eliminação dos elementos plásticos que tem vida por si mesmo (representam algo independente das atividades do ator) levou à criação pelo ator dos mais óbvios e elementares objetos. O ator transforma, mediante o uso controlado dos seus gestos, o piso em mar, uma mesa em um confessionário, um objeto de ferro em um companheiro animado etc. (Grotowski, 2009, p. 67).

Também deve ser levado em conta que um aspecto característico da comunicação contemporânea (ou pós-moderna) é a inter-relação quase constante dos meios de expressão e dos recursos tecnológicos. Afora a mistura de linguagens, a pluralidade de elementos que se somam para obter um resultado único. Os múltiplos estilos visualizados juntos em um fragmento de cena “geram sentidos ao se apropriarem de discursos de distintas procedências, adaptando-os a seus próprios meios, em um processo de transformação contínua” (Giannone, 2002, p. 21). Como tão bem indica Pavis (1998a), o espaço teatral é o resultado de outros espaços como o espaço dramático, liminar, interior, exterior, gestual, textual e o cênico. Ao design espacial pertencem todos os signos da representação. É uma “propriedade intrínseca da atividade cênica, e nela se inscrevem as relações criadas através do movimento”. O design espacial expressa relações muito diferentes: “entre os atores, entre os pontos estáticos e os pontos móveis da ação dramática, entre a estética visual da encenação e a forma de interpretação dos atores, e na visão do público sobre a relação entre ator e personagem” (Cid; Nieto, 1998, p. 67-68).



O público vê através do personagem o ator e através do ator o personagem. Fonte: Cid; Nieto, 1998, p. 68).

O equilíbrio (ou boa dosagem) dos elementos cênicos em uma encenação é a diferença entre uma obra bem conduzida (e bem-sucedida) ou não. O cenógrafo alemão Günther Schneider-Siemssen (1926-2015) assinala que pode haver problemas se “a produção e a cenografia estão muito centradas em si mesmas e se esquecem dos espectadores”, se a encenação é ousada, mas não presta atenção ao significado da obra, se desperdiça dinheiro em materiais que oprimem aos atores e se o conteúdo da obra é tão rígido que impede alguém de lhe dar uma solução artística. Para que isso não aconteça, Schneider-Siemssen, que também era professor, colabora com seus dez mandamentos para os designers de cenários:

1º) O palco deve ser entendido como um espaço cósmico; 2º) Deve dominar todos os aspectos do design cenográfico; 3º) Não deve aniquilar o texto da obra; 4º) Não deve ser infiel ao bom diretor; 5º) Deve estar a serviço da obra e fazê-la real no palco; 6º) Deve ser capaz de interpretar a música visualmente e, se não tem empatia com a música, deve ficar longe das representações musicais; 7º) Deve ser capaz de lidar com a totalidade do ferramental técnico do palco, incluindo a iluminação e os efeitos especiais; 8º) Deve evitar os conflitos materiais, como gastar mais do que o orçamento preestabelecido; 9º) Deve conseguir que o universal e o cósmico sejam visíveis para o público; 10º) Recordando o pensamento de Goethe, para o cenógrafo, o público, os atores, os cantores e os dançarinos devem ser a meta de todos seus esforços (Davis, 2002, p. 16, 21).

Breve histórico dos espaços cênicos e cenográficos

Segundo Idoia Castro (2007), ao longo dos anos a cenografia teatral não recebeu toda a atenção que merece por parte dos estudiosos. A falta de documentação, somada ao mal estado de conservação das obras e ao seu caráter efêmero, “colaboraram para que se deixasse de lado a rica e interessante contribuição do mundo da cena em nossa história”. Neste sentido, Davis assinala que foram realizados muitos esforços para estabelecer o status da cenografia. Na Europa, durante o século XX autores como Edward Gordon Craig, Oscar Schlemmer, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Jiri Kroha, Roger Planchon e outros tentaram dar à cenografia uma importância similar a do texto. Mas, na realidade, “o design cenográfico, segue sendo bastante marginal e suas realizações foram subestimadas” (Castro, 2007, p. 347; Davis, 2002, p. 10).

Antecedentes europeus

Em suas idas e voltas, como todos os movimentos artísticos, a cenografia também mudou (ou evoluiu) segundo seu contexto e localização espaço-temporal: os elementos que organizam e ilustram o Teatro Grego; os mecanismos para a realização dos mistérios da Idade Média; do caráter decorativo ou pictórico à perspectiva no Renascimento; o cenário que recria parcialmente a realidade, um ambiente levado ao limite, no Naturalismo; a representação visual que apenas sugere e estimula a imaginação do Teatro Simbolista; o espaço tridimensional e vivo de Adolphe Appia; o conceito de unidade cênica, pautado sobre a qualidade visual do teatro de Gordon Craig; a ampliação da sua responsabili-

dade como espaço cênico, a aproximação do público, com a cena invadindo o espaço a partir de Os Meiningers¹⁶ e do diretor teatral russo Vsevolod Meyerhold (1874-1940); as propostas de rompimento com a caixa italiana (caixa ótica) pelo diretor teatral austríaco Max Reinhardt (1873-1943) no Teatro Moderno que, em sua visão contemporânea, propõe a busca de espaços diferentes, apropriados e específicos para receber cada espetáculo.

Segundo Pierre Sonrel (1964), do mundo antigo não chegou ao mundo medieval qualquer forma dramática viva, posto que a arte teatral de Roma fizesse com que ela “se perdesse nos jogos grandiosos e bárbaros do circo”. Para este autor, é a igreja que (sem intenção) vai dar uma vida nova e um novo sentido ao teatro: “Do mesmo modo, de fato, que a celebração dos ritos dionísacos está na origem da tragédia e comédia grega, também o teatro clássico moderno nasce do desenvolvimento da liturgia da missa católica, dilata gradualmente com a representação de cenas extraídas das Sagradas Escrituras” (Sonrel, 1964, p. 75). Cogniat (1964), por sua vez, data o século XIX como o marco divisório entre a arte e a técnica na cenografia. Considerando que, desde então, a arte segue o caminho de progresso dos fatores espirituais e a técnica, por sua vez, o caminho dos fatores materiais: “As soluções cenográficas, por conta disso, acabam por estar mais nas mãos de fabricantes especialistas, que não buscam a renovação da linguagem visual e isso resulta em uma estagnação que entra em descompasso com as renovações em outras artes”. A reação a esta situação partiu do diretor teatral francês Lugné-Poe (1869-1940), quando chama os pintores para uma participação cenográfica. Participação considerada “essencial para a renovação da estética teatral” (cerca de 1890-1895). No entanto, para Cogniat, a verdadeira revolução só teria início realmente 15 anos depois com os Ballets Russes de Serge Diaghilev (1872-1929).

Até o último quarto do século XIX, na Europa, a cenografia consistia na reprodução o mais fidedigna possível da realidade, que era obtida com os efeitos luz e sombra e a perspectiva. O suporte para estas imagens era plano: telões de fundo que eram pendurados em algumas barras, ou, quando muito, bastidores onde eram fixadas estas telas ou papel pintado. No entanto, nos últimos anos daquele século, teve início o questionamento sobre esta questão, e chegaram os teóricos. Também, com influência da pintura, embora com certo atraso em relação a ela, apareceram os “ismos” na encenação, sendo o Naturalismo, o Simbolismo, o Expressionismo, o Futurismo e o Construtivismo os que mais influenciaram o design cenográfico.

A primeira das revoluções contra o telão plano pintado veio do Naturalismo. As adesões mais representativas foram as de Meiningers no German Meiningers Productions (1874); de Antoine no Théâtre Libre em Paris (1887); e de Stanislavsky e Nemirovitch-Danchenko no Teatro de Artes de Moscou (1898). O Naturalismo se baseava na busca pela verdade, da documentação exata e precisa para criar aquilo que se queria representar, com uma exatidão fotográfica, como se a boca de cena fosse uma quarta parede transparente que permitisse vislumbrar

¹⁶ Os Meiningers foram uma companhia teatral que o duque do ducado de Sajonia-Meiningen, Jorge II, fundou em 1866, no Teatro da Corte da cidade de Meiningen na Alemanha. A companhia desenvolveu sua atividade teatral por toda a Europa, desde a tomada de posse do duque Jorge II em 1860, até sua morte em 1914. Embora a época de maior esplendor teatral tenha sido entre 1874 e 1890. Muitos estudiosos, entre eles Galiano (2008), defendem a ideia de que o duque de Sajonia-Meiningen foi o primeiro diretor de cena da história do teatro (para outros estudiosos seria Ludvig Chronegk, regente da companhia entre 1871 e 1891) em sentido amplo (para os mais cautelosos, em sentido contemporâneo) e que os Meiningers definiram e desenvolveram os princípios da composição visual no palco por meio da subordinação dos diferentes elementos envolvidos na representação. Cada produção era estudada e cuidada em sua veracidade histórica em seus mínimos detalhes, unificando estilisticamente não só a cenografia e o vestuário, mas também os objetos cênicos e a música. O duque proporcionava ao ator toda sua indumentária e acessórios (autênticos ou de menor qualidade) quase desde o primeiro dia de ensaio, para que funcionasse igual à definitiva, pois considerava que o ator deveria familiarizar-se com os diferentes elementos que proporcionassem as alterações nas atitudes do ator. Ou seja, buscava a veracidade mediante as atitudes corporais dos atores na relação que travava com a indumentária, os objetos cênicos e os elementos cenográficos. O duque rejeitou o uso de telões e bastidores, diéteis ou não, e introduziu elementos corpóreos e praticáveis. Meiningers usou a iluminação (a gás e elétrica), principalmente para criar atmosferas e para direcionar a atenção do espectador, e criar determinados efeitos como a aparição de fantasmas ou fenômenos atmosféricos (Galiano, 2008; Simón, 2004).



a vida como ela é sem subterfúgios. A consequência disso, em termos cenográficos, é que o palco ficou atulhado de móveis e objetos.

Não obstante, o verdadeiro movimento renovador na Europa veio pouco tempo depois, em 1890. Em parte, motivado pelo uso da luz elétrica no teatro. Posto que, a luz elétrica retirou o sentido de manter a tela pintada de fundo, que também representava uma luz pintada simulada¹⁷. Em diferentes pontos da Europa começaram a surgir “espíritos rebeldes contra o Naturalismo sedento da verdade”, convencidos, como aconteceu com outros tipos de arte, que à cenografia deveria caber mais a incumbência de evocar e sugerir do que, propriamente, invocar/retratar a realidade. Entre estes revolucionários do design cenográfico podemos trazer os nomes de Paul Fort e o Théâtre d’Art (1892) e Lugné-Poe e o L’Oeuvre (1899), na França; Meyerhold na Rússia com o Teatro de Arte de Moscou (1898); Adolphe Appia na Suíça; Gordon Craig na Inglaterra; Peter Behrens, Max Reinhardt, Georg Fuchs e Fritz Erler na Alemanha, e os Ballets Russes: “Era uma época em que se pretendia dar ao teatro, e à cenografia, a dignidade de arte independente, e uma consequência deste intento foram os teatros de arte” (Bablet, 1965, p. 139; Gilabert, 2007, p. 212).

Em contemporaneidade com os Ballets Russes, o suíço Adolphe Appia (1862-1928) e o britânico Edward Gordon Craig (1872-1966) defendiam teorias que revolucionaram a cena. Tanto Appia como Gordon Craig davam muita importância à luz, que tinha sido incorporada ao teatro e cujas possibilidades expressivas ainda eram pouco exploradas. Estes dois “cenógrafos-pensadores” serão alvo de um estudo mais detalhado na sequência deste livro. O pensamento do teórico alemão Georg Fuchs (1868-1949) também teve muita repercussão na cena europeia nesse mesmo período. Suas teorias foram adotadas pelo Münchener Künstler Theatre em 1907, com cenários que combinavam a pintura artística com estruturas arquitetônicas. A influência de Fuchs pode ser identificada no trabalho do diretor francês Charles Dullin (1885-1949), “com cenários que eram misteriosos poemas de formas e cor”; os princípios da estilização defendidos por Fuchs foram seguidos por Harley Granville-Barker (1877-1946), produtor de Shakespeare em Londres; suas ideias também influenciaram o diretor austríaco Max Reinhardt

Esboços de Ludwig Sievert para obras teatrais: Dead city (1921); Caminho de Damasco (1922) e The geat highway (1923).

Fonte: Fernández, 2014.

(1873-1943) e o design cenográfico do alemão Ludwig Sievert (1887-1966)¹⁸, formando parte do movimento expressionista¹⁹. Para o diretor teatral russo Theodore Komisarjevsky (1882-1954), Gordon Craig e Fuchs são, depois de Appia, os mais importantes renovadores da cena europeia: “Todos eles rejeitam o realismo, mas se Appia busca sobretudo a estilização e Craig é mais simbolista, Fuchs combina ambas as tendências com a pictórica” (Gilabert, 2007, p. 214; Komisarjevsky; Simonson, 1933, p. 11-12).

A título de síntese, durante a transição do século XIX para o século XX, pode-se argumentar que no final do século XIX o crescente materialismo se traduz em “uma necessidade de beleza que é proporcional às pressões materiais que impõe uma civilização técnica, de modo que a beleza é quase um refúgio e com ela o teatro será uma fuga em um mundo de beleza”. Tudo isso acontece em um momento em que coincidem as poéticas literárias e as pictóricas, em um momento em que uma nova noção estética começa a circular, a *gesamkunstwerk*. Esta estética utópica sonhada por Richard Wagner (1813-1883) era baseada na convicção da profunda relação existente entre as diversas manifestações artísticas: “em que a pintura é música das cores e a música pintura sonora, e por isso o teatro não será a arte entre todas as artes, mas a arte que as reúne”. Assim almejava o ideal wagneriano, e esta concepção influenciou os simbolistas e os cenógrafos dos Ballets Russes, por exemplo. No final do século XIX, como reação contra o Naturalismo, o teatro surge como “uma obra de arte comunitária que não pode ser realizada sem a ajuda de um pintor profissionalmente dedicado a isso” (Cossio, 1991, p. 204-206).

Neste contexto, no início do século XX, uma reação saudável foi sentida no cam-

¹⁸ Ludwig Sievert foi destaque como um dos designers cenográficos mais importantes do Expressionismo alemão durante as primeiras décadas do século XX. Foi muito influenciado pelas teorias do trio Appia-Craig-Fuchs, “aplicando-as em um estilo claramente expressionista, matizando a abstração e geometria proclamada por este movimento artístico sonado a um nível maior de sugestão figurativa. Em seus esboços, a função icônica do objeto cênico acontece com o reconhecimento de fachadas, janelas e outros elementos arquitetônicos ou da natureza, afastando-se do minimalismo próprio dos reformadores antes mencionados”. Sievert opta por destacar a deformação destes elementos “apoiada por uma iluminação contrastada, que potencializa ao máximo a expressividade cênica voltada à inquietude e angústia. Os efeitos psicológicos produzidos nos espetáculos pelas linhas diagonais, as sombras e a pouca visibilidade” constituem um recurso recorrente no design do cenógrafo alemão. A paleta cromática é sombria, potencializada pela mencionada iluminação expressiva. Distante do uso de plataformas, painéis e escadas, “não resta dúvidas que sua obra é um dos expoentes mais fiéis da cenografia expressionista”. Sievert trabalhou em estreita colaboração com o diretor expressionista alemão Richard Weichert (1880-1961) nos anos 1910 e 1920. Nas próximas décadas mudou seu estilo, projetando seus cenários com maior realismo, estando na ativa até os anos 1950 (Fernández, 2014, recurso eletrônico).

¹⁹ O uso de praticáveis, rampas, escadas, as quais “auxiliam na solução simultânea dos vários planos da ação”, a representação de elementos deformados, “como reflexo da visão que o espírito do personagem faz da realidade”, a projeção de cenários incompletos, o uso expressivo da luz são alguns dos aspectos mais significativos da cenografia expressionista. (ibidem)

¹⁷ Em 1879, Tomas Edison (1847-1931) inventou a lâmpada com filamento de carvão e fixação de rosca, que se apresentou, em 1881, na Exposição Universal de Londres. Ángel Martínez Roger insiste na importância que este novo descobrimento teve para a renovação cenográfica da época (Roger, 2004b, p. 17-44).

po da plástica cênica. O cenário não só se liberta de sua função mimética e, em vez disso, ele assume o comando de todo o espetáculo, tornando-se seu motor interno. Ocupa todo o espaço, tanto por sua tridimensionalidade como pelos vazios significantes que sabe criar no espaço cênico. Torna-se maleável (a importância da iluminação), expansível e capaz de coexistir com o jogo do ator e a recepção do público. Todas as técnicas de representação descentralizada, simultânea, em contraponto, nada mais são do que a aplicação dos novos princípios cenográficos: “escolha de uma forma ou de um material de base, busca por uma tonalidade rítmica ou princípio estruturante, interpenetração visual dos materiais humanos e plásticos”. Aby Cohen defende que hoje em dia a cenografia está centrada na capacidade de tornar um espaço único para um evento teatral, “conferindo-lhe alguma energia, uma alma, tornando o espaço vivo e participativo deste acontecimento”. Para esta autora, na plástica se explora as correspondências entre o espaço, a imagem e a sua percepção, por parte não só do espectador, mas também do ator, do diretor e dos demais artistas e profissionais responsáveis pelo evento teatral (Pavis, 1998a, p. 117; Cohen, 2007, p. 3).

Antecedentes na Espanha

Ao questionarmos alguém sobre o teatro espanhol do século XX, imediatamente os nomes de Ramón del Valle-Inclán (1866-1936) e Federico García Lorca (1898-1936), autores de textos dramáticos, vêm à tona. Em relação à busca pela inovação cênica, nota-se na escrita valleinclaniana a consciência das novas possibilidades técnicas da sua época (início do século XX): “Quem pesquisou Valle-Inclán testemunhou como ele explicava a encenação de suas obras, realçando justamente os valores plásticos e a entonação lumínica da cena” (Jiménez, 2005, p. 104).

Neste contexto, mais precisamente a partir de 1916, os cenários e os figurinos não são mais “um adorno ou uma embalagem, mais ou menos bonita, do espetáculo, mas elemento básico de sua estética”. Um dos fatores determinantes para valorizar a renovação teatral espanhola do final do século XX está relacionado ao que comumente se denominava *mise en scène* e que fazia referência geralmente ao cenário e aos figurinos. No entanto, a pouca informação registrada não permite fazermos uma ideia exata de suas características. São poucos os textos que de forma sistemática abordaram questões referentes à cenografia teatral espanhola e, durante muitos anos, o livro de Joaquín Muñoz Morillejo²⁰ foi praticamente o único disponível. No que diz respeito à crítica jornalística da época, a maior parte dos comentaristas se limitavam a “realizar juízo de valor bastante impreciso sobre a adequação, o bom gosto ou a extravagância de uma decoração, mas sem especificar o que queriam dizer com isso”. A tal ponto era assim, que era comum a omissão do nome do cenógrafo encarregado do trabalho. Mais recentemente, o trabalho de Ana María Arias de Cossío²¹ e algumas monografias como a dedicada a Adrià Gual²² preencheram um pouco o enorme vazio informativo existente²³ (Puerta, 1998, p. 53).

Na Espanha o século XIX se prolongou mais do que no restante da Europa. O Naturalismo, que conviveu com os primeiros avanços da Vanguarda, esteve vigente além da primeira metade do século XX como uma das opções mais usadas na cena espanhola (Bravo, 1986, p. 211). A título de síntese da trajetória cenografia

espanhola, já no primeiro terço do século XX, a estilização da realidade proposta por Appia-Craig-Fuchs se tornou a tendência mais frequente. O Simbolismo teve como maior representante o Teatre Íntim de Adrià Gual (1872-1943), criado em 1906 em Barcelona, e que perdurou bastante tempo nesta linha, posto que nenhuma revolução lhe viesse contrapor. Das tendências teatrais renovadoras do século XX foi a estética dos Ballets Russes uma das que mais teve influência na Espanha. Mas, apesar disso, “o mais frequente era o cenário pintado e não o construído, onde eram desenhados os elementos com certa simplicidade, deixando patente que era um desenho, como se estivesse falando de teatro dentro do teatro, com uma estilização infantil, modernista, simbolista ou surrealista”. Para mencionar uma exceção à regra, cabe apontar a proposta tridimensional do cenógrafo José Caballero (1915-1991) para *Bodas de sangue* (1935), de García Lorca, estrelado por Margarita Xirgu (1888-1969). Embora Enrique Díez-Canedo²⁴, em 1968, sustentasse que a cenografia era o único elemento do teatro na Espanha que não tinha nada a invejar em relação aos estrangeiros, mais recentemente o cenógrafo Francisco Nieva (1924-2016) efetuou uma revisão desalentadora pelo que foi a cenografia espanhola durante o século XX: “tinha ficado tão atrás de tudo, tão atrasada, que quando uma coisa começou a cair de tão antiga, ela poderia começar a se erguer de tão moderna” (Gilbert, 2007, p. 214-217; Puerta, 1998, p. 113).

Manuel Fontanals (1893-1972) foi um dos primeiros cenógrafos a introduzir na Espanha, de forma sistemática, formas corpóreas, sejam planas, ou volumétricas, assim como levar em consideração a luz desde suas primeiras cenografias e o interesse em favorecer com ela o movimento cênico. Sua participação no Clube Teatral Anfistora (1934) faz demonstrar a influência expressionista em obras como: *Liliom* (1921), na forma do espaço coberto com um teto inclinado que parece cair sobre o indivíduo, também pelo uso da luz concentrada em determinados pontos para criar tensões e energias; *Santa Rússia* (Jacinto Benavente, 1932), a maquiagem e o vestuário se situavam claramente no Expressionismo, pela acentuação da expressão sofrida do povo russo nas profundas sombras negras dos olhos dos personagens, ou do caráter pouco confiável do personagem Fedor na assimetria das pontas da lapela de seu vestuário; também sua tendência ao monocromático, característico das estreias de García Lorca, embora pontuadas por presenças de cor (nos vestidos, por exemplo), se poderia considerar um recurso expressionista (Gilbert, 2007, p. 221). Sobre os cenários e vestuários de Fontanals para o cinema do México, para onde se exilou em 1937, Elisa Lozano declara:

Penso que foi o mais completo dos cenógrafos. O figurino se alinhava com o cenário e, como também estudou arquitetura e engenharia, tinha em mente todo o design do ambiente do filme [...] Trabalhava muito com o conceito das cenografias sintéticas, pensava que a cenografia devia falar por si mesma e tinha uma questão importante nos recursos de iluminação, para ele era fundamental o manejo da luz, dar uma coerência estética harmônica (Lozano, 2015, p. 11).

Antecedentes do teatro oriental

Ao longo do século XX foi se impondo, pouco a pouco, mas com força, a ideia de que “a história do teatro deveria ser algo mais que um capítulo da história da literatura que se ocupa do gênero dramático”. O teatro ser considerado como

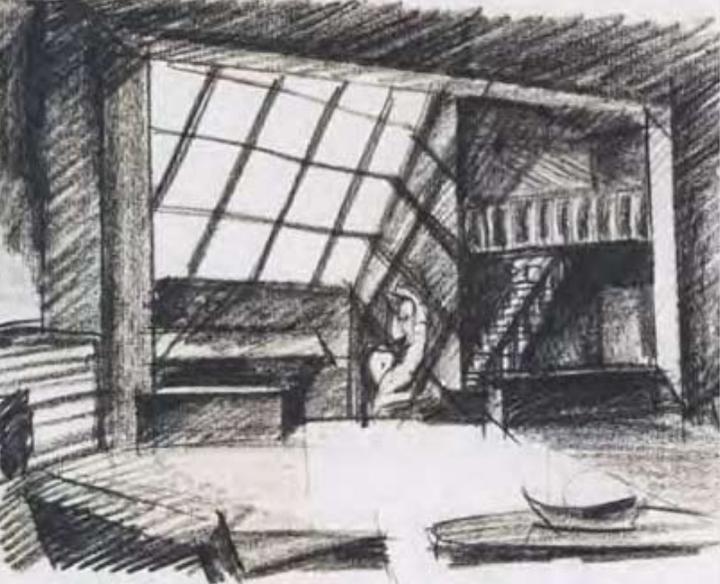
²⁰ Joaquín Muñoz Morillejo. *Cenografía española*. Madrid: Ed. Real Academia de Belas Artes de São Fernando, 1923.

²¹ Ana María Arias de Cossío. *Dois séculos de cenografia em Madrid*. Madrid: Ed. Mondadori, 1991.

²² Carlos Batlle i Jordá. *Adrià Gual, mitja vida de modernisme*. Barcelona: Ed. Instituto do Teatro, 1992.

²³ Amóros apontou também a falta de uma monografia sobre “um personagem tão decisivo como Sigfrido Burmann (1891-1980) e destacar a conexão de tudo isto com a cenografia do pós-guerra”. (Amóros, 1991, p. 86). Falta bibliográfica esta suprida em 2009 pela publicação do livro da filha de Burmann, Conchita Burmann. A publicação foi baseada na tese de doutorado de Ursula Beckers, de 1992, que versava sobre o trabalho de Sigfrido Burmann.

²⁴ Enrique Díez-Canedo, artigos de crítica teatral. O teatro espanhol de 1914 a 1936. México, Joaquín Mortiz, 1968.



um espetáculo fez com que se ampliasse o conceito de “o teatral”, crescendo em importância, junto ao elemento literário, os aspectos gestuais, cenográficos e musicais da representação. Paralelamente a esta mudança de perspectiva foi feita uma paulatina substituição do autor, como centro da atividade teatral, pelo ator e, sobretudo, pelo diretor de cena. A união das artes na busca por um valor superior (a arte total) é encontrada também na longa tradição do teatro oriental: “o Kabuki e o Nô no Japão, a ópera chinesa, o Kathakali indiano, reúnem igualmente todos os elementos plásticos, acústicos e narrativos a serviço de encontrar a, digamos, mais-valia artística” (Roger, 2000a, p. 19). Neste contexto, o diretor de cena francês Antonin Artaud (1896-1948) foi um dos muitos dramaturgos que questionaram a maneira de entender o teatro. Desde que Aristóteles (385-322 a.C.) em sua *Poética* considerou o drama como um elemento da poesia, a palavra monopolizou a cena. No entanto, o drama poderia fazer parte da coreografia, onde não entra a palavra. Artaud confronta a tradição ocidental da representação teatral, centrada na palavra, com a tradição oriental, mais equânime, e nos encoraja a “considerarmos a execução global da representação, e que possamos vê-la como uma poesia espacial” (Rubiera; Higashitani, 1999, p. 17; Davis, 2002, p. 7). Este fenômeno não ficou isolado da progressiva relevância que foi tomando o conhecimento de outras culturas teatrais em que, precisamente, se observava um maior peso da dança, do canto e da gestualidade em detrimento do texto verbal. “Pouco a pouco se descobriu que junto com a beleza e o auge artístico da tragédia grega, do drama isabelino ou da comédia espanhola se deveria falar do Kabuki japonês, do teatro de sombra de Java ou da Ópera de Pequim para chegar a uma verdadeira compreensão do que é o teatro”. Desta forma, começamos a confrontar nossa tradição ocidental com a do oriente e, por isso, “mais que de teatros asiáticos (categoria meramente geográfica), devemos falar de teatros orientais, como categoria cultural oposta à nossa”. A linguagem múltipla do teatro, baseada no gesto, o movimento, a voz, são códigos essenciais nas Artes Cênicas orientais, onde a palavra é mais uma de suas linguagens. Ao contrário do que acontece com o teatro ocidental, cujo principal sistema dramático é a palavra, o texto escrito e falado (Rubiera; Higashitani, 1999, p. 17; Oliva e Monreal, 2014).

A montagem teatral *Judith*²⁵ é um bom exemplo do uso da técnica Kabuki em uma obra ocidental, neste caso do uso específico do mie (mostrar). A prática do mie está centrada na postura do ator principal, cujo tema central são os olhos, que inevitavelmente atraem a atenção do espectador. Fazer um mie (atrair a atenção), provavelmente provenha de um tempo em que se iluminava o teatro

²⁵ Judith (1994), de Engênio Barba e Roberta Carreri. Direção: Elona Velca, produção do Odin Teatret. Holstebro, Dinamarca.

Cenários e vestuários de Manuel Fontanals: A ilha da paixão (1941), esboço cenográfico, O sócio (1945). Fonte: Lozano, 2015, p. 54 e capa.

com velas e lâmpadas de azeite, e em que os atores interpretavam no escuro. A postura se mantém o tempo suficiente para que os espectadores tenham tempo de captar a expressão do ator. Embora sem chegar a estes limites posturais extremos em *Judith*, a atriz dinamarquesa Roberta Carreri “utiliza os olhos com expressões e poses exageradas para atrair a atenção e comunicar ao público as emoções do personagem” (Irvin, 2003, p. 13).

A respeito da tradição oriental, cabe destacar quatro países fundamentais que desenvolveram uma complexa e variada cultura teatral: Índia, China, Indonésia (Bali) e Japão. Estes têm sido os pontos focais de atividades cênicas que receberam mais atenção direta ou indireta dos ocidentais. Por meio da observação e da análise do teatro Kathakali, da Ópera de Pequim, das danças balinesas e dos teatros japoneses (Nô, Bunraku e Kabuki), os pesquisadores Rubiera e Higashitani foram formatando uma ideia, mais ou menos exata, do que é o teatro oriental e enumerando alguns traços que o caracterizam:

Reúne elementos procedentes do rito religioso, da cerimônia cortesã e da festa popular;

Tem uma forte presença da música, do canto, da dança e da gestualidade, junto ao elemento poético;

Nele o ator tem um papel central, autêntico protagonista do espetáculo, com o uso extraordinário (distante do normal da vida cotidiana) da voz e do corpo;

Observa-se uma tendência a não usar a representação realista, dando preferência ao simbolismo e à estilização, com intervenção frequente do mágico, do onírico e do misterioso;

A tradição tem grande peso, transmitida do mestre ao discípulo através das gerações;

Por meio de um treinamento rigoroso, o ator aprende ao mesmo tempo a obra e as técnicas de levar adiante sua representação;

Trata-se de um espetáculo fortemente codificado em que, geralmente, se dá pouca importância aos cenários (com tendência a palcos vazios), mas grande relevância ao vestuário e à maquiagem ou a máscara do ator, que cria com sua atuação os espaços dramáticos;

Com muita frequência recorrem ao ‘travestimento’, homens com papéis femininos, mulheres com papéis masculinos (Rubiera; Higashitani, 1999, p. 17-18).



Na Ópera de Pequim, por exemplo, a cenografia chinesa é composta por elementos culturais que, muitas vezes, não é entendida pelo público ocidental:

O ator vestido e maquiado que aparece frente ao espectador ainda não está habitado pelo personagem, só progressivamente penetra no espírito deste, enquanto sugere a atmosfera do lugar cênico. A maquiagem, que os espectadores ocidentais apreciam basicamente como um design estético, constitui, na realidade, uma linguagem simbólica que revela os personagens representados de uma maneira integral. O palco quase vazio e com uma superfície plana forma um espaço abstrato que frequentemente oferece níveis múltiplos gerados e modificados pela presença e movimento dos intérpretes (Lima, 2014, p. 128).

Estes traços do design cenográfico oriental se misturam com os de algumas culturas ocidentais, gerando espetáculos de uma perceptível riqueza visual e simbólica. O trabalho do designer de cenários e professor chinês-estadunidense Ming Cho Lee (1930-2020) ilustra bem esta mistura, já que se caracteriza por uma “constante inovação e receptividade às influências internacionais”. Cho Lee representou um progresso importante em relação ao realismo poético que dominava a cenografia dos Estados Unidos desde os anos 1940. Segundo Tony Davis, o design de Cho Lee tende a “apresentar mais que representar, a ser escultórico mais que pictórico, a existir num espaço real mais que criar um espaço ilusório”. Outra das características dos seus cenários é o uso extensivo dos andaimes, experimentação com materiais inovadores e combinação de diferentes meios e suporte. Cho Lee relata como foi seu início no design cenográfico:

Naquela época, os artistas estadunidenses consideravam que qualquer coisa remotamente representativa era uma ‘ilustração’, que era considerada uma palavra negativa. A pintura chinesa, por outra parte, nunca resulta completamente abstrata; a caligrafia e a poesia sempre formam parte da obra. Não me convence a abstração total; ela apresenta uma separação excessiva entre os símbolos e as palavras (Davis, 2002, p. 39-40).

De toda tradição oriental foi o teatro japonês o que maior e melhor atenção recebeu do ocidente, tanto historiadores como dramaturgos e diretores de



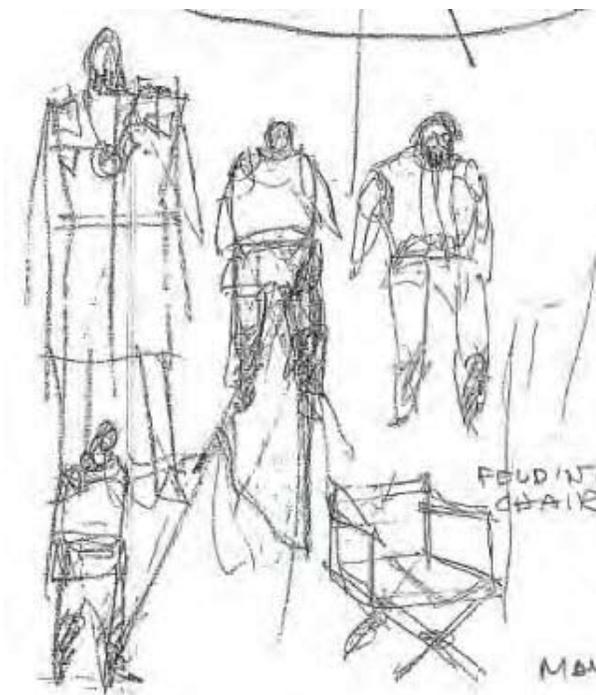
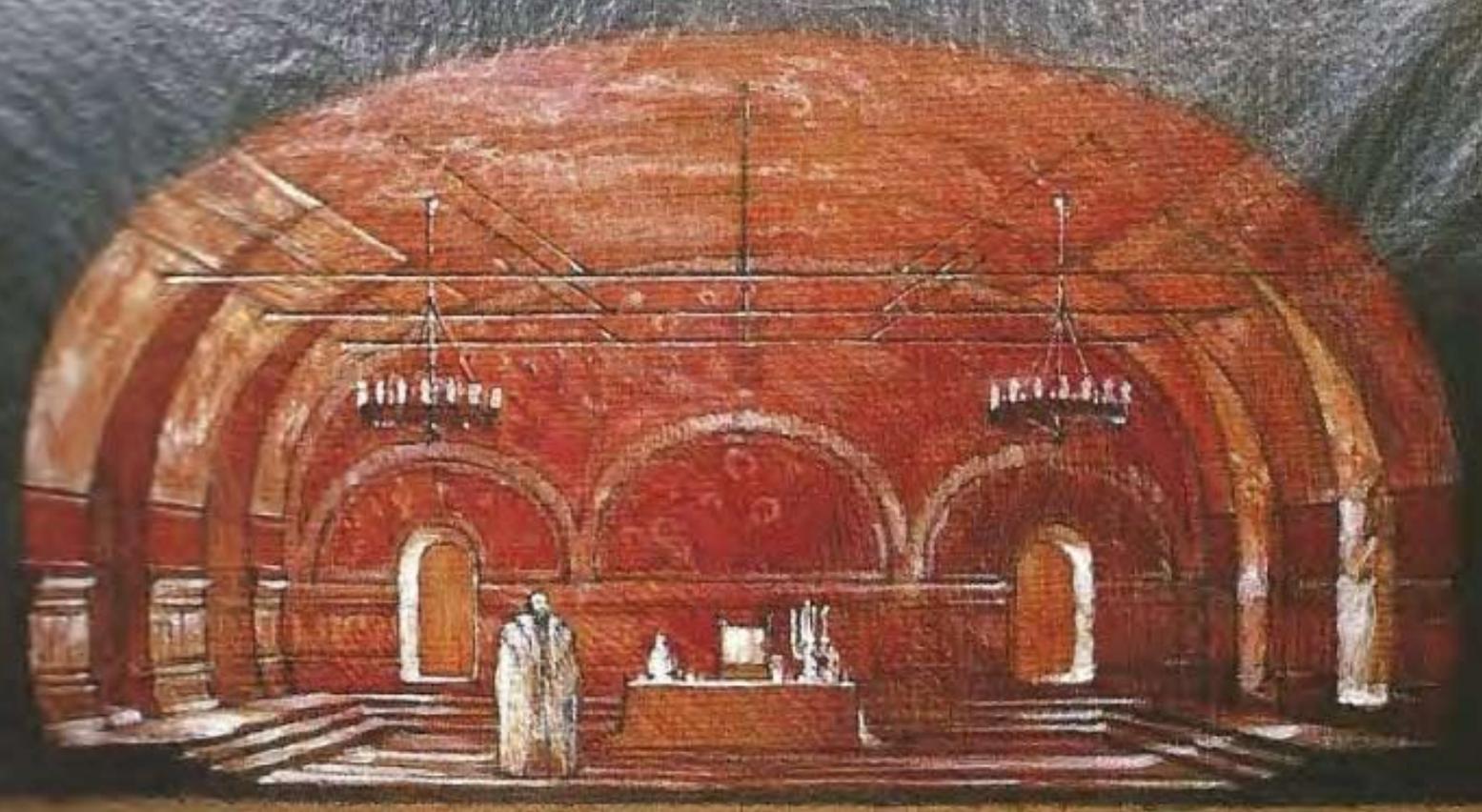
Judith (1994): a atriz Roberta Carreri no papel de Judith. Fonte: Irvin, 2003, p. 13.

cena ocidentais tiveram um especial interesse em conhecer suas atrativas fórmulas dramáticas. Ao mesmo tempo em que o panorama das manifestações cênicas japonesas é muito amplo e inclui grande variedade de espetáculos e entretenimentos, parece claro, acima de tudo, que existem três tipos de teatros fundamentais: o Nô, nascido no final do século XIV, e o Bunraku e o Kabuki, que foram se formando ao longo do século XVII. Um exemplo destes dois últimos tipos é a montagem de *Medeia*²⁶, onde o diretor teatral Yukio Ninagawa (1935-2016) utilizou o estilo teatral original japonês com um elenco exclusivamente masculino. Representada em grego clássico, a montagem combinava o estilo ocidental com as técnicas teatrais japonesas do Bunraku e do Kabuki. As influências para o design de vestuário vieram das brilhantes túnicas de cor de açafrão representadas nos vasos gregos antigos. Na metade da representação, *Medeia* se veste de vermelho e no final fica nua para que o público pudesse ver o corpo do ator. Já para a obra *Hi no tori*²⁷, Ninagawa e o cenógrafo Yukio Horio se basearam nos desenhos de mangá de Tezuka. Para isso, eles preencheram o palco com um engenhoso cenário de inspiração industrial, que buscava se adequar a uma linha do tempo que saltava entre o Gênesis, o presente e o futuro e que evocava a sinistra atmosfera do filme *Blade runner* (1982), de Ridley Scott. Foram utilizadas gruas para mover parte do cenário entre as cenas (Irvin, 2003, p. 89, 91).

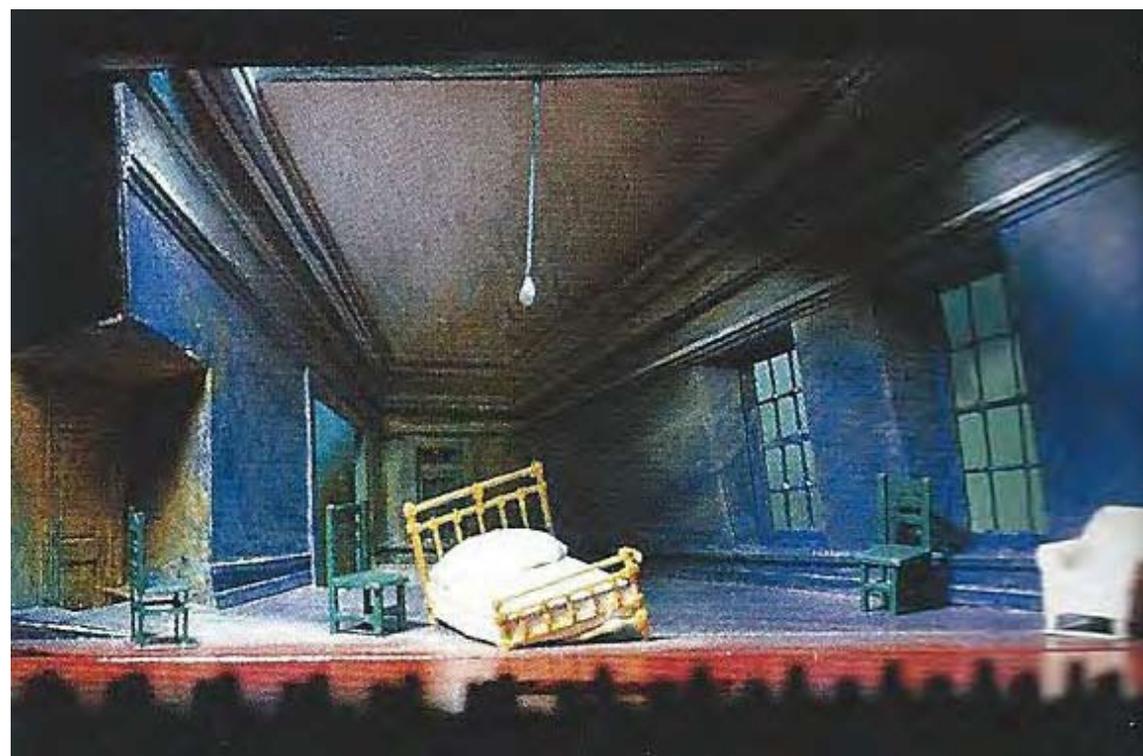
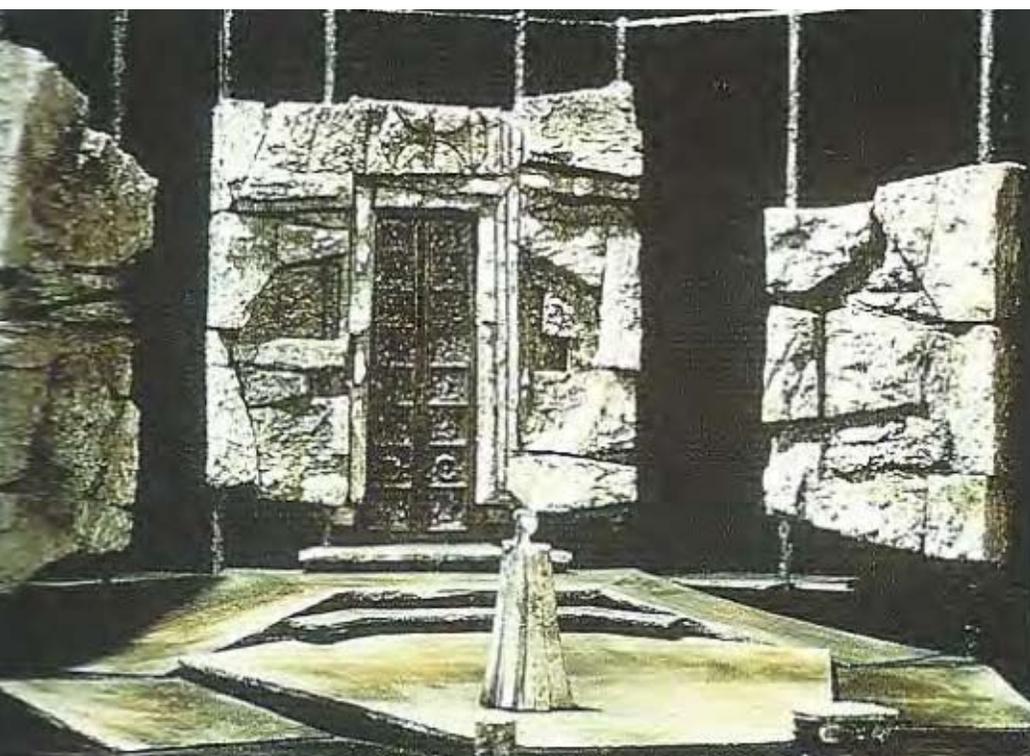
Os três tipos de teatros clássicos japoneses possuem traços bem diferentes que permitem sua fácil identificação. Tanto na cenografia e na música como o aspecto e a arte do ator têm características peculiares. O mais antigo é o teatro Nô, onde o ator-cantor principal usa máscara. O Bunraku é um surpreendente teatro de bonecos de grandes proporções, manejados por seus manipuladores na frente do público; o Kabuki mostra os atores usando maquiagens chamativas. Nos dois últimos existe uma cortina separando o palco da plateia, a representação não é cantada e o realismo detalhista da cenografia (com mudanças efetivas de cenários) contrasta com os movimentos maneiristas e exagerados dos atores ou bonecos. Por

²⁶ *Medeia* (1987 a 1997), de Eurídice. Direção: Yukio Ninagawa; Design de CVI: Jusaburo Tsujimura. Produção: Tadao Nakane (Grupo Toho). Japão, turnê por vários países.

²⁷ *Hi no tori* (2000), baseada em uma história de Osamu Tezuka. Direção: Yukio Ninagawa; Design cenográfico: Yukio Horio. Saitama Super Arena, Saitama, Japão.



Desenhos e maquetes de Ming Cho Lee: *Khovanshchina* (1985), *Electra* (1964), *Macbeth* (1995) e *As terras vazias* (2000). Fonte: Davis, 2002, p. 41-49.



sua parte, o Nô, ainda próximo ao mundo do rito, mostra um espetáculo solene e refinado em que os deuses e os espíritos são presença frequente, com grande presença do fantasmagórico; destacam a qualidade e a beleza do vestuário sobre um palco vazio, sem cortina, com um pinheiro estilizado pintado sobre um papel de fundo: “Por utilizar termos ocidentais, mas felizmente transplantados para o Japão, diríamos que o Nô é um teatro medieval, clássico, cerimonioso e com forte peso religioso; o Bunraku e o Kabuki são teatros barrocos, profanos, populares, cheios de movimentos e colorido” (Rubiera; Higashitani, 1999, p. 19-21).

O Kabuki

As raízes do teatro Kabuki²⁸ remontam ao final do século XVI. Seu início é creditado às dançarinas da localidade japonesa de Izumo, lideradas por uma mulher chamada Okuni, que realizavam suas apresentações ao ar livre. O palco era bastante rudimentar, composto por um estrado quadrado feito com madeira de cipreste elevado do chão uns dois palmos e equipado com quatro estacas.

²⁸ O termo Kabuki recebe diferentes significados: uma derivação do verbo japonês kabuku, cujo significado é torcer, inclinar e, por extensão, fazer algo de maneira não canônica; ou lendo letra por letra: ka (cantar), bu (dançar) e ki (interpretar).



O musical *Hi no tori* (2000);
Tokusaburo Arashi no papel de Medeia (1987 a 1997).

Fonte: Irvin, 2003, p. 88-89.

Neste estrado era instalado um telhado de duas águas também fabricado de madeira de cipreste. Transpostos para os ambientes urbanos e com o passar do tempo, estes palcos foram perdendo em estilização e ganhando mais espetacularidade, graças aos complicados equipamentos e às maquinarias teatrais que neles eram empregados. Artefatos complexos equipados com roldanas e molas ajudaram, de maneira a tornar a representação um excesso de espetacularidade barroca. Nos tabladouros ou passarelas não era estranho encontrar alçapões (seri-dashis) de onde emergiam ou desapareciam da cena personagens sobrenaturais, acompanhados de grandes efeitos visuais. Este alçapão (ou escotilha) teatral foi idealizado pelo dramaturgo e teórico Namiki Shōzō (1730-1773) por volta de 1753, para usá-lo em suas próprias obras, pautadas pela suntuosidade e os excessos. Ao mesmo dramaturgo é creditada a invenção do palco giratório (mawaributai), que foi usado pela primeira vez na sua obra *Sanjikkoku yobune no hajimari* (Japão, 1758), passando em seguida a ser usado no ocidente. Este tipo de palco permite mudanças rápidas de cenografia. Sendo composto por um tablado circular de grande diâmetro no qual podem existir outros tabla-

dos menores que podem girar de cima para baixo e vice-versa, escondendo ou mostrando cenários.

Elemento singular do cenário Kabuki é uma passarela de madeira (hanamachi) que mede um pouco mais de um metro de largura e que começa a partir do palco e atravessa toda a plateia. Sua origem remonta ao hashigakari do teatro Nô, onde era uma passarela que unia o camarim dos atores com o palco. Em algumas obras Kabuki são sobre o hanamachi que se desenrolam as cenas ou os momentos de destaque do enredo, e isso é fortuito, pois é precisamente o ponto em que o ator pode estar mais próximo fisicamente do público, que pode aproveitar para lhe ofertar ramos de flores (hanamachi: caminho de flores). Também são no hanamachi que podem ser posicionados estreitos seri-dashis, os alçapões por onde podem surgir ou desaparecer subitamente personagens de todos os tipos. Em sua primeira ópera intitulada *Rashomon*²⁹, o diretor e coreógrafo taiwanês Lin Hwai-Min (n. 1947) colaborou com seu designer Ming Cho

²⁹ *Rashomon* (1996), de Miyako Kubo. Direção: Lin Hwai-Min;
Design cenográfico: Ming Cho Lee. Grazer Opernhaus, Graz, Áustria.



Gravuras representando um alçaço cênico, personagens voadores e a passarela de madeira. Fonte: Lucas, 2006, p. 23.

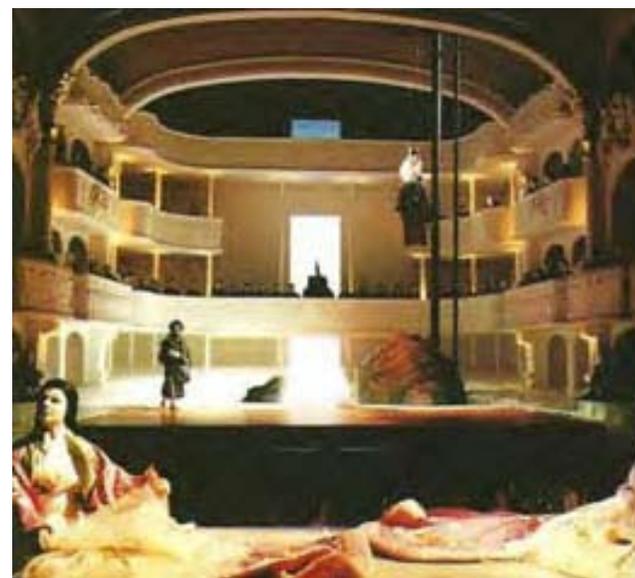
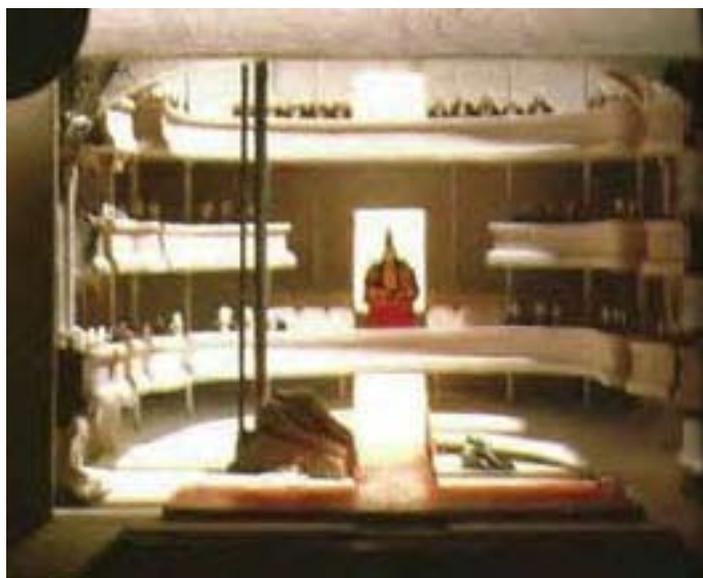
Lee para criar um hanamachi no corredor central do teatro Grazer Opernhaus. Dessa maneira, os personagens podiam chegar ao palco vindo pela plateia. Cho Lee recorda que:

Achei que seria interessante ter uma imagem clara do público e uma longa entrada vinda de cima do cenário. Quando os cantores vieram da plateia, havia duplas vindas do fundo do palco. O juiz se sentava em um camarote situado em pleno palco; outro juiz estava sentado no camarote real do auditório. Enquanto os personagens da ópera vestiam um vestuário japonês de época, os membros do jurado (o coro) vestiam todos trajes pretos e tinham os rostos pintados de branco (Davis, 2002, p. 48).

Surpreendentes eram também as repentinas aparições de personagens voadores (chunori), espíritos atormentados ou fantasmas, que vinham de cima para dentro do palco; atores que estavam pendurados em cordas suspensas por roldanas e garruchas e que os operadores de cada teatro manobravam habilmente, chegando a tocar as cabeças dos assistentes enquanto os atores gritavam seus discursos. A área com filas de bancos para a plateia, como conhecemos agora, foi introduzida por influência ocidental. Até o final do século XIX era adotada

uma singular distribuição da arquitetura cênica interna: ela consistia em dividir o espaço dedicado ao público como um tabuleiro de xadrez feito com varas de bambu que formavam quadrados de cerca de dois metros quadrados, áreas onde seus ocupantes podiam cozinhar, comer, beber e negociar livremente, sem preocupações com os vizinhos do espaço (já que a agitação e essas atividades eram algo habitual na sala), ao mesmo tempo que desfrutavam do espetáculo apresentado. Também no século XX, um maior cuidado será tomado para decorar as fachadas dos teatros (Lucas, 2006, p. 22-23).

Quando se trata da Ópera de Pequim, os cenários tradicionalmente se reduzem a “uma mesa e duas cadeiras, ao público é proporcionado grande espaço para a imaginação”. A peças atuais podem também contar com uma cortina pintada no fundo na área de representação. Os adereços cênicos comparecem em grande profusão: “De acordo a sua posição no palco e a forma como o artista interage com eles, esses objetos podem representar uma variedade de coisas concretas e conceitos abstratos. Eles são altamente simbólicos, e a participação do público é sempre necessária, afim de compreender a sua função em diferentes partes” (Tiejun, 2016, p. 19-20).



Maquete e fotografia do cenário básico montado para a ópera Rashomon (Áustria, 1996). Fonte: Davis, 2002, p. 48.



1ª PARTE
capítulo 2
a luz cênica

A danação de Fausto (2010), de Hector Berlioz.
Direção: Stephen Langridge;
coreografia: Philippe Giraudeau;
design de luz: Wolfgang Göbbel;
design de cenário e vestuário: George Souglides;
design de projeções: John Boesche.
Lyric Opera de Chicago, Estados Unidos.
Fonte: Crawley, 2011, p. 6.

Disse que era capaz de reconhecer certos lugares do mundo apenas pela luz. Em Lisboa, a luz, no fim da primavera, debruça-se alucinada sobre o casario, e é branca e úmida, um pouco salgada. No Rio de Janeiro, naquela estação intuitiva à qual os cariocas chamam outono, e que os europeus afirmam com desdém ser puramente imaginária, a luz torna-se mais branda, como que um fulgor de seda, acompanhada por vezes de uma cinza úmida, que encobre as ruas, e desce depois lentamente, tristemente, sobre as praças e os jardins. Nos campos encharcados do Pantanal de Mato Grosso, de manhã bem cedo, as araras-azuis atravessam o céu,

sacudindo das asas uma luz lúcida e lenta, que pouco a pouco pousa sobre as águas, cresce e se propaga, e parece cantar. Na floresta de Taman Negara, na Malásia, a luz é uma matéria fluida, que se cola à pele e tem sabor e cheiro. Em Goa, é ruidosa e áspera. Em Berlim o sol está sempre a rir-se, pelo menos desde o instante em que consegue furar as nuvens, como naqueles autocolantes ecologistas contra a energia nuclear. Mesmo nos céus mais improváveis Ângela Lúcia descobrira brilhos a merecerem ser salvos do esquecimento.

José Eduardo Agualusa (Agualusa, 2004, p.48).

Roberto Gill Camargo (2012) defende o conceito dos intercâmbios e da relação de indissociabilidade existentes entre a cena e a luz, ao qual ele nomeia “relações coevolutivas”, adotando o termo “coevolutivo” para se referir a este conceito. Para este designer e pesquisador brasileiro a luz e a cena devem ser pensadas conjuntamente, pois constituem uma unidade, onde uma afeta e interfere na outra.

No processo coevolutivo, cena e luz constituem uma só unidade: a cena é a luz e a luz é a cena, em um diálogo de forças que se completam, sem uma sobrepor a outra. O que é visto pelo espectador é resultado dos acordos, da negociação entre as duas partes, e não de sobreposições. Neste entendimento estabelecido, o sentido da luz deveria acompanhar o sentido da cena, em suas três dimensões. A direção da luz não seria outra que não fosse a estabelecida pela cena (Camargo, 2012, p. 51).

Essa relação de indissociabilidade e coevolução entre a cena e a luz nos remete inexoravelmente às relações que se estabelecem entre corpo e ambiente, entre a Caracterização Visual do Intérprete e a luz. Segundo Camargo, a cena não é algo que só recebe as informações eletromagnéticas que chegam como se fosse absolutamente livre de radiação própria, sem poder algum de dialogar ativamente com as radiações externas: “Ao contrário, a cena já possui radiações eletromagnéticas armazenadas. O que vemos no palco é o resultado da interação entre as radiações que chegam de fora e as radiações potenciais dos corpos”. Portanto, a cena, tendo em conta sua dimensão material, constitui um complexo de energias locais que se transformam no processo coevolutivo de intercâmbios com a luz, a partir do cruzamento de informações que estão presentes nos corpos e das informações que chegam de fora (Camargo, 2012, p. 32).

Nos figurinos, as texturas, dobras e cores são características que já constam nas roupas, e não qualidades atribuídas por algo externo, como a luz. Porém, dependendo da maneira como as roupas são iluminadas, elas podem mudar de aparência. As dobras tornam-se mais salientes quando iluminadas por um foco lateral e menos destacadas sob luz projetada verticalmente. As cores ficam mais fortes e as texturas podem perder relevo dependendo da intensidade e do ângulo de projeção da luz (Camargo, 2012, p. 32-34).

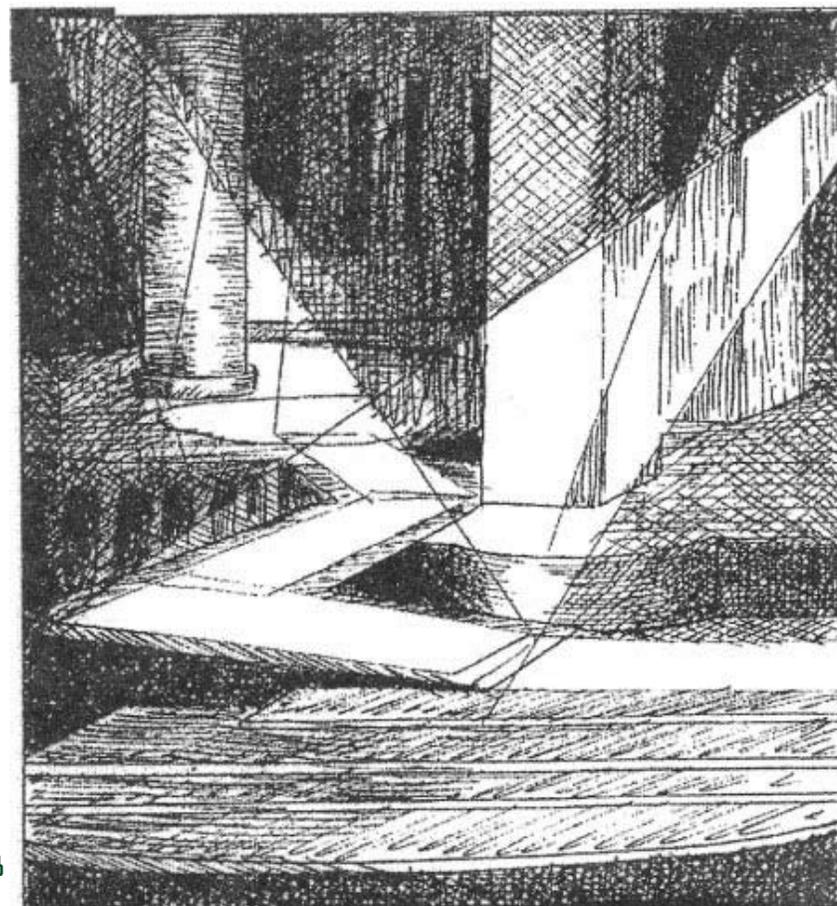
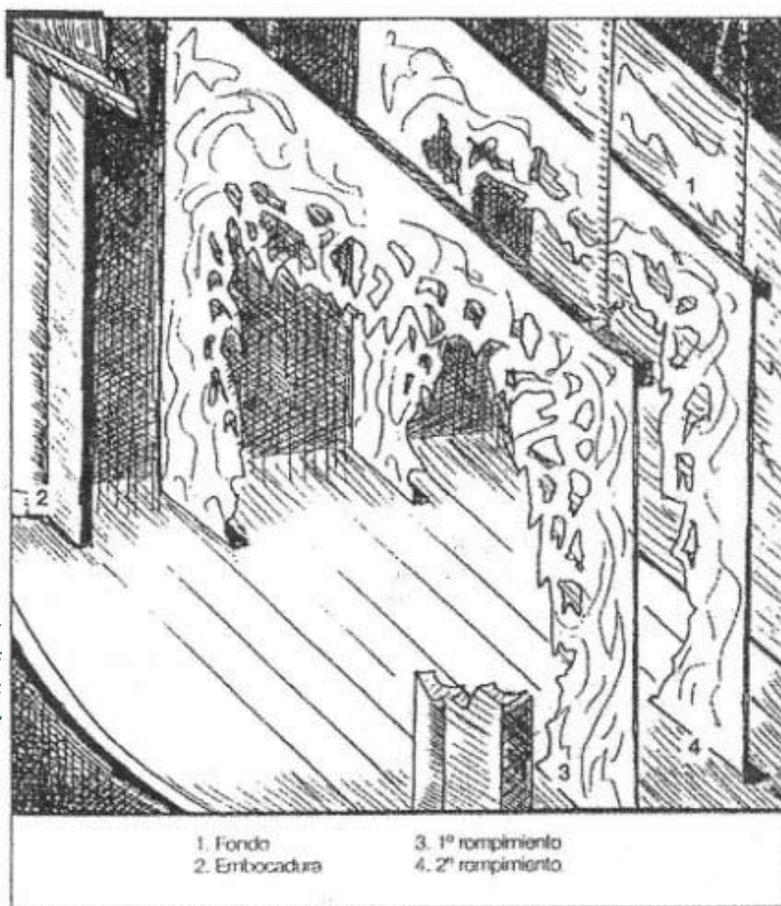
Reforçando a importância das relações entre a luz e os demais elementos do espetáculo, Eduardo Tudella (2017) afirma que estas relações promovem as “instâncias visuais presentes já na ideia primeira da cena”. Ele ainda reforça que isso se aplica mesmo quando se trata de outros tipos de produção onde não é obrigatória a existência de um texto dramático ou ele simplesmente não está presente na origem do estágio pré-cênico¹: “já se encontra ali uma visualidade latente, que interage com questões culturais, incluindo particularidades históricas, além das decisões estético-poéticas de cada autor” (Tudella, 2017, p. 33).

Ainda com relação à luz e ao espaço cênico, o designer argentino Mauricio Rinaldi (2006) considera a cenografia composta por partes fixas no espaço e partes móveis no espaço. Esta última parte é formada pelos intérpretes e os objetos. No entanto, tanto a espacialidade, como o intérprete, funcionam como “moduladores da luz que se projeta sobre eles”. Embora o designer argentino tenha incluído o intérprete na categoria do espacial, ele assinala que o artista “pertence a uma categoria superior”² (Rinaldi, 2006, p. 25-26).

¹ Para Eduardo Tudella este estágio pré-cênico é constituído por todas as atividades que ocorrem desde as primeiras ideias que levam à realização do espetáculo, sofrendo constantes transformações até o momento da estreia teatral. Tudella defende ainda que “a luz toma parte dos primeiros estágios do processo teatral, e já se inscreve na gestação do espetáculo, desde as suas primeiras ideias, alcançando a qualidade de elemento unificador do corpo da cena” (Tudella, 2017, p. 28).

² Neste caso, Rinaldi está se referindo à visão adotada por Adolphe Appia e, em geral, no teatro tradicional. Mas assinala que em outras correntes do teatro, como o Teatro Vistal, o ator está no mesmo nível que qualquer outro elemento cênico, dado que se considera que “toda instância é igualmente apta para o desdobramento narrativo” (Rinaldi, 2006, p. 25).

As modalidades de cenários e a luz: a La italiana e corpóreo.
Fonte: Rinaldi, 2006, p. 26-27.





*A modalidade de Cenário de Luz: (1) no teatro-monólogo: Lu Grimaldi (Palavra de rainha, Brasil, 2014) e Nora Fernandez (SURrealismo, Chile, 2010); (2) na dança: Mvula Sungani (Itália) e Dança Unam (México); (3) nos shows: Lorenzo Jovanotti Cherubini (Pray, Itália, 2011-2012).
Fonte: Internet.*



Rinaldi (2006, p. 27), considerando a luz cênica como um todo em si mesmo, constata que no design de luz pode ser planejado em termos projetuais tendo uma “luz do ator” e uma “luz do espaço”. Neste contexto, a luz do ator deve “modulá-lo de tal maneira que a expressividade plástica conseguida com a iluminação responda à expressividade dos movimentos e do texto. Ou seja, o ator será considerado como um elemento escultórico”. De mesma similar, a luz da espacialidade deverá atingir uma área apropriada para o ator. No sentido de auxiliar na hora do designer dividir o que é a luz do ator e o que é a luz do espaço, Rinaldi (2006, p. 25-28) sugere que se considerem três modalidades de cenários:

Telas pintadas ou palco a La italiana: método pictórico com aplicação ao teatro das leis do desenho em perspectiva que utilizavam os pintores durante o Renascimento. Os componentes deste tipo de cenário são o fundo e alguns rompimentos³, que variam em quantidade dependendo da profundidade do palco (mesmo tratamento dado a um quadro pintado). A única zona que fica para o intérprete usar é o piso do palco ou os desníveis criados pelo uso dos praticáveis⁴.

Cenário Corpóreo: são construídos com elementos tridimensionais (que advém de Appia) que permitem um trabalho mais dinâmico com as luzes. Tende a ser mais realista do que o cenário de fundo e rompimento, mas é bastante comum a combinação dos dois tipos. Sobre esta materialidade cenográfica e a atuação do intérprete neste tipo de cenário, o cenógrafo espanhol Francisco Nieva assinalava que:

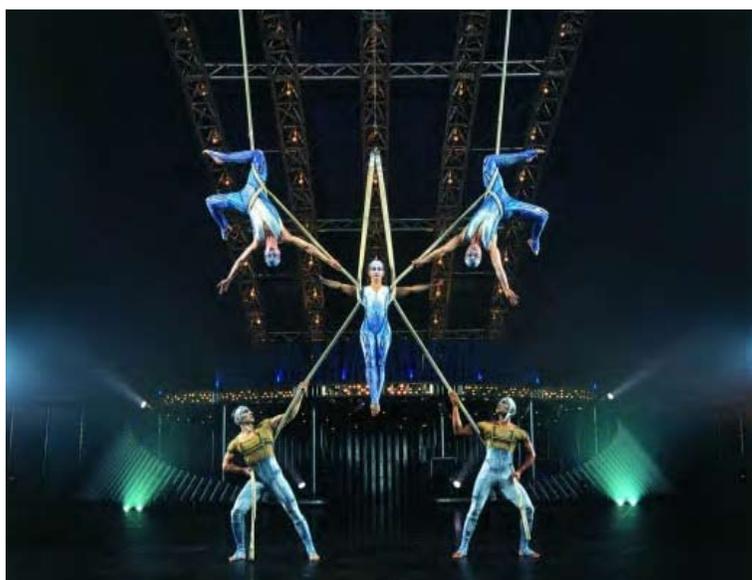
³ O rompimento ou cenário de rompimento é composto por planos bidimensionais que sugerem espacialidade por conta da pintura a que servem de suporte e pela disposição sequencial destes aparatos recortados dentro do espaço do palco. Dando a ideia, sob o ponto de vista do espectador, de profundidade e perspectiva.

⁴ Os praticáveis são estrados modulares que podem formar plataformas, escadas e rampas. A combinação destes dispositivos pode gerar pisos com diferentes zonas de atuação. Atualmente podem ser suportes móveis e giratórios, elevações, plataformas para mudanças de cena, escadas etc. (Cid e Nieto, 2002, p. 114; Rinaldi, 2006, p. 25).

Os palcos de Bertolt Brecht eram uma espécie de caixa onde não se fazia necessário essa sucessão de cenários ilusionistas, mas era provido de uma materialização de símbolos cenográficos. Algo que resumia plasticamente a obra e servia para ser usado, ou seja, para servir de apoio à ação, subir, descer, escalar ele. Era uma parte material da cenografia que, de certa maneira, anulava o ilusionismo romântico. (Peña, 2006, p. 51-52).

Cenário de Luz: neste caso não existe um cenário material; o palco fica vazio e as zonas de atuação são determinadas pela iluminação. Usualmente, existem duas alternativas para este tipo de cenário: 1) o palco está equipado com a câmara preta⁵ e a luz incide sobre o piso; 2) o palco tem fundo branco (câmara branca) onde são projetadas imagens, além da luz que incide sobre o piso. Para Sirlin (2005), os dois tipos de câmaras são espaços cenográficos onde, por conta da sua neutralidade espacial, “a luz ambiental adquire maior protagonismo na escritura cênica ou permite aplicar a esse espaço múltiplos significados” (Sirlin, 2005, p. 78). Segundo Rinaldi, o cenário de luz é a solução “mais interessante desde o ponto de vista do design de luz, mas é também a mais difícil, já que não existe o cenário tridimensional com o qual se pode modular a luz; para o jogo plástico da luz só se pode contar com o corpo do intérprete e os objetos cênicos que possam estar compondo a cena” (Rinaldi, 2005, p. 28)

⁵ A câmara preta é um dispositivo cênico composto por um fundo preto, patas e bambolinas pretas; ou seja, é um espaço visualmente neutro. Conceitualmente, a câmara preta não deve ser vista, quer dizer, trata-se de um elemento de caráter ambíguo: deve estar presente para ocultar as laterais e o maquinário do palco e, no entanto, o espectador não deve vê-la. Por conta disso, nunca deve ser iluminada (Rinaldi, 2006, p. 27).



Cirque du Soleil: Corteo
Luz ambiental e luz funcional.
Fonte: internet:
www.cirquedusoleil.com



Cirque du Soleil: Amaluna
Luz ambiental e luz funcional.
Fonte: internet:
www.cirquedusoleil.com



Ainda considerando os intercâmbios entre luz e espaço cênico, no que se refere a espetáculos considerados “mais visuais” (ou pertencentes ao Teatro Visual), Luc Lafortune (n. 1958), designer de luz do Cirque du Soleil, estabelece dois tipos de luzes em suas encenações. Por um lado, a luz que chama de “ambiental”, que funciona como um complemento cenográfico do espaço projetado, a qual considera também como “um ‘redesign’ do mesmo espaço, dependendo como for visto”. Por outro lado, Lafortune traz a luz “funcional”, que é especificamente destinada à ação dramática (Sirlin, 2005, p. 78).

Breve histórico sobre a luz cênica

Corpo e luz não se dissociam. Ao contrário, formam um processo único, de codependência. A luz que provém da iluminação cênica e as características próprias dos corpos estabelecem trocas entre si, uma adaptando-se à outra, num processo de coevolução.
Roberto Gill Camargo (Camargo, 2012, p. 43).

Como resumo da história do teatro que antecede a iluminação elétrica (nosso marco inicial de pesquisa), as seguintes etapas podem ser consideradas:

Palcos clássicos ao ar livre (luz natural): teatros grego e romano. Teatros ambulantes da Idade Média. Currais espanhóis e teatros isabelinos.

Palcos ao estilo italiano: iluminação geral para todo o recinto. Eram empregadas tochas ou velas colocadas em candelabros gigantescos de prata.

Palcos renascentistas e do Século de Ouro: era usada a luz natural. Muitas vezes eram usados vitrais coloridos, por onde passava a luz colorindo e ambientando a cena.

Palcos do início do século XIX: com iluminação a gás. A partir do descobrimento da lâmpada a gás se podia aumentar ou diminuir a intensidade lumínica, dependendo do efeito dramático que se queria obter.

Palcos modernos: iluminação elétrica. As baterias de refletores com cores próprias e autonomia de operação desde todos os ângulos da cena substituíram os castiçais (Cid; Nieto, 1998, p. 69).

O teatro e a luz elétrica

Até 1720 os teatros europeus foram iluminados com velas de sebo. Depois a lâmpada de Argant, chamada depois quinquet (o fabricante). Em 1822 o gás faz sua aparição e revoluciona. Rapidamente, em substituição, vem o gás hidrogênio. Jules Moynet, em seu livro *O teatro por dentro: maquinarias e decorações*, de 1875⁶, descreveu como era feita a iluminação cênica durante essa época e o quanto ela impactava na Caracterização Visual do Intérprete:

A iluminação da cena consiste na fileira de ribalta e nos diversos dutos que a fixam ao chão. O foco lumínico da cena que todos conhecem, é aquela linha de luz que separa a orquestra da cena, desaparecendo ou subindo conforme a necessidade, iluminando os atores de frente de tal maneira que nenhum gesto passa inadvertido; os menores traços de sua fisionomia, os mais leves detalhes do seu traje são vistos

claramente. Estendendo essa linha de fogo de um lado a outro da cena, ilumina todos os personagens igualmente, seja qual for o lugar que ocupem (Moynet, 1999, Ed. fac-símile de 1885, p. 108).

No entanto, e levando em consideração o seu tempo, Moynet já vislumbrava que tal tipo de iluminação desfavorecia a aparência do intérprete: “[...] ao ator que, ao contrário do que acontece na natureza, recebe a luz de baixo para cima”. Neste contexto, ele ainda arrisca uma possível solução: “[...] quando deslocarem os refletores com um foco colocado na parte superior do teatro, ou dos lados, se prestará um grande serviço à Arte Dramática” (Moynet, 1999, Ed. fac-símile de 1885, p. 108). Inclusive, Moynet até se atreve a comentar como nos anos oitenta do século XIX, levados pela fascinação pelos progressos técnicos, cometiam-se abusos em matéria de efeitos lumínicos:

Para dizer a verdade, se abusa um pouco da luz, seja a elétrica seja a hidrogênica. De alguns anos para cá, se espalha luz por toda parte, e acontece a partir daqui certa monotonia. Dificilmente se consegue agora chamar a atenção sobre uma pintura espacial (telas de fundo pintadas), a menos que se use um meio ainda mais luminoso. E então o que seria dos olhos do espectador? (Moynet, 1999, Ed. fac-símile de 1885, p. 209).

Pensando nas assertivas de Moynet, cabe voltar às reflexões traçadas anteriormente por Antoine de Lavoisier (1743-1794), que também defendia a troca da luz de ribalta pela iluminação provinda do alto do proscênio e das suas laterais: “[...] uma luz do dia que atinge o corpo de baixo para cima não é mais natural, uma vez que ela reverte a ordem das sombras e da luz, uma vez que ela distorce, até certo ponto, a fisionomia dos atores” (Lavoisier, 1784, p. 96, apud Tudella, 2017, p. 345-346). Mas, mesmo assim, para o químico francês as luzes teatrais provindas das lamparinas a óleo ou das velas do alto ou lateral do proscênio eram insuficientes para iluminar os atores: “a luz lateral produzia luminosidade deficiente no centro do proscênio; instrumentos localizados acima, em relação perpendicular com essa área de atuação projetavam sombras próprias indesejadas no corpo do ator, nos olhos, sobre a parte baixa do rosto e faziam parecer as menores rugas e imperfeições da pele” (Tudella, 2017, p. 346).

Em 1876 o compositor Richard Wagner (1813-1883) estreia sua encenação de *O anel do Nibelungo* (Festspielhaus, Bayreuth), obra com os cenários do austríaco Joseph Hoffmann (1870-1956), iluminados com luz a gás, e que tiveram imagens móveis, graças aos projetores de arco voltaico de Hugo Bähr⁷. Entretanto, voltando um pouco no tempo, os primeiros ensaios do uso da luz elétrica no teatro se deram em 1846, para as representações de *Profeta* na Ópera de Paris, onde uma instalação foi feita estritamente relacionada às necessidades do espetáculo.

Quando é necessário, vidros coloridos matizam a luz, e é feito para passar a luz por uma cortina transparente como no cenário da igreja de *Fausto*. Até foi decomposto um raio de luz, e, por meio de um aparato específico, a projetar o espectro assim obtido na tela de fundo, para produzir o efeito de arco-íris. Seria necessário citar todas as grandes obras espetaculares realizadas ao longo dos anos, caso se quisesse dar a nomenclatura dos vários efeitos que podem ser produzidos com a luz elétrica (Moynet, 1999, Ed. fac-símile de 1885, p. 113).

⁶ Publicado originalmente em Paris (por Hachette, 1873) com o título *L'envers du théâtre*, esse livro, com texto e ilustrações do francês Jules Moynet, teve sua versão em espanhol publicada em 1885. Esta versão espanhola foi publicada pelo editor barcelonês Daniel Cortezo, com o título *El teatro por dentro: maquinaria y decoraciones*, com tradução de Cecilio Navarro. Em 1999 a ADE - Associação de Diretores de Cena da Espanha - volta a publicá-la, em uma edição fac-símile, com o nome *El teatro del siglo XIX por dentro*. Seu conteúdo é um compêndio de arquitetura teatral, de cenografia, de maquinaria, da iluminação, dos efeitos especiais etc., tal como eram na segunda metade do século XIX. Foi concebido como um livro de divulgação das maravilhas do teatro como “templo das ilusões” que tanto caracterizou aquele período (Hornigón, 1999; Jiménez, 1999).

⁷ Hugo Bähr é considerado pelos alemães como o “pai da luz”. A partir das lanternas mágicas adicionou movimento, por meio da eletricidade, para as imagens projetadas. Foi o inventor de verdadeiras “traquitanas cênicas” e de aparelhos eletro-ópticos para gerar aparições e efeitos luminosos no teatro: “Inventou centenas de efeitos diferentes, como os movimentos de luz e projeções dos Meininger e os efeitos especiais das grandes óperas de Wagner montadas em Bayreuth (Simões, 2008, p. 59). Simões descreve a imersão do público na cena wagneriana: “a música envolve o público e os olhos mergulham [...] dentro da cena, inteiramente iluminada por refletores de arco-voltaico e com as ‘aparições’ das valquírias projetadas, com uma sequência de movimentos realizados por Hugo Bähr, graças a uma traquitana elétrica com vidros pintados movendo-se na frente da lente do projetor de imagens”. A autora ainda assinala que: “Provavelmente chegamos aí, aos píncaros do grande efeito da ‘ilusão teatral’ das óperas do século XIX e, portanto, também, a um ponto de virada” (Simões, 2018, p. 69).

Apesar dos feitos notáveis de 1846 e 1876, o do de 1879 deve ser anotado na história do teatro como uma data chave. Este ano foi marcado pelo descobrimento da lâmpada incandescente⁸, com filamento de carbono de Thomas Edison (1847-1931), que suscitou um meio de iluminação teatral efetivo. Embora seja verdade que “no transcurso do século XIX a eletricidade fez tímidas aparições no teatro, seu emprego estava essencialmente reservado à produção de efeitos especiais” (Peláez, 1983, p. 77). Nos anos 1880 foi sendo eletrificada boa parte dos teatros europeus. A primeira inauguração de um teatro totalmente eletrificado se deu em 1884, com a Ópera de Budapeste. Na Espanha, o Teatro Espanhol de Madri foi eletrificado em 1888. A luz a gás, difusa, homogênea e frontal deu lugar a uma luz elétrica “mais fria, mais intensa, controlável e capaz de mostrar tudo” (Gómez, 2010, p. 12). Anteriormente, em 1881, o Teatro Real de Madri se antecipou ao trazer de Paris a grande inovação de três “sóis elétricos” para a estreia da segunda ópera de Wagner (*Lohengrin*, no Teatro Real de Madri): “Estes aparelhos foram dispostos assim, um foi colocado diretamente na cena, outro onde antes estava Lucerna⁹ e outro na varanda dos fundos com vista para a Praça de Isabel II”. Um exemplo do uso da luz cênica em *Lohengrin* acontece no terceiro ato, na cena do “famosíssimo raconto¹⁰, cujo dramatismo plástico repousa eminentemente na luz elétrica incidindo sobre a paisagem do cenário, do que no próprio cenário, as silhuetas das árvores vistas em contraluz trazem o contraponto plástico de uma natureza carregada de drama e espírito” (Hermosilla, 1980, p. 3).

Entre os anos 1882 e 1888 várias salas europeias foram eletrificadas ocasionando um repensar do fazer cênico. Nasceu com a luz elétrica a possibilidade de fazer luz projetada contrapondo a luz difusa. O controle do direcionamento da luz e da possibilidade de recortes “levantou o dilema e o problema de pintar o cenário em bastidores tradicionais”. A luz representada nas pinturas de fundo de palco ou em um bastidor, usada até então, “não jogava organicamente com o ator e, ao mesmo tempo, a nova luz elétrica projetada sobre o ator não servia para iluminar a pintura inanimada ainda usada como cenário (já no século XX), que já possuía sua iluminação pictórica”. Por estes motivos, Adolphe Appia propunha a “renovação total da arte da cena cuja profundidade adquiriu uma dimensão utópica de consequências evidentes na cena de hoje”. Appia e o cenógrafo e pintor espanhol Rogelio de Egusquiza (1845-1915) “estavam a favor da supressão da iluminação tradicional (luz de ribalta, tiras de baterias de luz etc.), e partidários de usar as novas tecnologias como a eletricidade”¹¹. Esta última, em seu uso prático, deixava visíveis as imperfeições e o rudimentar das telas pintadas. Inclusive Egusquiza foi um dos primeiros artistas a assinalar as possíveis soluções de iluminação do drama wagneriano em suas reflexões publicadas no artigo “A iluminação na cena”, de 1885. Cabe assinalar que, na Espanha, será o dramaturgo e cenógrafo Adrià Gual (1872-1943) o mais sensível receptor da importância, aplicação e possibilidades da nova luz elétrica, principalmente no âmbito do wagnerianismo catalão. Gual também se encontra no “dilema de dar à cena uma verossimilhança de acordo com as técnicas de iluminação” (Roger, 2004, p. 22, 35; Fernández, 2004a, p. 86, 90).

⁸ A lâmpada elétrica incandescente foi o invento que universalizou definitivamente o uso da eletricidade, permitindo que a luz chegasse a todos os lares com a vantagem de ser limpa, cômoda e de fácil transporte. O Savoy Theatre de Londres (aberto em 1881) foi o primeiro teatro iluminado com lâmpadas incandescentes projetadas por Joseph Wilson Swan (1828-1914).

⁹ Aqui o autor se refere à cidade de Lucerna, a porta de entrada para a Suíça Central, que está localizada na margem superior do Lago Lucerna.

¹⁰ O raconto é uma famosa ária da ópera romântica *Lohengrin*, de Richard Wagner.

¹¹ Appia reduz a iluminação cênica nesta época (tempos de Wagner, 1876, 1882) a quatro formas diferentes: as luminárias fixas (situadas entre as bambolinas) que iluminam as telas pintadas; as luzes de ribalta (iluminam de baixo para cima os cenários e intérpretes); os aparatos móveis (proporcionam diferentes tipos de projeções ou um foco preciso); a iluminação por transparência (que ilumina a tela de fundo pelo lado oposto ao público) (Appia, 2000, p. 153).

Processos, técnicas e tecnologias

A pérola é formada por um núcleo de um cristal especial, denominado Opalina, que possui um alto índice de refração e reflexão, o que ajuda a dissociar os raios luminosos em suas cores básicas (como acontece com o arco-íris que se forma com a chuva).

Pérolas Orquídea

(Pérolas Orquídea, O processo de fabricação das pérolas Orquídea: a autêntica Pérola de Maiorca, folheto orientativo, 2014).

Antes de tudo, cabe fazer uma distinção do que se pode considerar como técnica e o que se pode considerar como tecnologia. Para Denny, a técnica é aquilo que “cria conhecimento” e, portanto, o uso de determinadas técnicas pode ou não implicar um “repertório tecnológico, repertório este idêntico a todos os outros tipos de repertórios culturais” (Denny, 2019, p. 204). Relacionando técnica-tecnologia-cultura, como bem assinala a designer de luz Ada Kobusiewicz (2012), em sua pesquisa sobre a luz na dança contemporânea, a luz como elemento de criação supera os limites de tempo e de lugar. Para Kobusiewicz, a luz como linguagem visual atua no espaço com a premeditação, embora os efeitos casuais também possam trazer alguma informação:

A linguagem da luz tem um potencial extraordinário. A luz nos permite decidir e manipular o que a cena propõe. Como já dissemos, a luz possui uma elasticidade que facilita seu controle. A luz destaca as formas, as texturas e os objetos. Por meio da luz podemos ressaltar detalhes apenas visíveis. Também podemos ocultar o que não desejamos mostrar. A luz pode modificar o tamanho e a distância, pode mudar a cor dos objetos, superfícies, materiais, pessoas. Têm a capacidade de criar qualidades que não existem. É capaz de definir o tempo, sugerir a hora, a estação do ano. A luz pode nos orientar sobre o lugar. Pode transmitir as emoções e as ideias. Para poder se beneficiar de todos estes atributos da luz é necessário conhecer sua linguagem, sua história, sua natureza, sua física e suas propriedades. Devemos saber controlar sua intensidade, posição, a cor, o ângulo, a cobertura e o movimento. Também é inevitável saber o que se quer projetar (Kobusiewicz, 2012, p. 42).

Neste sentido, Cid e Nieto (1998) assinalam que se pode entrar em cena sem maquiagem, sem cor, inclusive nu. Mas é impossível é projetar de um espetáculo sem a presença da luz, qualquer tipo de luz que seja, “artificial ou natural, com sol ou com lua, inclusive alternando escuros com combinações de iluminação”. Estes dois autores nos auxiliam com informações dos processos e técnicas com o objetivo de obter uma iluminação teatral que cumpra os requisitos básicos exigidos. Segundo eles, um teatro deve ter no mínimo dois tipos de equipamentos: os de iluminação geral e os de luz concentrada ou dirigida. Todo equipamento de iluminação é manejado na mesa do técnico de luz, onde é graduada a intensidade e as entradas e saídas de efeitos especiais. Os equipamentos e dispositivos de luz ficam localizados fundamentalmente no teto, nas laterais, na altura das bambolinas¹² e em torres exteriores, colocadas no auditório (Cid; Nieto, 1998, p. 68).

¹² A bambolina é um tecido preto alongado semelhante a uma saia, colocada horizontalmente na parte superior do palco para esconder o equipamento de iluminação vinda de cima. As bambolinas são fixadas de uma ponta a outra da parte superior do palco. Elas podem ocupar várias filas, tantas quantas forem as barras de iluminação que estão dispostas no maquinário do palco (Cid e Nieto, 1998, p. 68).

Movimentos internos das cenas

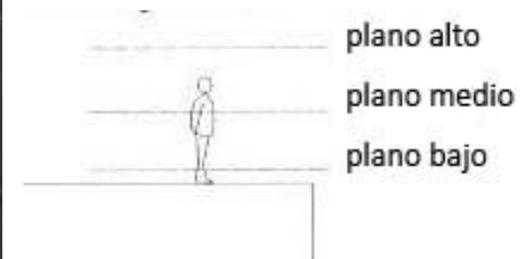
No que concerne à iluminação geral do espaço cênico, ponto de partida para criar o design de luz (pois tudo tem de ser iluminado para que fique visível), é necessário fazer o mapeamento das cenas que compõem a obra. Este mapeamento mostrará as áreas do palco ocupadas pelos intérpretes, o que acaba gerando um gráfico com estas marcações. Este mapeamento é chamado por Cid e Nieto (1998) de Projeto Espacial, e representa o movimento do intérprete em relação aos objetos e a sua consequente hierarquização no espaço: “A rítmica e o fraseado do espaço expressam tensões, surpresas e oposições que devem ser destacadas pelo diretor em seus esquemas de deslocamentos e ênfases visuais: entradas e saídas da cena, movimentos dinâmicos e ritmos entre os personagens” (Cid; Nieto, 1998, p. 68).

É fundamental embasar nosso trabalho no conhecimento das ‘ações físicas’ dos atores no palco. Nos ajuda a trabalhar na encenação, com critério e maior sentido dramático-espacial. O espaço deve aparecer pouco a pouco, senão, só se consegue uma falsa solução: a decoração [...] De fato, nossa maneira de ‘ensaiar’ consiste em tomar notas nos ensaios do diretor com os atores. Junto com eles, procuramos uma maneira de diagramar o espaço dramático, e colocamos as ações sugeridas nos projetos e sua realização (Calmet, 2005, p. 91).

As marcas gráficas do Projeto Espacial mostram a forma como as cenas devem se distribuir em diferentes áreas do palco. Esta cartografia tem a função de localizar áreas de ocorrência dramática que necessitam de luz. O palco, entendido como um retângulo, é dividido em nove áreas, dentro das quais as cenas transitam para frente e para trás, para a esquerda e direita, para baixo e para cima¹³. “O procedimento valoriza a sintaxe visual do espetáculo, permitindo situar as oposições entre uma cena e outra”, auxiliando o transporte da narrativa no tempo e no espaço. Imposições feitas em função das dimensões do palco, do grau de declive da plateia e da perspectiva externa (Camargo, 2006, p. 128).

De acordo com Camargo (2006), um design de luz, por mais que a cena e a luz estejam integradas (do ponto de vista da função dramática), ainda se constituem processos separados se a luz é criada a partir do que a cena pede e atua como um procedimento externo, uma visão de fora da cena. Este tipo de uso da luz ainda segue um antigo conceito: a luz é “subserviente à cena, isto é, existe para iluminá-la, para revelar os seus signos, estabelecer oposições e direcionar o olhar do espectador para isto ou aquilo”. Neste sentido, Camargo assinala que este processo tem origem no conceito de que a iluminação existe somente como uma função do espaço cênico e que não levam em conta as inúmeras estratégias de movimentos e gestos que ocorrem dentro de cada ação cênica. Para o professor e designer brasileiro falta uma “descrição específica dos deslocamentos internos das cenas”. Investigar o que acontece internamente nas cenas é poder ter uma aproximação maior ao tema central do estudo deste livro. Nosso interesse por coletar dados referentes à cena exige um olhar mais de perto das distâncias que se estabelecem entre um intérprete e outro, as diferenças posturais, as expressões faciais, as relações de cumplicidade, os comportamentos isolados, os enfrentamentos, os gestos de rejeição, de aceitação, de conluio, de desconfiança, os contatos físicos, os

¹³ Para esta divisão se adota o ponto de vista da plateia, posto que o designer de luz vê o espetáculo de frente e não de dentro no palco. A divisão por “áreas” se refere às dimensões de largura e de profundidade da dimensão horizontal. A dimensão vertical, por sua vez, está escalonada por três “planos”: baixo (cenas de chão), médio (plano normal das cenas) e alto (cenários que tem escadas, elementos suspensos etc.) (Camargo, 2000, p. 94).



Vista superior da divisão do palco em nove áreas, considerando largura e profundidade; vista lateral dos três planos verticais de iluminação.

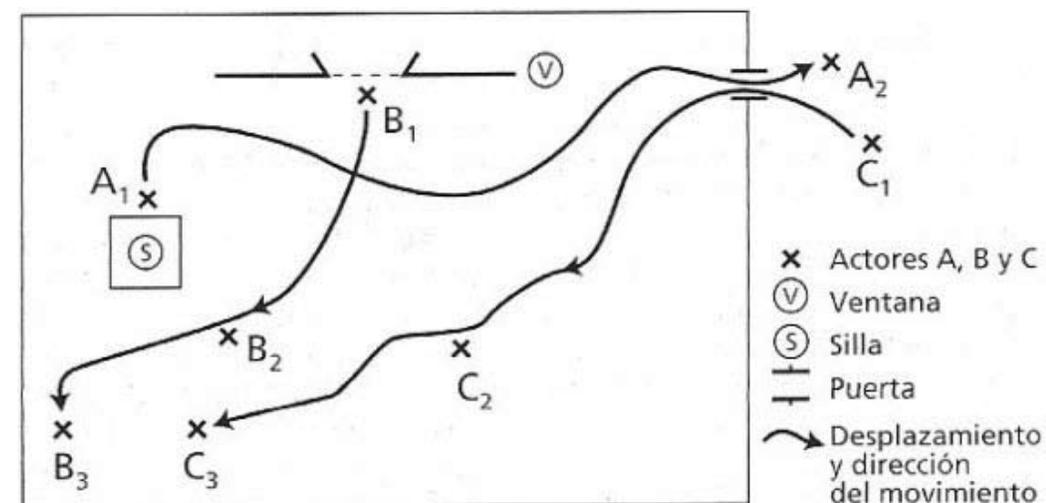
Fonte: Camargo, 2000, p. 93-94.

signos de derrota, a exibição de poder etc. A luz, como articulação do discurso cênico, usando os vários segmentos da narrativa de uma forma geral, muitas vezes pede o mapeamento das áreas internas da cena. Estas necessidades que acabam por se impor, reforçam a ideia da luz com a função de “demarcar território, para estabelecer escolhas e para direcionar o olhar externo” (Camargo, 2006, p. 127-128, 123, 131).

A luz do intérprete

Não basta usar vários tipos de lâmpadas, fazer combinações, estabelecer variações, buscar diversidades de ângulos e criar opções entre claro e escuro. Para Roberto Camargo (2012), tudo isso é relevante, mas é preciso levar em conta o outro lado da questão, para ele é igualmente importante “o ponto sobre o qual a luz incide e com o qual estabelece interações”. A impressão que temos da luz artificial varia de acordo com o que ela está iluminando. Os materiais que compõem ou revestem um corpo iluminado são importantes no que se refere ao processo de reflexão e absorção da luz (Camargo, 2012, p. 25).

Considerando que todos os corpos possuem radiação eletromagnética, temos que concluir que cada corpo tem sua luz própria. Esta radiação local determina as diferenças entre superfícies claras e escuras, entre materiais opacos, translúcidos e reluzentes, tal como se apresentam para nossos olhos quando são ilu-

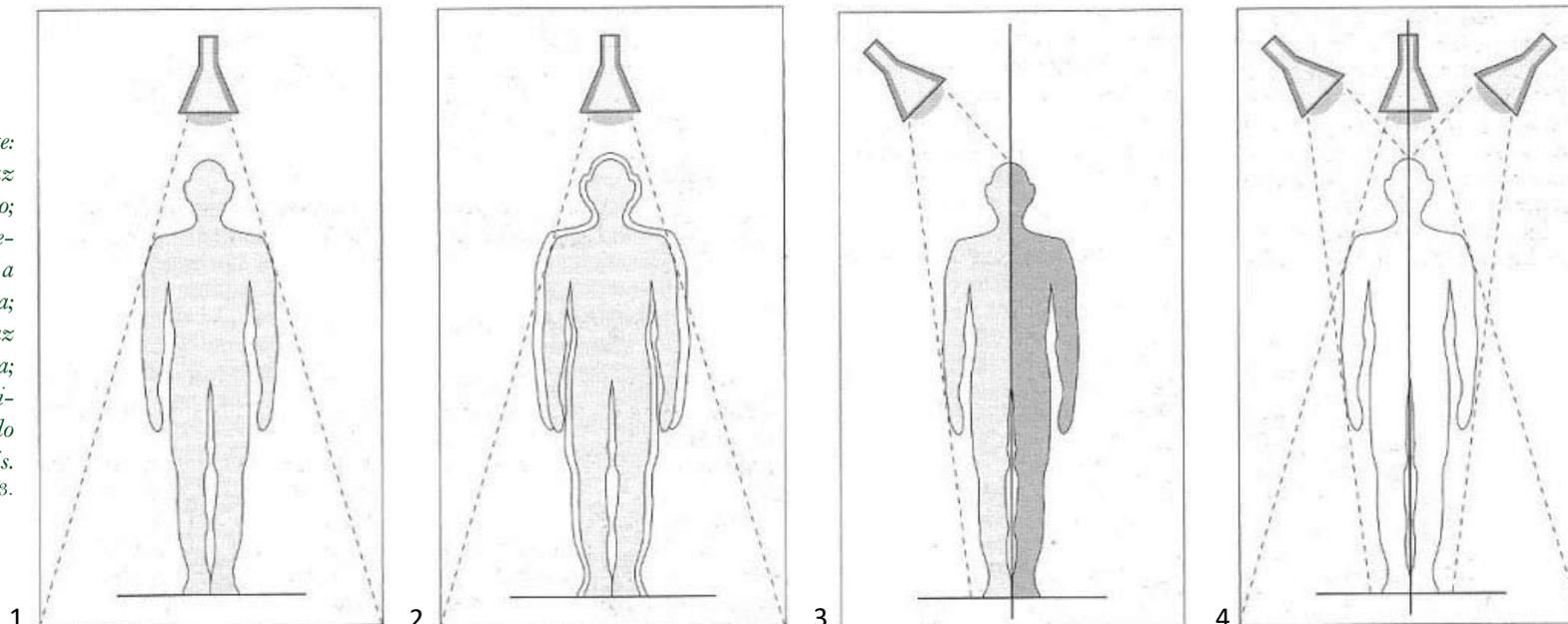


Projeto Espacial: planta cênica confeccionada pelo diretor para a sequência de movimentos no palco. Fonte: Cid; Nieto, 1998, p. 68.

A iluminação básica do intérprete:

- 1: projeção vertical que produz sombras no rosto;
- 2: luz projetada por trás, escurece o plano frontal destacando a silhueta;
- 3: iluminação de um só ângulo, luz a esquerda e sombra a direita;
- 4: figura com iluminação distribuída, todos os planos do corpo do intérprete são visíveis.

Fonte: Cid e Nieto, 1998, p. 73.



minados por fontes naturais ou artificiais de luz. Neste sentido, quando se trata da iluminação do intérprete, Cid e Nieto (1998) acrescentam que as luzes que caem de forma vertical devem ser acompanhadas de uma luz frontal ou diagonal cruzada. E que “uma cena escura ou com iluminação deficiente que ofusca o intérprete será visualmente negativa. Portanto, se a cena requer um ambiente noturno, a intensidade da luz deve ser atenuada, sem chegar a anular a silhueta expressiva do intérprete” (Cid; Nieto, 1998, p. 72).

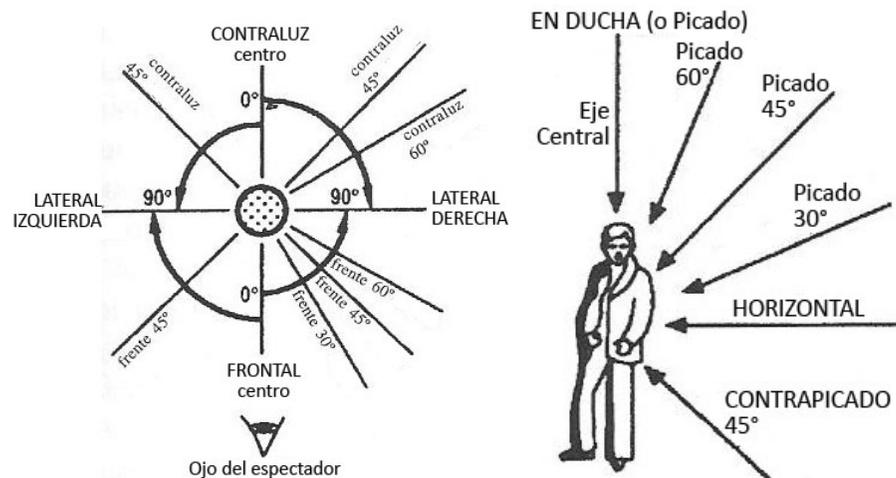
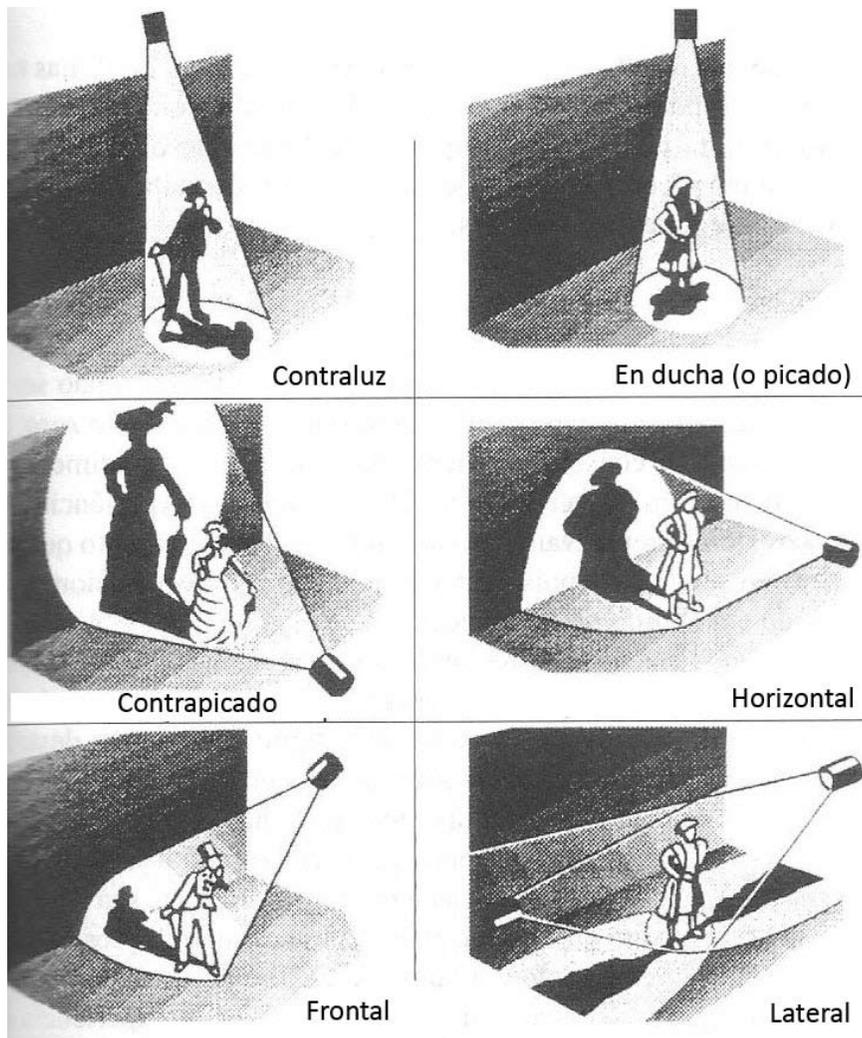
O cenógrafo e iluminador argentino Héctor Calmet (2005) acrescenta que as luzes frontais são para que os atores “se vejam”, algo muito importante e essencial. No entanto, ele aponta que é difícil fazer magias com a luz frontal, pois quando usada como fonte única de iluminação acaba por causar o achatamento do palco: “o acinzentamos.” Calmet, que também é professor, aconselha o uso dos refletores a 45°, pois iluminam muito bem aos intérpretes, e a sombra que projetam no palco é curta e quase imperceptível: “Quando as direcionarmos, teremos que cruzar as luzes frontais para evitar que o ator, ao se virar, saia da área iluminada” (Calmet, 2005, p. 111). Neste sentido, o diretor de fotografia britânico Roger Deakins (n. 1949) fala da sua preocupação em mostrar as coisas como elas são e não como deveriam ser:

Existe uma escola de pensamento segundo a qual se deve ter luz principal, contraluz, luz de preenchimento e luz refletida. Mas, quantas pinturas de Rembrandt têm mais do que apenas uma fonte de luz suave? Basicamente, estão iluminadas por uma luz nórdica que entra no ambiente por uma grande janela. Nada mais (Ettedgui, 1999, p. 162-165).

Já o diretor de fotografia brasileiro, Edgar Moura (n. 1948), defende que, pelo ponto de vista da videocâmara, só existem três posições para iluminar um determinado assunto: ataque, compensação (em relação a esse ataque) e contraluz. Para Moura (1999), “Uma radiação se difundindo em linha reta num espaço de três dimensões pode ser localizada com três coordenadas: mais alto ou mais baixo, pela direita ou pela esquerda, pela frente ou por trás. Aplicando esses dados à iluminação, temos as três posições de luz possíveis: ataque, compensação e contraluz”. Seguindo este roteiro, o primeiro foco com que se ilumina o intérprete é o ataque (chamado key light, luz básica em inglês): “Onde há luz (ataque), é claro. Onde não há (compensação), é escuro” (Moura, 1999, p. 28, 33). Levando para o contexto do teatro, as explicações de Moura, referentes

ao cinema, são válidas. O designer de luz no teatro também deve iluminar o intérprete, suas expressões faciais, sua mímica, seus traços. A luz de ataque de Moura equivale à luz frontal no palco e a luz de compensação equivale à luz do cenário, o desafio do iluminador reside em resolver qual será a relação estabelecida entre estes dois tipos de luz. O iluminador terá de decidir com que intensidade vai ser trabalhada uma e outra luz e a equivalência a ser estabelecida entre as duas. Afora ter de saber o quanto de claridade deve ser aplicada na luz que ilumina o rosto do intérprete e até que ponto sua sombra será escura. Moura também assinala que uma das dificuldades enfrentadas pelo iluminador é que não fique visível a origem da segunda fonte de luz, a compensação (ou de cenário no teatro), atuando na cena. No cinema esta questão específica se intensifica, pois é necessário um segundo refletor para iluminar a sombra que se formou no rosto do intérprete e, ao mesmo tempo, não projetar uma segunda sombra dele no cenário (Moura, 1999; Leal, 2007, documentário). Estas considerações nos remetem a uma das grandes distinções do cinema em relação às encenações ao vivo: os enquadramentos em primeiro plano, com alto grau de detalhamento do rosto e expressões do intérprete. Questões que veremos mais adiante, alguns encenadores buscam compensar por meio de seus experimentos e ousadias visuais em cena.

E como falar em luz no cinema é necessariamente pensar na paleta de cores a ser definida, esta paleta também se aplica quando se trata de prover o personagem de certa dimensão cromática que marque sua presença na cena. Sobre esta questão a diretora de arte brasileira Vera Hamburger (2014) considera que cada personagem “inspira um repertório de cores característico, num processo paralelo ao que tingem os ambientes”. Neste sentido, ela considera que “a composição cromática entre cenários e figurinos cria, a cada momento, contradições ou consonâncias significantes” (Hamburger, 2014, p. 41). Neste caminho de prover o personagem de certa nuance de personalidade visual, o designer de luz ou o diretor de fotografia deve estar atento ao tipo de luz que vai iluminar o rosto deste personagem durante toda a obra. A luz proporciona certas características ao intérprete segundo incida sobre ele: iluminado desde acima, o personagem parece mais jovem e espiritual; ao contrário, se o foco de luz vem de baixo, parece malvado; quando é lateral, ficam acentuadas as rugas e demarcados os traços do rosto dando-lhe mais caráter, e se é uma luz frontal os traços ficam suavizados, favorecendo a estética do intérprete. Por último, uma iluminação vinda de



As diferentes direções das luzes no intérprete de um espetáculo ao vivo.

Fonte: Valentin, 1988, p. 30-34, apud Pavis, 2010, p. 183.

trás, conhecida como contraluz, escurece todo o rosto, perfilando só o contorno da cabeça, conseguindo com isso uma imagem inquietante (Martín, 2012, p. 23). Sobre a importância da participação da luz na construção da aparência do personagem, cabe trazer relatos dos bastidores que resultaram em personagens inesquecíveis do cinema. Iniciando pelo depoimento do diretor de fotografia franco-iraniano Darius Khondji (n. 1955):

Algo acontece quando você está jogando com a luz sobre os corpos e os rostos das pessoas. Em termos cinematográficos, faz você olhar mais longe, te incita a buscar a essência do personagem. Frequentemente, percebo que há um intercâmbio íntimo entre a luz e o personagem. Numa cena de *Seven* (David Fincher, 1995), o personagem de Morgan Freeman falava sobre seu passado, e o fez de tal maneira que me ocorreu a ideia de filmá-lo indo do claro ao escuro, e do escuro ao claro (Ettedgui, 1999, p. 201).

Outra tática utilizada por Khondji é imaginar os aspectos visuais da obra através dos olhos de um dos personagens principais. Isso é exemplificado pelo diretor de fotografia em três filmes:

Em *Beleza roubada* (Bernardo Bertolucci, 1996), Liv Ullmann foi iluminada com fluorescentes porque me pareceu que dariam ao seu personagem um toque de modernidade estadunidense transladada para o ambiente da Toscana. Minha chave para *Alien, a ressurreição* (Jean-Pierre Jeunat, 1997) foi Ripley. Ela é um ser estranho: recém-nascido e renascido na história, ambas as coisas ao mesmo tempo. Procurei evocar isso a iluminando de tal forma que parecesse translúcida. Em *Evita* (Alan Parker, 1997), compartilhei a paixão de Madonna por Eva Perón e quis refletir a aura do personagem por meio da iluminação de seu rosto (Ettedgui, 1999, p. 202).

Outro bom exemplo cinematográfico desta íntima relação que pode ser estabelecida entre a luz e a Caracterização Visual do Intérprete (neste caso um ator) está no primeiro filme da trilogia *O poderoso chefão*¹⁴. Nela a perfeita afinação da dupla maquiador-fotógrafo e a cumplicidade do ator Marlon Brando (1924-2004) foi decisiva para chegar a uma CVI muito demarcada do personagem Don Vito Corleone. Neste exemplo se percebe, de maneira contundente, que parte do apelo visual e estilístico da obra consiste na construção bem-sucedida deste per-

¹⁴ O poderoso chefão (1972), de Mario Puzo, adaptação de Mario Puzo, Robert Towney e F. F. Coppola. Direção: Francis Ford Coppola; Direção de fotografia: Gordon Willis; Maquiagem: Dick Smith; Design de vestuário: Anna Hill Johnstone. EUA.

A personalização da luz do personagem do diretor de fotografia Darius Khondji.

Fonte: Ettedgui, 1999, p. 203.

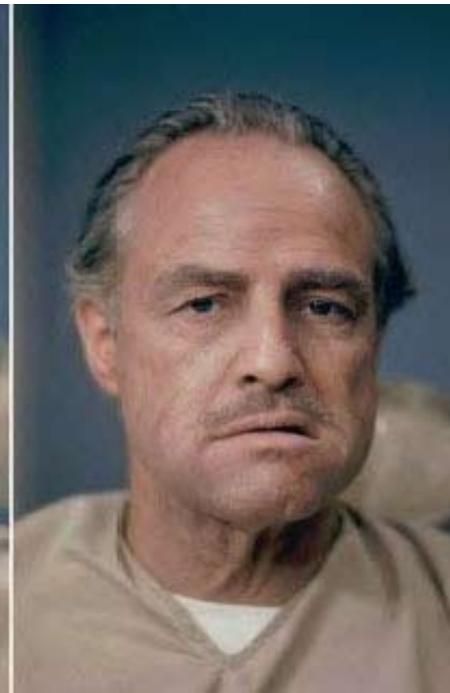
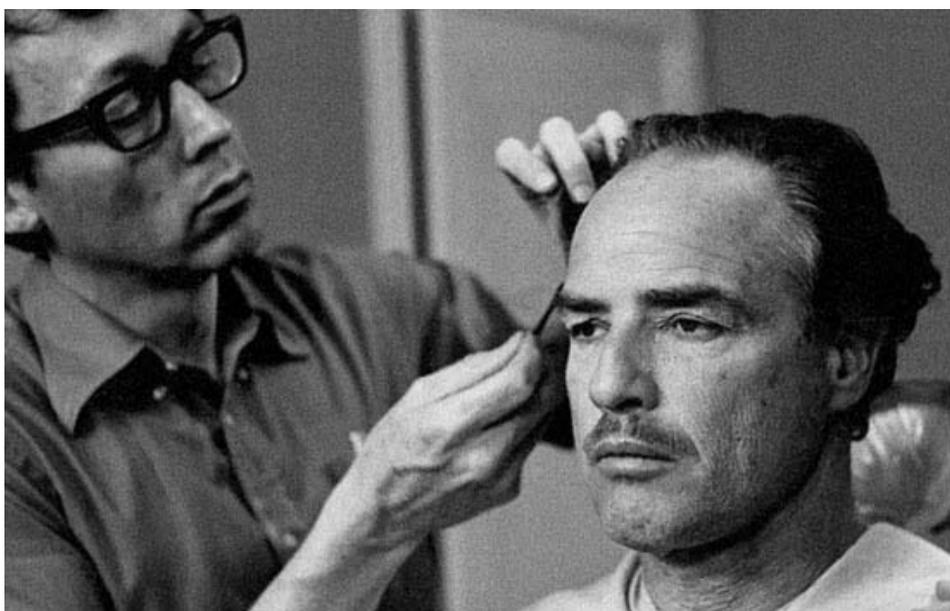
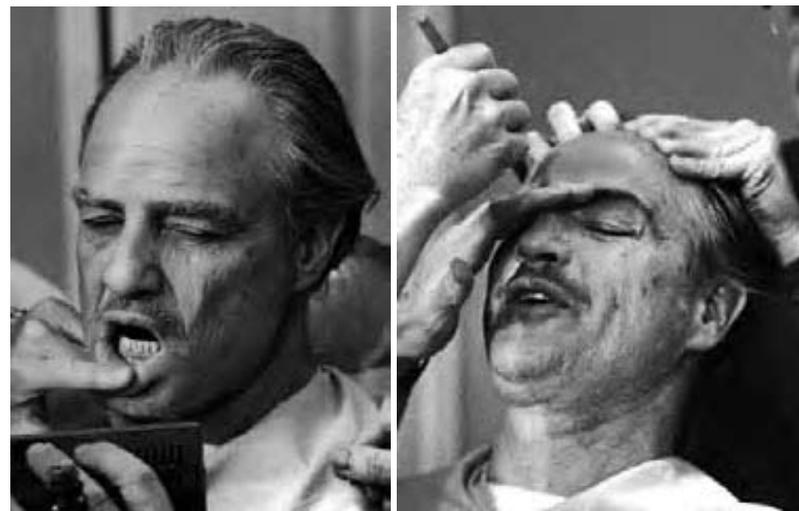


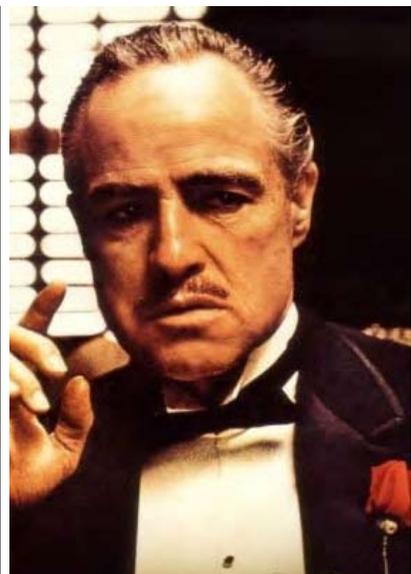
sonagem. Para chegar a tal resultado, por um lado, a maquiagem envelhedora, feita pelo maquiador estadunidense Dick Smith (1922-2014)¹⁵, teve a capacidade de acelerar o tempo no rosto de Marlon Brando. Isso foi possível graças a uma fina camada de látex aplicada sobre a pele esticada do ator e uma espécie de protetor bucal. Com isso, o ator se transformava em um ancião de bochechas flácidas e mandíbulas proeminentes (Morales, 2014, internet). Por sua vez, o diretor de fotografia estadunidense Gordon Willis (1931-2014) foi o responsável pela transformação do aspecto de Brando com o uso da luz:

Brando tinha de ser iluminado de tal maneira que sua maquiagem parecesse real. A solução foi iluminar de cima, o que é claro se conhece há anos, mas como meio de iluminação principal. Esse foi o sistema que utilizei para iluminar o escritório de Brando no início do filme, e como funcionou bem seguiu utilizando durante o resto da rodagem (Gordon Willis).

¹⁵ O especialista em maquiagem Dick Smith foi o idealizador de um sistema que permitiu manter a capacidade expressiva do ator debaixo da grossa película de maquiagem. Smith substituiu as máscaras de uma só peça por fragmentos de látex aderidos diretamente na pele, independentes entre si e de uso mais flexível. Recebeu em 2011 da Academia das Artes e Ciências Cinematográficas um Oscar honorífico pela sua trajetória, onde foi reconhecido seu "domínio incomparável de textura, sombra, forma e ilusão" (Morales, 2014, Internet).

O poderoso chefão (1972): produção da Caracterização Visual do Intérprete sobre o ator Marlon Brando. As fotos registrando a caracterização integram o livro Now and then, do fotógrafo estadunidense Steve Schapiro, que durante os anos 1960 e 1970 fez os registros dos atores de cinema nos bastidores dos sets de filmagem. Fonte: [HTTP://www.nosamamocinema.com](http://www.nosamamocinema.com); [HTTP://zepfilms.com](http://zepfilms.com).





*O poderoso chefe (1972):
o uso da luz a pino como elemento de Caracterização Visual do Intérprete.*
Fonte: www.nosamamocinema.com; <http://zefilms.com>.



Willis também manipulou a iluminação para que em certos momentos os olhos de Marlon Brando permanecessem na sombra, o que tornava difícil saber o que o personagem estava pensando (Ettedgui, 1999, p. 119).

Finalmente, saindo da literal aproximação que fizemos no rosto cinematográfico do artista e voltando ao foco do livro, ou seja, a transformação visual do intérprete em espetáculos ao vivo (onde o foco da cena se afasta acompanhando o olhar do espectador), cabe revisitar as assertivas de Tudella (2017) quando trata das nomeadas “esculturas gestuais”. Esculturas em que os intérpretes são convertidos no olhar do teatro pós-dramático defendido por Lehmann (2013), onde é determinante a “acentuação da imagem corporificada em cena”. Para o que Tudella considera uma das mais importantes funções do design de luz, “em sua condição de aspecto definidor da visualidade da cena”, ele traz o alerta de que o intérprete seja pensado como um corpo, “obstáculo ou suporte, com o qual a luz interage” (Tudella, 2017, p. 445).

O equipamento

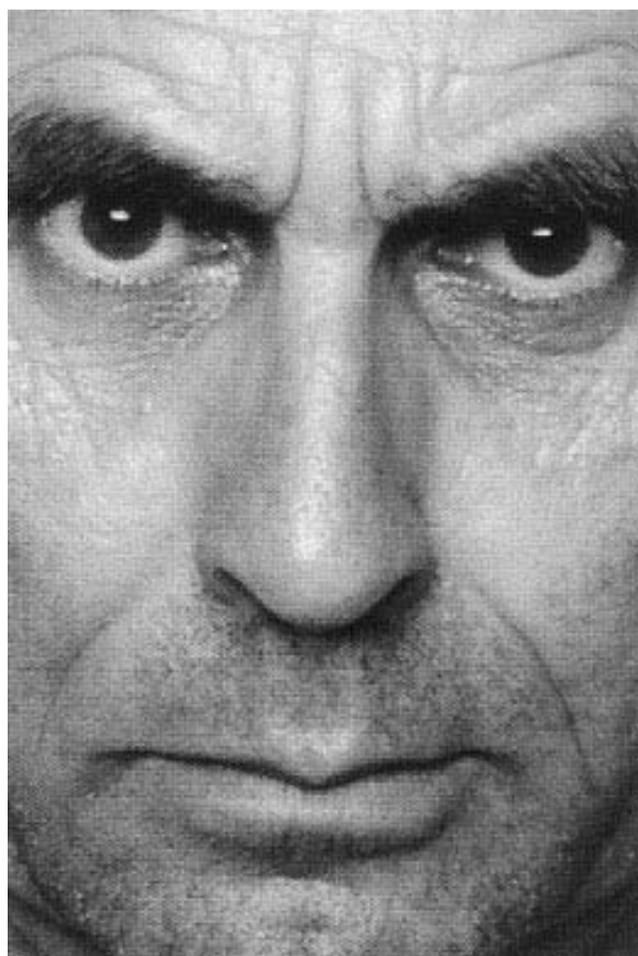
No que se refere ao tema do surgimento dos refletores no espaço cênico, Moynet o descreveu, em 1873, como um aparato chamado Drummond:

É uma lâmpada com um formato particular: uma pequena placa na qual estão fixados dois tubos de guta-percha de mesma dimensão. Eles terminam em um tubo curvo, ou maçarico atravessado por um orifício. Esses tubos contêm: um oxigênio, o outro gás comum (hidrogênio carburado), os dois gases são reunidos em um recipiente chamado barril. O tubo dobrado emite uma chama, acende um lápis de cal colocado na frente de uma haste que é aproximada ou reti-

rada à vontade e atrás do lápis incandescente é colocada uma tela. O aparelho, muito prático, é envolto em uma espécie de refletor, e uma lente capta os raios e permite que sejam direcionados para um determinado ponto. A luz assim obtida é mais suave e, acima de tudo, mais temperada em tom do que a luz elétrica. O oxigênio necessário é levado diariamente ao teatro e encerrado em tanques especiais (Moynet, 1999, ed. fac-símile de 1885, p. 114).

Cada tipo de lâmpada, com suas características de composição, de temperatura de cor e índice de reprodução de cor, produz uma impressão particular de luz. Outro fator relevante a ser levado em conta é a intensidade da luz. Em um ambiente com controle “dimerizado”, é possível obter variações tonais, com luz mais intensa em determinados pontos e menos intensa em outros. A variação de intensidade estabelece recortes tonais no espaço, rompendo a continuidade da luz, propondo com isso hierarquias, sugestões perceptivas e efeitos atmosféricos. Ao considerar o modo a partir do qual a luz é projetada, pode haver efeitos difusos ou concentrados. Segundo Camargo (2012), isto constitui uma variável capaz de alterar principalmente a visão que se tem do conjunto, caracterizando a “textura da luz”: no modo difuso não existe demarcações e se consegue um efeito uniforme; com os focos direcionados, os contornos se impõem, em função de usos específicos, estabelecendo áreas de ação.

O ângulo e a direção da luz também atuam como modificadores. Eles modelam e definem as formas e os relevos. Dependendo da situação estes podem se acentuar, insinuar, suavizar ou serem eliminados. Quer dizer, uma luz frontal, lateral etc., pode ser elevada ou baixada em relação ao ângulo de incidência, dando lugar a múltiplas combinações e efeitos. Aplicada a uma CVI, a luz pode acentuar o caráter e dramatismo de um personagem.

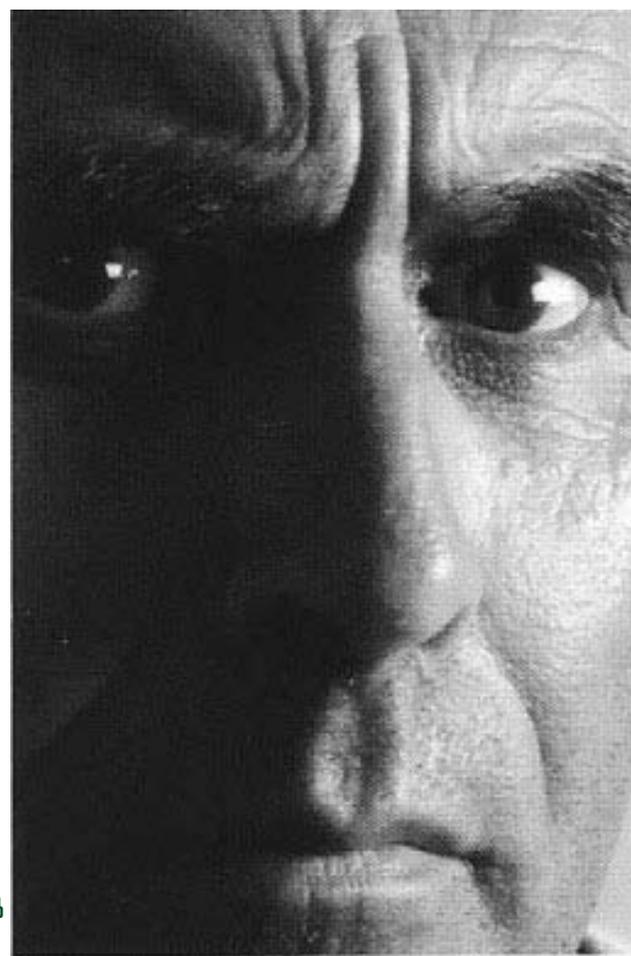


LUZ FRONTAL

É colocada na frente da pessoa. Produz um efeito achatador, ou seja, são identificadas as linhas de expressão, mas apenas seus relevos.

CONTRALUZ

É o contrário, a luz vem de trás, recortando a silhueta e deixando suas feições na sombra.

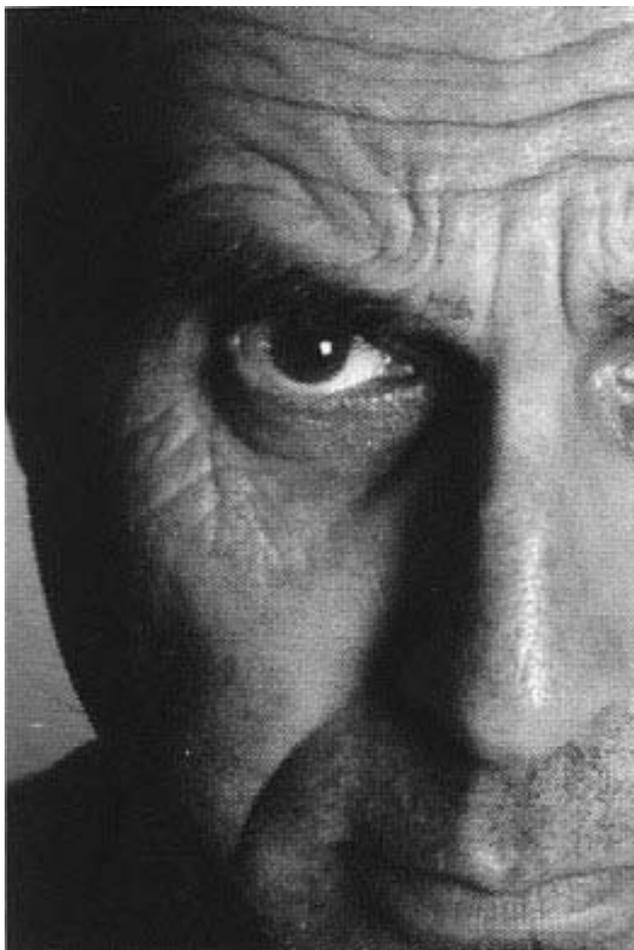


LUZ LATERAL

Ilumina um dos lados do rosto, deixando a outra metade na sombra.

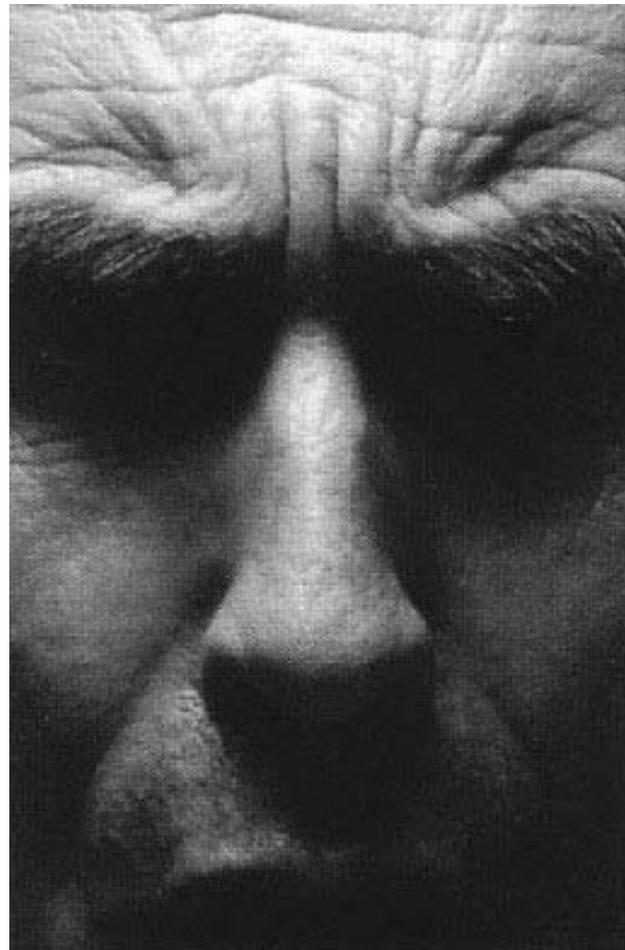
Desenha uma linha vertical que divide o rosto ao meio, criando um forte contraste entre as áreas de luz e sombra.

Esta luz, ao contrário da anterior, revela as formas, acentua os poros da pele e linhas de expressão.



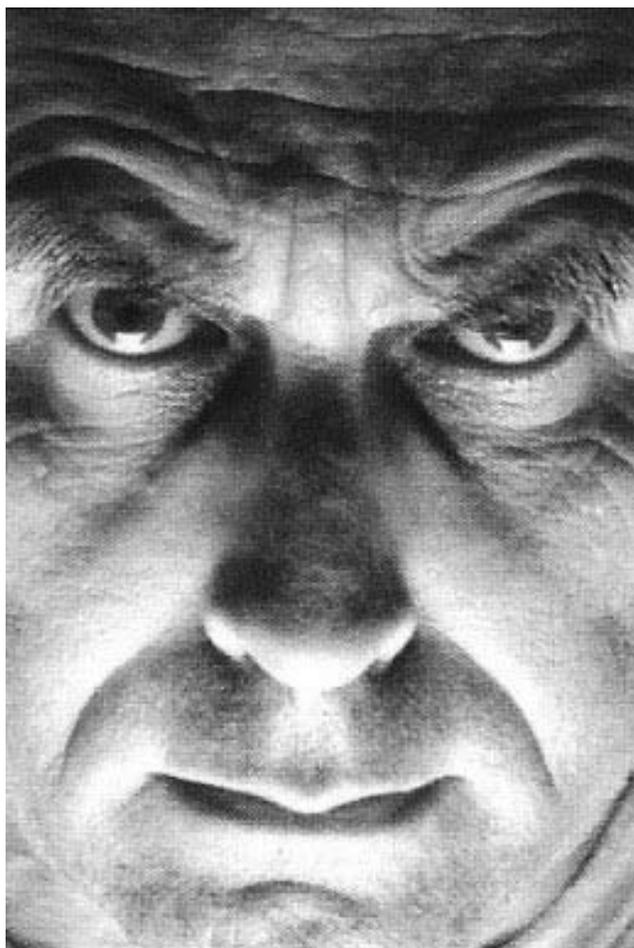
TRÊS QUARTOS

A posição da luz mantém a lateralidade, mas o ângulo da luz na face é reduzido para aproximadamente 45° . O lado mais próximo da fonte de luz é achatado e revela parte da outra metade do rosto com uma modelagem suave de luz e sombra.



CENITAL

A luz incide de cima, neste caso, apenas verticalmente à cabeça. Destaca-se o relevo ósseo da testa, das bochechas e do triângulo do nariz, enquanto os olhos permanecem na sombra, criando um halo de mistério no rosto.



CONTRACENITAL

Quando a luz vem de um ângulo muito baixo. A área inferior é a que recebe maior quantidade de luz, as sombras têm direção inversa à luz cenital. Essa iluminação traz drama e agressividade à expressão.

Direção e ângulo de iluminação e seus efeitos nas expressões faciais dos intérpretes.

Fonte: Ramos, 2014, p. 222-223.

Os sistemas de iluminação artificial teatral são classificados de cinco modos, segundo seja a distribuição do fluxo luminoso e a quantidade de luz projetada, em relação à superfície a ser iluminada:

Direto: todo o fluxo luminoso se dirige à superfície a ser iluminada. Com este sistema são produzidas sombras duras e profundas. Existe o perigo de ofuscamento quando molas de grande intensidade de luz e pouca superfície emissora estão localizadas dentro do campo visual, ou seja, de grande luminância.

Semidireto: a maior parte do fluxo luminoso é direcionada para a superfície que se está tentando iluminar, mas uma pequena parte chega nesta superfície pela reflexão da luz em tetos e paredes. O resultado obtido é melhor que o anterior, pois produz sombras menos duras e reduz o perigo de ofuscamento. Este tipo de iluminação é geralmente obtido colocando um dispositivo difusor adequado no foco emissor de luz.

Indireto: nesse sistema, todo ou quase todo o fluxo luminoso é direcionado não sobre o objeto a ser iluminado, mas sobre uma superfície reflexiva. A fonte luminosa está, por outro lado, escondida dos olhos dos espectadores que não percebem nenhuma zona luminosa, mas apenas zonas iluminadas. O efeito que se obtém é o melhor de todos eles, pois os objetos iluminados desta forma são livres de contrastes e reflexos e não têm sombras laterais. É a forma de iluminação artificial que mais se assemelha à natural.

Difuso: também conhecido como iluminação mista. Nesse caso, aproximadamente a metade do fecho luminoso é direcionada para baixo, enquanto a outra metade é direcionada para cima, chegando até a superfície a ser iluminada depois de refletir várias vezes por tetos e paredes. Com este sistema as sombras e o ofuscamento são evitados, mas os objetos iluminados ficam planos e não há sensação de relevo.

Semi-indireto e Semidifuso: neste sistema uma pequena parte do fecho luminoso é recebido diretamente pela superfície iluminada, mas a maior parte do fecho é enviada para o teto de onde se reflete para chegar ao objeto a ser iluminado. O rendimento luminoso é baixo, por conta das diferentes reflexões que sofre a luz, portanto se faz necessário pintar os elementos reflexivos de uma cor clara. O efeito conseguido é de boa qualidade, com ausência de ofuscamento e com sombras suaves (Martínez, 1993, p. 155-157).

Em um teatro com palco convencional a la italiana, onde o público se senta em bloco em frente a um “palco de quadro”, há uma tendência a que o quadro cênico seja visualizado de maneira bidimensional (com largura e altura). A terceira dimensão (profundidade) está presente, mas menos óbvia. Levando isso em conta, o diretor, o cenógrafo e o intérprete recorrem a muitas técnicas para acentuar a terceira dimensão e tomar partido da profundidade do espaço cênico. A luz, neste contexto, é uma das principais aliadas na busca pela visualização tridimensional do palco. Levando todas estas questões em conta, o designer inglês Francis Reid¹⁶ propõe os cruzamentos a 45° na vertical e na horizontal, tanto na luz frontal quanto na contraluz. Recurso de iluminação que evita a indesejável ortogonalidade dos efeitos que achatam as imagens e prioriza os efeitos inclinados e oblíquos, mais favorável à continuidade e valorização dos aspectos dimensionais da imagem. No que diz respeito à luz do intérprete, Reid observa que:

Já que o ator tem que se sobressair do seu entorno, ele tem de estar iluminado a um nível mais brilhante que o cenário. Em um mundo ideal, o ator e o cenário seriam iluminados de forma completamente independente. Nenhuma luz do ator incidirá no cenário e nenhuma luz do cenário incidirá no ator (Reid, 1987, p. 19-21).

Além disso, deve-se levar em consideração que o objetivo é uma máxima visibilidade aliada a uma máxima dimensionalidade do intérprete, mas com um mínimo de projeção de sombras. Para Francis Reid, o “meio termo” alcançado dependerá também do estilo da produção: “Uma produção naturalista precisará girar na direção da visibilidade, enquanto um estilo mais formalista poderia sacrificar um pouco da visibilidade em favor de aumentar a plasticidade”:

¹⁶ Francis Reid (1931-2016), em seu livro *The stage lighting handbook* (Londres: Ed. Pitman Press, 1976), propõe quatro funções básicas da luz: visibilidade, dimensionalidade, seletividade e atmosfera. Nos anos 1970, Richard Pilbrow, Frederick Bentham e Francis Reid traçaram seus estudos com base nas pesquisas e ensinamentos de Stanley McCandless (1897-1967) (Rodrigues, 2012, p. 39).

TIPOS DE MUDANÇAS DE LUZ

MUDANÇA	MANEIRAS	OBSERVAÇÕES
De tamanho	1) Fechada (concentradora). 2) Aberta (difusa).	Equipamento: 1) focos de lentes planoconvexas e elipsoidais. 2) Refletores com lentes Fresnel.
De aspecto	1) Formas geométricas: círculo, quadrado, retângulo, triângulo etc. 2) Gobos nos elipsoidais: formas figurativas ou abstratas.	Objetivos: 1) reflectir em vez de delinear formas. 2) delinear formas ou texturas no palco.
De ângulo	Frente, costas, topo, fundo e laterais, e todas as possibilidades de movimentação nos eixos vertical e horizontal.	Objetivos: iluminar ou delinear as formas materiais no palco.
De intensidade	(1) Forte, intenso, poderoso, brilhante; (2) fraco, escasso, tênue.	Equipamentos: dimmers controlam a intensidade da luz (escala de 0 a 10) na mesa de controle.
De cor	Cores básicas ou escalas RGB específicas.	Equipamento: filtros coloridos.

Para a plasticidade total do ator, uma luz cruzada dos lados é necessária. Se a projeção do personagem é feita apenas pelos movimentos do corpo, essa iluminação lateral pode ser suficiente. Quando a expressão facial e a voz começam a desempenhar um papel, é necessário mais luz de preenchimento pela frente. O ângulo das contraluzes é muito menos crítico. Porque a luz está voltada para o público, e tem que vir de um ângulo alto para não o deslumbrar, e por estar atrás do ator, não faz nada de bom ou ruim no rosto dele. Sua importância está em destacar seus cabelos e ombros, o halo que ela cria no ar entre o ator e o ambiente, e a forma do poço de luz resultante no chão do palco ajuda a definir a área de atuação (Reid, 1987, p. 94-95).

E quando se trata de detalhar o rosto do intérprete com a iluminação, Reid recomenda: “Na luz plana, o nariz do ator não se projeta, seus olhos não têm profundidade; as pernas do dançarino que está fazendo uma pirueta parecerão mais um oval do que um círculo verdadeiro”. Mas, segundo ele, com uma luz no ângulo correto, o intérprete pode ser visto como um ser humano tridimensional: “mais do que uma silhueta de papel machê que pode ser o produto inevitável do palco ao estilo italiano”. Reid assinala também que a qualidade dimensional da luz sobre o rosto de um intérprete pode ser ajudada usando filtros de cor ligeiramente diferentes de ambos os lados, que ele chama “cor dimensional”: “Este pequeno contraste na cor ajuda a incrementar a aparência de plasticidade no ator”. Neste sentido, como alternativa a esta variação de cor, o designer inglês garante que a plasticidade pode ser obtida também usando a variação da intensidade da luz entre um lado a outro do corpo do intérprete: “Porque a intensidade e a cor interatuam, uma variação na intensidade também produzirá uma variação na cor” (Reid, 1987, p. 115).

Camargo (2012) considera que para o designer (ou o operador de luz) tenha um maior controle dos efeitos luminosos, deve trabalhar na microestrutura (dentro da cena) e na macroestrutura (dentro do espetáculo como um todo)¹⁷. A operação da luz (manual ou computadorizada), última etapa da iluminação cênica, é onde este controle se efetiva. Para uma melhor visualização dos tipos de mudanças que estão ao encargo desta última operação de luzes, formatamos a tabela que consta nessa página.

As luzes e as projeções ao vivo

A utilização de imagens projetadas no teatro não é tão recente como pode parecer. Independentemente dos meios que disponha, o fogo, a luz, o cinema, o vídeo, os slides ou outros, a imagem projetada deu lugar ao que agora se chama videocena. Segundo o videocenista espanhol Álvaro Luna, o amadurecimento do meio até poucos anos atrás foi lento e seguro, “mas nos últimos tempos a revolução do vídeo e dos recursos informatizados à disposição do usuário proporcionou um aumento considerável em seu uso”. No entanto, o designer de projeções audiovisuais espanhol adverte que “o aumento das possibilidades de criação aumenta o erro e a variedade dos recursos nem sempre nos ajuda a comunicar melhor a história” e aconselha que o designer “deve se concentrar

¹⁷ Mutação na microestrutura: possibilidade de operar mutações de luzes dentro das cenas ou das unidades de tempo – espaço e ação que compõem o espetáculo. Mutação na macroestrutura: mutação da luz de uma cena para outra, funcionando como elemento de articulação da narrativa, separando partes, encerrando um ciclo e abrindo outro, estabelecendo pausas no desenvolvimento do espetáculo (e da história) como um todo (Camargo, 2000, p. 154).

Tabela dos tipos de controles realizados durante a operação da luz.
Fonte: Camargo, 2000, p. 149-150, formatada pelo autor.

acima de tudo na ideia e esquecer um pouco o meio, a tecnologia, porque essa é uma ferramenta, não um fim em si mesma” (Labra, 2014, p. 118).

Além disso, uma das vantagens das projeções, associadas às tecnologias luminosas, é que podem criar uma imagem de expansão cinematográfica em uma representação ao vivo. Nesse sentido, vamos ver mais de perto o processo criativo do cenógrafo alemão-austriaco Günther Schneider-Siemssen (1926-2015). Siemssen era capaz de criar imagens que não só eram “extraterrestres, mas que também podem conter o mundo inteiro, e ainda mais, no palco; também era capaz de criar uma espécie de tridimensionalidade com as imagens projetadas” (Davis, 2002, p.18). Este tipo de espetáculo, que tanto impressionava a Tony Davis, foi iniciado por Siemssen em 1952, utilizando pela primeira vez projeções como paisagem de fundo. No entanto, foi só em 1958, com uma visionária representação de *A harmonia do mundo*¹⁸, que este cenógrafo combinou de forma inovadora projeções e um fluxo de elementos cênicos que conectavam a terra e o cosmo. A cenografia estava centrada em uma figura elíptica criada por um ciclorama convexo de grandes dimensões.

Falando agora da holografia, é significativo que Schneider-Siemssen tenha trabalhado tanto tempo no Teatro de Marionetes de Salzburgo, na Áustria. Como ficou evidente mais tarde, na estreia mundial de Siemssen usando holografia

¹⁸ *A harmonia do mundo* (1958), de Paul Hindemith, Bremen: Alemanha.

Os contos de Hoffmann, ato III: Antonia junto ao piano; o doutor Mirakel atravessa portas holográficas fechadas. Fonte: Davis, 2002, p. 20.



cênica sobre um palco, esse minúsculo teatro oferecia grandes oportunidades técnicas para este tipo de experimentação. Siemssen demonstrou que a holografia brindava grandes possibilidades práticas no palco. Desde suas utilizações óbvias como na representação do diabo em *Fausto*, de Goethe, e das bruxas de *Macbeth*, de Shakespeare, até muitas outras obras. Em *Os contos de Hoffmann*¹⁹, o cenógrafo alemão-austriaco pode criar salões e fantasmas em plena luz do dia. No entanto, naquela época só se conseguia projetar hologramas na cor verde ou púrpura avermelhado. Recordando que um holograma pode se mover no palco, se for aplicado um raio laser ou uma luz comum, o que permite revelar sua forma eminentemente enganosa e transformadora dos aspectos visuais em espetáculos ao vivo.

No entanto, no último terço do século XX, Schneider-Siemssen ainda argumentava que “os profissionais do teatro esperam que chegue o dia em que se possa produzir uma holografia para o palco que não seja tão cara” e rememorava:

A primeira vez que usei holografia no palco foi no Teatro de Marionetes de Salzburgo graças aos doutores em física Kroy e Halldorsson. Projetavam-se pequenos hologramas físicos com lasers de argônio em superfícies de vidro cobertas por uma camada holográfica de folha de metal. Os hologramas foram feitos na Inglaterra seguindo os meus desenhos [...] Hoje, estamos em um estágio em que podemos usar fisicamente a holografia em grandes palcos. O principal problema são os altos custos de produção. No momento estamos trabalhando com projeção a laser, com a qual é possível obter holografias. Porém, hoje em dia é muito difícil fazer uma instalação holográfica com qualidade e com bom preço. No fundo, considero o designer de iluminação um artista, não apenas um técnico, daí o meu grande interesse pela projeção em alta resolução no palco. (Davis, 2002, p. 19-20).

Quanto ao uso das tecnologias de iluminação, Schneider-Siemssen desenvolveu seus experimentos durante as sete produções que efetivou da mesma obra, *O anel do Nibelungo*, no transcorrer de vários anos. Na terceira representação²⁰ da obra o cenário era em um formato de elipse cósmica dividida em fragmentos que podiam ir se modificando separadamente. Todos os outros elementos adicionais presentes no palco se somavam compositivamente na elipse. A sexta representação da obra²¹ foi uma ruptura:

Eu me separei do cosmos e elaborei um ‘renascimento do romantismo’, um romantismo completamente novo, no qual, por meio da ênfase na importância da luz e de uma inovadora tecnologia de iluminação, criei umas imagens fantásticas e excitantes (Davis, 2002, p. 21).

Esta sexta edição de *O anel do Nibelungo* também foi editada em vídeo e foram utilizadas projeções e o design de luz de Schneider-Siemssen. Especificamente sobre a luz ele detalha que: “Com o equipamento de iluminação, construímos efeitos de fogo novos e especiais para mostrar o mago do fogo de *A valquíria*” (Davis, 2002, p. 21).

Outro cenógrafo e criador de novas tecnologias cênicas que, também no ano de 1958, começou a misturar luz e projeção de imagem de forma inusitada em seus espetáculos foi o checo Josef Svoboda (1920-2002), que terá sua trajetória abordada mais detalhadamente na terceira parte deste livro. Podemos adiantar que

¹⁹ *Os contos de Hoffmann* (1985), de Jacques Offenbach. Direção: Wolf Dieter Ludwig, Salzburg Marionettentheater, Salzburgo, Áustria.

²⁰ *O anel dos Nibelungos* (1967), de Richard Wagner. Direção de Hebert Von Karajan, Festspielhaus de Salzburgo, Viena: Áustria.

²¹ *O anel dos Nibelungos* (1990), de Richard Wagner. Direção de Otto Schenk, Metropolitan House, Nova York: EUA.

na obra *Um domingo de agosto*²², Svoboda começa a empregar como elemento cenográfico (associadas às luzes) telas de grandes dimensões. “Isso possibilitou que o espaço desenhado não só contribuísse para a compreensão dramática e percepção estética, mas também para que os atores ficassem conscientes do espaço em que estavam atuando” (Gómez, 2012, p. 31).

A luz e as cores

A dramaturgia do que acontece é contada mais pela cor do que pela palavra. As cores são escolhidas de acordo com o sentimento que devem indicar, com a atmosfera que devem sugerir. Isso é típico do melodrama e não tem nada a ver com naturalismo ou realismo, mas tem a ver com linguagem.
Pedro Almodóvar (Vidal, 1988, p. 243).

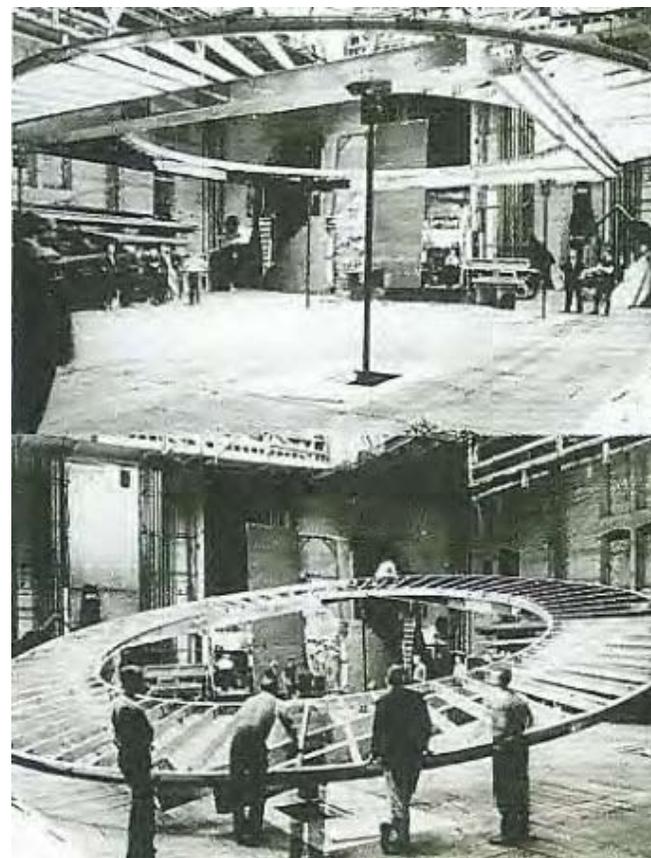
Ao considerar que as cores “pertencem ao olho”, J. W. Goethe (1749-1832) as tornava dependentes da capacidade do olho agir e reagir nos meios incolores onde a cor habita. Outro postulado de Goethe é que a cor também faz parte do objeto, onde ele nomeou a primeira (do olho) das cores fisiológicas, a segunda das cores físicas (meio incolor) e a terceira (do objeto) das cores químicas:

²² Um domingo de agosto (1958), de Frantisek Hrubin. Direção de Otomar Krejca, Teatro Nacional de Praga, Praga: República Checa.



“As primeiras são constantemente evasivas, as segundas são passageiras, embora tenham certa permanência. As últimas têm longa duração” (Goethe, 1993, p. 46)²³. Maurice Merleau-Ponty, por sua vez, considera que ver é “possuir cores ou luzes”. Para este filósofo francês as cores não são sensações, são sensibilidades; a qualidade não é um elemento da consciência, é uma propriedade do objeto. Ele exemplifica: “Esta mancha vermelha que vejo no tapete, somente é vermelha se levarmos em conta uma sombra que a atravessa, sua qualidade só aparece em relação aos jogos de luzes e, portanto, como elemento de uma configuração espacial”. Por outro lado, também indica que a cor só é determinada se estiver espalhada sobre uma superfície: “[...] uma área muito pequena não se qualificaria. Em suma, este vermelho não seria literalmente o mesmo se não fosse o ‘vermelho lanoso’ de um tapete. Assim, a análise descobre em cada qualidade os significados que a habitam” (Merleau-Ponty, 2000, p. 316). A seguir, mesmo que brevemente, vamos nos deter um pouco mais nos aspectos técnicos da cor.

²³ O livro *Teoria das cores* (1810), de Goethe, trata de uma série de ataques ao sistema óptico proposto por Isaac Newton (1643-1727): “Ele verá como um poeta o que o cientista não viu. Ele constrói um sistema de visão subjetiva a partir de suas observações. E para isso opta por trabalhar com cores”. (Córdova, 2002, p. 82).

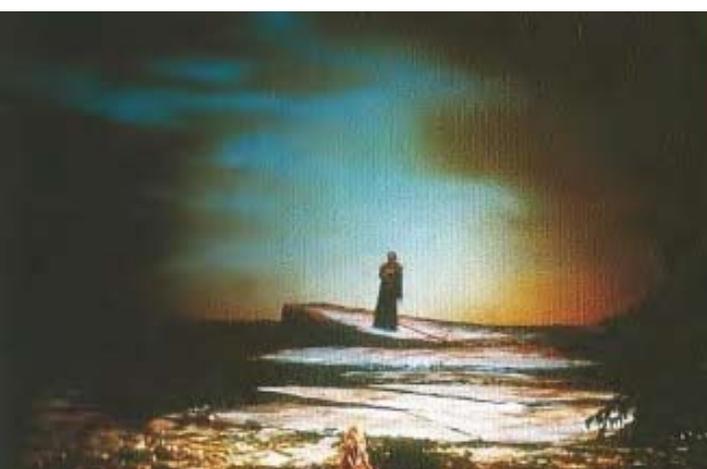


O anel do Nibelungo: construção do anel e cena com ele enquanto o inclinam a 45° durante a encenação (1958).

Fonte: Davis, 2002, p. 24-25.

Cenas de O ouro do Reno e de As valquírias (1990).

Fonte: Davis, 2002, p. 24-25.





É necessário verificar que as cores se dividem em dois grandes grupos principais: as primárias e as secundárias. As cores primárias são o vermelho, o amarelo e o azul. A partir das cores primárias se misturam todas as cores secundárias. Todas as cores intermediárias claras ou escuras surgem misturando uma proporção cromática determinada das respectivas cores primárias. As diferentes cores se diferenciam por sua tonalidade, sua intensidade e seu valor cromático. Onde, matiz é a cor propriamente dita, o que nos permite diferenciá-la e situá-la dentro de um círculo cromático. Por exemplo, um amarelo pode ter um matiz alaranjado ou esverdeado dependendo de sua tendência quente, para o vermelho, ou fria, para o azul. Saturação (intensidade) é o nível de pureza que possui uma cor.

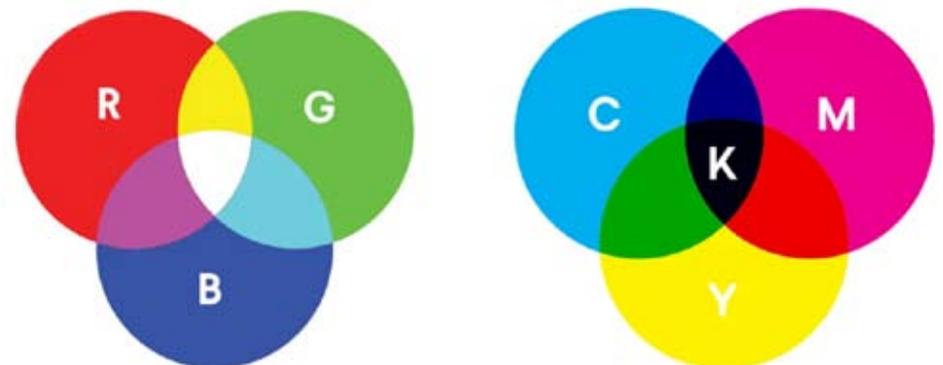
As três cores primárias podem ser de dois tipos: cor-luz e cor-pigmento. Neste contexto, na cor-luz (síntese aditiva) a luz branca é dividida em três cores básicas: vermelho, verde e azul (violeta), também chamadas RGB (red, green e blue). Segundo a teoria de Thomas Young (1773-1829), a excitação das fibras nervosas do olho (os cones) é a responsável pela identificação das cores, princípio este utilizado para as telas dos computadores, do cinema e da televisão. A cor-pigmento, por sua vez, é dividida em três cores básicas que, misturadas, originam as demais cores. As cores-pigmento primárias são o vermelho, o amarelo e o azul. Da combinação do amarelo e do azul resulta o verde, que é uma cor secundária na cor-pigmento. A cor-pigmento só existe como cor se houver luz, e o que vemos é um reflexo das cores "inexistentes". Atualmente, verifica-se que as três cores-pigmento transparentes²⁴ primárias (magenta, amarelo e cian), também chamadas primárias físico-químicas, conseguem resultados mais eficientes nas misturas, em relação às cores primárias vermelho, amarelo e azul (violeta). Isso se evidencia quando da sua aplicação prática nas áreas da fotografia, artes gráficas e artes visuais em geral (Tormann, 2006, p. 62).

Também são duas as maneiras, fundamentalmente diferentes, de misturar as cores: mistura aditiva e mistura subtrativa. Quando se misturam luzes de cores diferentes, o resultado será sempre uma cor mais clara que as duas cores-luz individuais usadas para a mistura. Quando utilizadas as cores corretas e as intensidades adequadas na mistura, pode-se obter a luz branca. A isso chamamos de

Um domingo de agosto (1958): cenografia com projeções de imagens criada por Josef Svoboda.
Fontes: Svoboda e Honzík, 2003, p. 41; Ursic, 2009, p. 75.

mistura aditiva das cores. No entanto, ao se misturar tintas de diferentes cores, o resultado será sempre uma cor mais escura do que as cores das tintas usadas na mistura. O resultado será uma cor cinza escuro (e não um preto), desde que misturadas as cores e intensidades corretas. A isso se denomina mistura subtrativa das cores.

O especialista em iluminação e cor Joseph N. Tawill explica que: tom, brilho e saturação são termos adotados pelo sistema de cor Munsell, publicado em 1905. Apesar de o sistema Munsell ser desenhado para explicar a cor em tintas e pinturas, seus termos descritivos foram utilizados também para definir a cor na luz, o que contribuiu para exacerbar mais ainda a confusão do que facilitar o esclarecimento do tema. O vocabulário adotado quando se trata de cores é um campo minado de contradições e de significados confusos. A colorimetria é outro sistema empregado para descrever a cor, residindo seu especial interesse no que se refere à luz colorida. Na colorimetria se utilizam os seguintes termos para descrever a cor da luz: Longitude de Onda Dominante (LOD): é a cor aparente da luz; por exemplo, o vermelho. Corresponde-se com o termo "tom" em outros sistemas de cor. Luminância: descrita comumente como "intensidade", é a porcentagem de energia luminosa que o observador percebe em relação ao total do espectro luminoso. Tem correspondência com o termo "brilho" ou



(1) Modelo de cor-luz RGB, acrônimo de Red, Green e Blue; (2) modelo de cor-pigmento CMY, acrônimo de Cyan, Magenta e Yellow. Fonte: <https://www.vistaprint.com>.

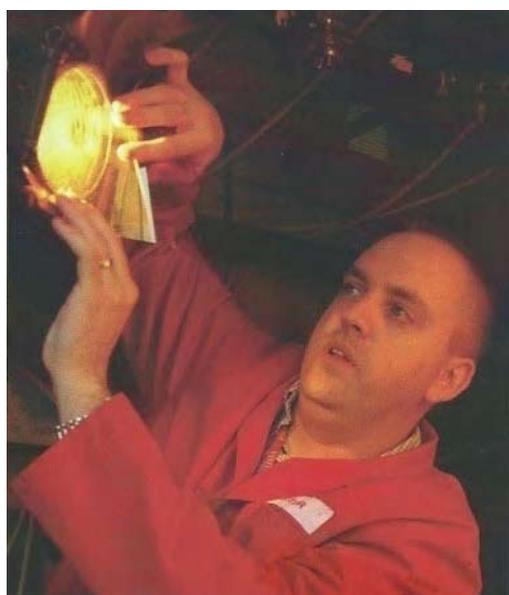
²⁴ Cada pigmento possui propriedades específicas em termos de poder de cobertura (opaco) e transparência (transparente). Existem pigmentos com alto poder de cobertura e pigmentos muito transparentes. Também há pigmentos com valores intermediários. As cores transparentes deixam totalmente visível a cor subjacente, enquanto as cores opacas a cobrem total ou parcialmente.

“claridade” de outros sistemas de cor. Pureza de excitação: refere-se ao termo “saturação”. Descreve a mistura da cor de longitude de onda dominante com o branco ou com a cor da fonte. Caso tenhamos somente cor de longitude de onda dominante, essa terá uma pureza de 100 por 100, mas se na mistura tivermos muito pouca cor de longitude de onda dominante, como em uma tinta, a cor poderia ter por exemplo só um 5 por 100 de pureza. Branco: presença de todas as cores na luz. Preto: ausência de todas as cores na luz. Textura: são as propriedades superficiais da cor, como brilho ou fosco (Davis; Hall, 2012, p. 53).

No design cenográfico os dois modelos de cor convivem diretamente. Da mesma maneira que no design gráfico, onde o designer tem de observar que o projeto desenvolvido no computador (portanto sendo visualizado em uma tela de cor-luz RGB) pode resultar em um produto final impresso em um sistema de cor-pigmento, (possivelmente o CMYK, onde o K seria acrescentar o preto à composição), o designer de espetáculos ao vivo deve levar em conta que a CVI e os cenários são compostos por cores pigmento CMY. O designer cenográfico só terá o seu produto final, a cena, quando o cenário e a Caracterização Visual do Intérprete se tornarem visíveis para o público, depois de serem banhados por cor-luz RGB. Levando em conta também, em relação à Caracterização Visual do Intérprete, que as cores pigmento que estão dispostas em diferentes materiais, como tecidos, metais, cabelos, maquiagem, pele, um controle mínimo (técnico e estético) sobre os resultados oriundos destas combinações (ou diálogos) estabelecidas entre as luzes, provindas dos refletores e que habitam os materiais, ao serem absorvidas ou refletidas pelas cores pigmento existentes nos materiais que elas tornam visíveis.

Para a designer de luzes e professora argentina Eli Sirlin, comumente a maneira de colorir a luz cênica halógena (originalmente branca), além de dotá-la de outras propriedades, é pelo uso de um filtro (gelatina). Estes dispositivos têm como função modificar a emissão luminosa de uma fonte de luz, “proporcionando luz colorida, diminuindo a parte da luz de radiação UV ou infravermelha, ou modificando sua distribuição luminosa”. Nesta seção, lidaremos especificamente do filtro de cor, que “bloqueia a passagem de uma porção do espectro visível de uma fonte de luz de maneira seletiva”. Sirlin exemplifica isso com o filtro vermelho primário (do modo RGB), que “permite passar todas as longitudes de onda relacionadas com o vermelho e bloqueia as ondas restantes” (Sirlin, 2005, p. 173).

A tabela a seguir mostra, com algumas ressalvas, de uma forma geral o que pode acontecer com a cor-pigmento quando se ilumina com a gama de oito cores RGB mais utilizadas em iluminação cênica. Recordando que são muitos os tipos de pigmentos usados nos tecidos e tintas cênicas, como também nas próprias gelatinas dos refletores de luz. Portanto, os resultados podem variar de acordo com a combinação levada a cabo.



Técnico da Lee Filters ajustando o filtro em um refletor e efeitos de luzes com filtros aplicados em uma pessoa.

Fontes: www.rosco.com; catálogo Lee Filters, sem data, p. 17.



Mostras de filtros Supergel Rosco e filtros para refletores. As principais empresas provedoras de filtros de luz, além de outros equipamentos e materiais para espetáculos, são a Rosco e a Lee Filters. Elas disponibilizam tabelas dos filtros onde indicam as aplicações gerais de cada cor, tomando como referência seus usos mais convencionais. Fontes: www.rosco.com; catálogo Lee Filters, sem data, p. 17.



COR-PIGMENTO	COR-LUZ							
	VIOLETA	AZUL	CIAM	VERDE	AMARELO	LARANJA	VERMELHO	MAGENTA
VIOLETA	violeta escuro	violeta escuro	violeta escuro	violeta	marrom escuro	marrom escuro	cinza escuro	cinza escuro
AZUL	azul claro	azul escuro	cinza azulado claro	azul claro	cinza azulado escuro	preto	cinza	azul
CIAM	azul claríssimo	azul-marinho escuro	cinza azulado escuro	verde escuro	azul esverdeado	marrom escuro	preto	azul escuro
VERDE	marrom claro	verde-oliva claríssimo	cinza esverdeado claro	verde intenso	verde claro	verde escuro	cinza escuro	marrom escuro
AMARELO	púrpura	amarelo esverdeado	amarelo esverdeado	amarelo esverdeado	amarelo intenso	amarelo alaranjado	vermelho	laranja
LARANJA	púrpura	marrom claro	marrom claro	marrom claro	laranja	laranja intenso	laranja avermelhado intenso	púrpura
VERMELHO	púrpura	magenta escuro	castanho escuro	castanho	vermelho claro	laranja avermelhado	vermelho intenso	vermelho
MAGENTA	magenta avermelhado	violeta escuro	castanho	violeta	marrom claro	castanho	marrom avermelhado	magenta escuro

Pavis (1998b) têm muito claro que é a iluminação que cria a cor em um espetáculo. Então para que as coisas funcionem e as escolhas cromáticas não se aniquilem, deve haver uma combinação mínima entre os designers de cenário, de CVI e de luz. Na encenação contemporânea a Caracterização Visual do Intérprete (CVI) têm uma relação de dependência direta com a luz, já que o design desta, independentemente do tipo de figurino, pode alterar substancialmente as cores selecionadas para os trajes dos diversos personagens, portanto o designer de luzes e o designer de CVI devem trabalhar de comum acordo, seja para fortalecer uma cor, para escurecê-la ou ocultá-la, em um determinado momento, para criar conscientemente a confusão, a complementariedade ou o contraste necessário para a produção final de sentido da obra. Em relação à seleção destas cores significativas, Sirlin a compara, referindo-se aos filtros de cores, a “paleta do pintor”, ou seja, “cada designer trabalha com uma paleta em cada obra, e sua seleção responde a códigos de expressão particulares”, e deveria, também, levar em conta nessa seleção os requisitos da encenação (Bonis, 2007, p. 215; Sirlin, 2005, p. 179).

Em termos práticos, a equipe de pesquisa dos laboratórios da empresa Rosco esclarece que existem duas maneiras para determinar o efeito que a iluminação colorida terá sobre o cenário e a CVI: misturar as cores mentalmente e fazer experimentações. Para levar adiante a “mistura mental” se deve levar em conta que as luzes vermelha, verde e azul combinadas na mesma porcentagem resultam na cor-luz branca. Isso é diferente das cores pigmento das tintas, onde as cores primárias são o magenta, amarelo e ciam. Por exemplo, ao misturar as cores-luz vermelho e verde resulta a cor-luz âmbar. Mas, em contrapartida, a luz vermelha torna cinza um cenário com abrangência de tons pigmento verde. Segundo os técnicos da Rosco, tudo isso torna mais difícil o controle da combinação dos efeitos cromáticos. Os designers cenográficos terão de basear-se em um entendimento mais detalhado da física das cores. Com isso, eles poderiam prever o efeito teórico da luz sobre os pigmentos. Teórico, posto que existe uma infinidade de cores e tons, tornando esse processo impreciso e muito complexo. A outra maneira, mais indicada pela Rosco, de determinar o efeito da luz colorida sobre a cor-pigmento dos elementos cenográficos seria “fazer experimentos” com estes elementos que estarão presentes no palco.

Neste contexto, para ver o efeito da luz colorida sobre o cenário podemos pintar um pedaço de madeira com a cor que será usada em cena. Depois, deve-se eleger um refletor e uma gama de mostras de filtros coloridos (mostruário de gelatinas). Na sequência, deve ser experimentado mudando as cores das gelatinas no refletor até encontrar o efeito desejado na cor do pedaço de madeira (ou outro material/superfície) que irá compor o cenário. Alguns designers de luzes fazem esse processo de maneira mais sofisticada, conectando os focos (refletores) em pequenos dimmers²⁵. Com isso, além de fazer experimentações com as cores, conseguem testar também a intensidade do fecho luminoso.

²⁵ O dimmer é um recurso eletrônico que controla a intensidade da fonte de luz. A tentativa de controlar a redução e aumento da intensidade da luz vêm desde o século XVII. Nicola Sabbatini (1574-1654), em seu livro *Pratica di fabricar scene e machine ne teatri* (1638), descreve um dispositivo com a capacidade de graduar a intensidade da luz. A partir da luz elétrica, antes da chegada dos dimmers, chegou-se a improvisar placas metálicas submergidas em uma solução de salmoura. A medida que as placas eram manipuladas, a luz mudava de intensidade.

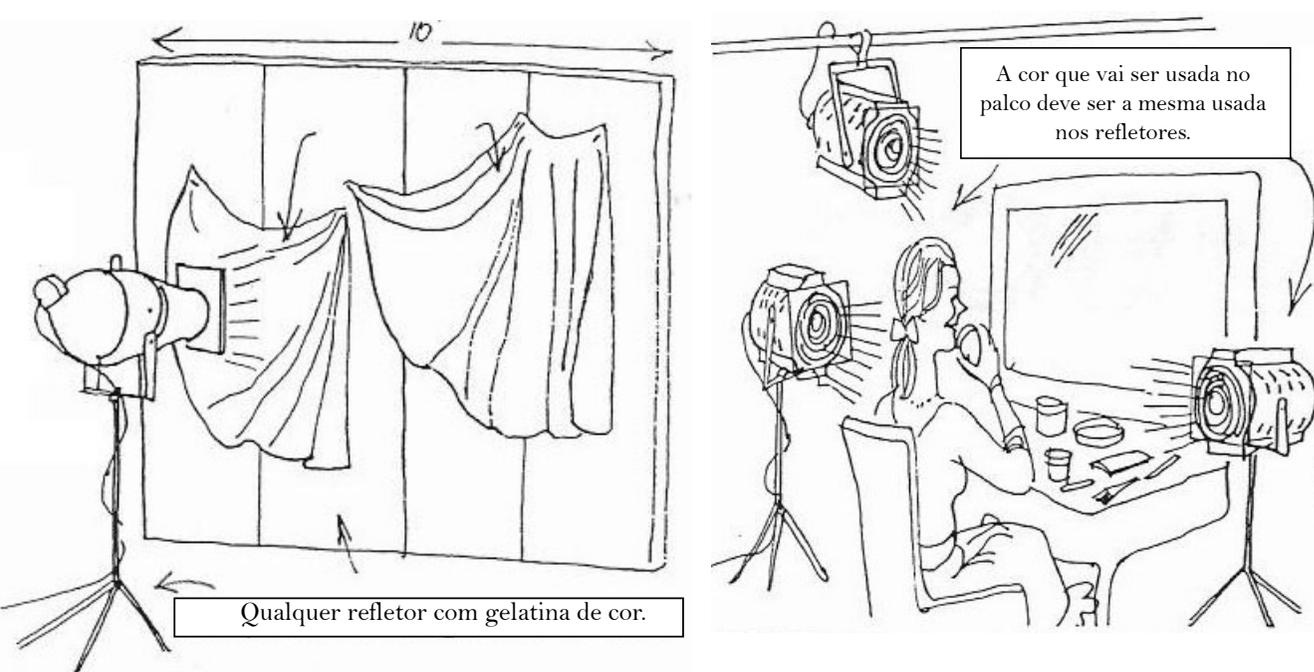
Os efeitos prováveis da cor-luz nos elementos com cor-pigmento do cenário, figurino e maquiagem. Fonte: Fuchs, 1963, p. 34.

Quando se trata da Caracterização Visual do Intérprete, para ver os efeitos da luz sobre os vestuários, a equipe da Rosco aconselha o uso de amostras dos tecidos junto às madeiras pintadas. Com isso se consegue uma previsão dos resultados gerais da combinação das cores-pigmento do cenário e vestuário com a cor-luz dos refletores. Os técnicos também aconselham usar amostras de tecidos grandes o suficiente para se verificar com mais eficiência o efeito da luz nas sombras e dobras do tecido. Segundo eles “[...] as luzes, especialmente as laterais, ‘esculpem’ os tecidos e os resultados são frequentemente uma surpresa”. A maquiagem, segundo a Rosco, apresenta “problemas especiais” com a luz. Isso se deve ao fato de que geralmente na maquiagem se tem de tomar decisões de última hora e muitos intérpretes não são conscientes que até mesmo a maquiagem mais natural reflete sua própria cor. Para não ter surpresas desagradáveis com a aparência do intérprete no palco e descobrir a maquiagem ideal para um espetáculo, os técnicos da Rosco aconselham que se use no camarim as cores-luz (gelatinas) predominantes no palco. Melhor ainda, que sejam utilizados para isso os equipamentos de iluminação teatral, como um refletor PC (Plano Convexo) ou um Fresnel. Mas, na impossibilidade deste ideal, deve ser usada uma luz intensa (menos lâmpadas de descarga, fluorescentes, CSI.HMI etc.). Ainda sobre a maquiagem e a cor-luz, outra maneira de experimentar com este diálogo de cores é solicitar para um dos intérpretes principais que permaneça algumas horas maquiado no palco, antes do dia da estreia. Então, usando a luz do espetáculo, deve-se estar atento aos efeitos na maquiagem. No caso de resultar muito pobre ou presente problemas, ainda se terá tempo para modificar ou ajustar a maquiagem.

Na maquiagem, quando o profissional tem conhecimento da teoria das cores e das bases que se utiliza como fundo de uma maquiagem, é muito mais fácil dominar a técnica de corrigir e ocultar defeitos na ampla variedade de tons e tipos de pele dos intérpretes. Empregando a teoria das cores ele poderá neutralizar colorações vermelhas, azuis, cinzas, verdes e outras cores ou matizes da pele não desejados, assim como para ocultar manchas, cicatrizes e tatuagens indesejadas. Nesse sentido, o especialista em maquiagem Richard Dean pontua:

A maquiagem corretiva é uma boa opção se for utilizada em combinação com uma boa iluminação. A maquiagem não gera luz, só reflete a já existente. A maquiagem não nos livra das olheiras se nossos olhos ficam na sombra. A maquiagem não iluminará as órbitas dos olhos se estes estão no escuro. A maquiagem não pode dissimular cicatrizes numa luz lateral (Davis; Hall, 2012, p. 89-90).

Nesse sentido, Sirlin assinala que, tratando-se do efeito de alguns filtros coloridos sobre a pele, a Rosco tem disponível as gelatinas do número 01 ao 05 (e a série 300 correspondentes) para ressaltar tons vivos de pigmentação (âmbar, rosados,



A cor-luz sobre a cor-pigmento: (1) no vestuário com o cenário; (2) na maquiagem. Fonte: Rosco Technotes, sem data, p. 3.

Nesse filme (*Paixão turca*, Vicente Aranda, 1994) foi usada toda a gama, mas de cores brilhantes e com especial protagonismo da cor vermelha que, como sabemos, de acordo com os códigos da nossa cultura está associada ao fogo, e por extensão ao amor passional, elemento básico da história. Uma gama que contém todas as cores, mas com o predomínio de uma delas (Nieto, 2003, p. 90).

Sobre as adaptações que os olhos fazem quando da mudança das cores, o designer de luzes inglês Francis Reid (1931-2016) assinala que as respostas do olho e do cérebro humano tendem a ser relativas. Sendo assim, nos primeiros momentos da função deve ser estabelecida a paleta de cores básicas: “Se definirmos frio e quente como algumas digressões muito pequenas em cada lado do branco, então muito em breve a

salmões suaves): “No caso de maquiagens especiais cada filtro contém uma cor e, portanto, um sentido, às vezes recorrendo a filtros que se conversam para esfriar tons, ou a própria cor”. Já em relação ao vestuário, além das preocupações com as fontes de luz colorida e superfícies coloridas, Sirlin ressalta que é muito importante considerar as “propriedades de emissão de UV²⁶” de certos tecidos:

Tecidos feitos à base de sintéticos se comportam de forma diferente ante o UV que os feitos à base de algodão e linho. Pode ser que aconteça que um ator vestindo uma jaqueta sintética preta e calça de linho preta apareça em um tom perfeitamente uniforme quando iluminado com luz branca, mas ao variar a iluminação para tons de azul, por exemplo o filtro Lee 120, sua jaqueta aparecerá da cor vermelha escura e só sua calça conservará seu tom preto original (Sirlin, 2005, p. 180).

Sob essas premissas, não são apenas os designers de Caracterização Visual do Intérprete que utilizam o conhecimento dos efeitos das cores no palco, o designer de cenários checo Jaroslav Malina (1937-2016) defende que a cor também é um meio para transformar objetos nos seus projetos de design cenográfico. Para ele, os objetos transformados pelo uso de cores inusitadas são convertidos em um verdadeiro “ataque visual” carregados de novos significados (Davis, 2002, p. 69). Concernente ao uso de uma cor específica, segundo o diretor de fotografia espanhol Alfredo Mayo, o preto é uma cor muito difícil de obter no cinema. Durante o ciclo de palestras “O preto é uma cor?”²⁷, Mayo afirmou que “[...] o preto está muito mais acessível com os tratamentos digitais. Encontrar o preto puro (como deve ser) [...] antes lhe custava muito trabalho reproduzir o preto do químico até o digital”. O diretor espanhol usa como exemplo para ilustrar esse desafio que enfrentou em relação ao preto no cinema a cena do beijo no chão do palco teatral do filme *De salto alto*²⁸. Posto que tinha que fazer que aparecesse o desenho do batom vermelho no piso de madeira preto do palco.

Um exemplo de artista não designer que também se utiliza da cor em seu processo criativo é o compositor espanhol de trilhas sonoras José Nieto. Ele comenta a influência que a cor tem em seu trabalho:

²⁶ Radiação ultravioleta (UV), radiação óptica que tem longitudes de onda inferiores a das radiações visíveis. A radiação ultravioleta, no campo entre 100 e 400nm., é geralmente indicada com os símbolos UVA (entre 315 e 400nm.), UVB (entre 280 e 315nm.) e UVC (entre 180 e 280nm.) (Sirlin, 2005, p. 347).

²⁷ “O preto é uma cor?” (2015), ciclo de três palestras sobre a importância da cor preta na criação cinematográfica, promovido pela LG e a Fundação Telefônica. Palestra #2 (19/06/2015), com o diretor de fotografia Alfredo Mayo e o diretor e roteirista Manuel Gómez Pereira. Espaço Fundação Telefônica, Madrid: Espanha.

²⁸ De salto alto (1991), filme de Pedro Almodóvar. Direção: Pedro Almodóvar; Direção de fotografia: Alfredo Mayo; Maquiagem e cabelo: Gregório Ros e Jestis Moncusi; Design de vestuário: José María de Cossío e Karl Lagerfeld (com a colaboração de Giorgio Armani); Design de cenário: Pierre-Louis Thievenet; Design de produção: Esther García. Produção: Espanha.

percepção do público se ajustará a essa diferença sutil”. Reid avisa que, por outro lado, se estabelecer um contraste bastante forte durante os minutos iniciais da representação, isso vai colocar a escala de resposta do público a um nível muito alto e ele não vai reagir diante de sutis mudanças de cor (Reid, 1987, p. 110).

A partir disso tudo se chega à conclusão de que (focando apenas na praticidade) é mais fácil mudar a cor da luz do que as cores do vestuário e do cenário. Mas é mais fácil adaptar a maquiagem a todas as cores da cena. Outra conclusão possível é que, por meio de um estudo bem desenvolvido e testado, podem ser obtidos efeitos (que não sejam meramente ocasionais ou erros) de transformações cênicas plenamente controláveis dentro do eixo tempo-espaço-ação; inclusive uma transformação na aparência visual do intérprete, ou seja, a Transformação da Aparência Visual do Intérprete pesquisada no presente estudo. Para isso, deve se ter em conta e prestar um cuidado especial ao fator da visibilidade das cenas para o público.

O designer de cenários Yukio Horio, na ópera *Buda*²⁹, utilizou a cor como elemento visual narrativo, onde o amarelo, que para Buda representava a Índia, foi combinado com uma luz vermelha de neon que simbolizava a viagem de Buda. Além do uso destacado da cor, Horio também utilizou fumaça e uma iluminação inusitada para caracterizar seu trabalho, como, por exemplo, a silhueta dominante de uma árvore (uma grande tília) no palco: “Parte do relato épico é uma explicação do empobrecimento da vida das pessoas, então coloquei pequenas lâmpadas de luz em cada uma das vinte cabanas, o que sugeria um número de vistas diferentes: as pessoas na Índia, uma grande cidade e inclusive as estrelas” (Davis, 2002, p. 123).

Seguindo com os exemplos de processos de trabalho de alguns designers e diretores de fotografia, temos o diretor de fotografia neozelandês Stuart Dryburgh (n. 1952), que busca fazer uma iluminação mais naturalista e tem a cor como um dos elementos mais importantes em seu design de luzes: “Se é uma cena diurna em interiores, eu gosto que a iluminação principal provenha de uma janela; se é uma cena noturna, trato de iluminar a partir de fontes reais e práticas. Mas, para mim, a cor da luz é tão significativa como sua localização, sua modelagem ou seu contraste”. Dryburgh aprendeu com a diretora Jane Campion (n. 1954) que se deve encontrar a temperatura de cor adequada para os diferentes valo-

²⁹ Buda (1998), de Osamu Tezuka e Shinobu Sato. Direção: Tamiya Kuriyama. Novo Teatro Nacional, Tóquio, Japão.



res emocionais, os diferentes lugares e os diferentes marcos temporais de uma história. Os dois aplicaram este enfoque em vários filmes. Em *Um anjo em minha mesa* (1990), fizeram três tempos de cores para a protagonista: na infância tons dourados; sua vida posterior, na cidade, foi representada de modo mais frio e plano; para as cenas mais densas, a cor se descompôs em uma espécie de azul sombrio crepuscular. Já em *O piano* (1993), a paleta de cores buscava caracterizar os diferentes exteriores e interiores com valores emocionais específicos:

A praia foi representada por tons de amarelo, rosa e lilás, como um lugar mágico. A floresta foi definida como um ambiente submarino, opressivo, claustrofóbico, efeito que conseguimos usando filtros azuis, luz fria e muitas sombras escuras. Ao mesmo tempo, a casa para a qual Sam Neil leva Holly Hunter é um ‘antiambiente’, severo, destrutivo, que tratamos em tonalidade marrom para que ficasse agressivo. A casa de Keitel inicia sendo identificada com a floresta, ou seja, com o mesmo conteúdo em azul, mas à medida que história de amor evolui fomos eliminando o azul e introduzimos uma luz de vela quente e sensual. Mesmo no final, quando está apagada, você vê flashes de luz movendo-se pelas paredes (Ettedgui, 1999, p. 152).

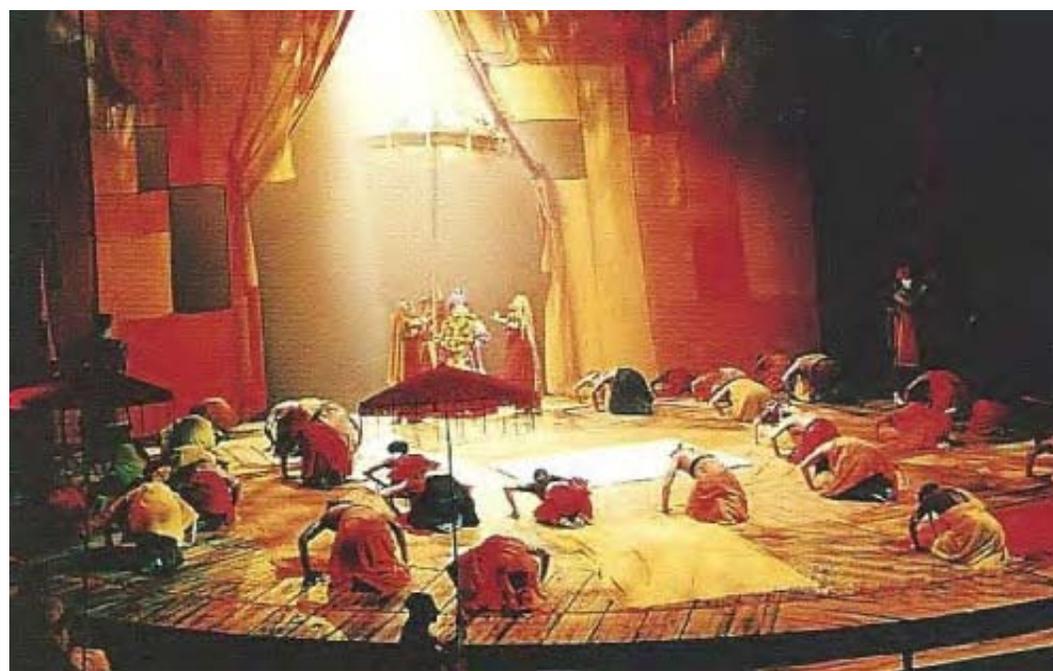
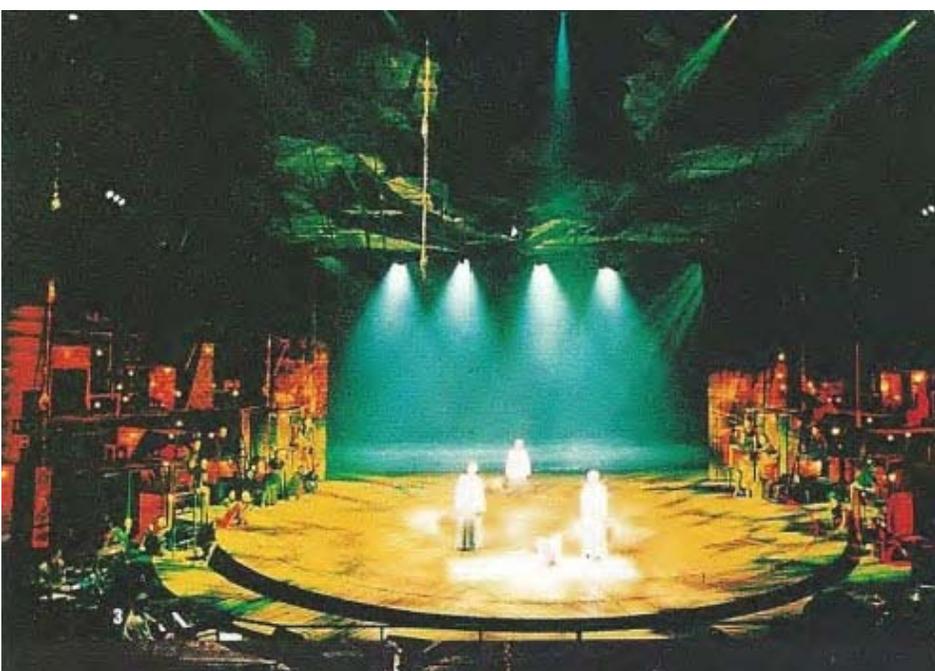
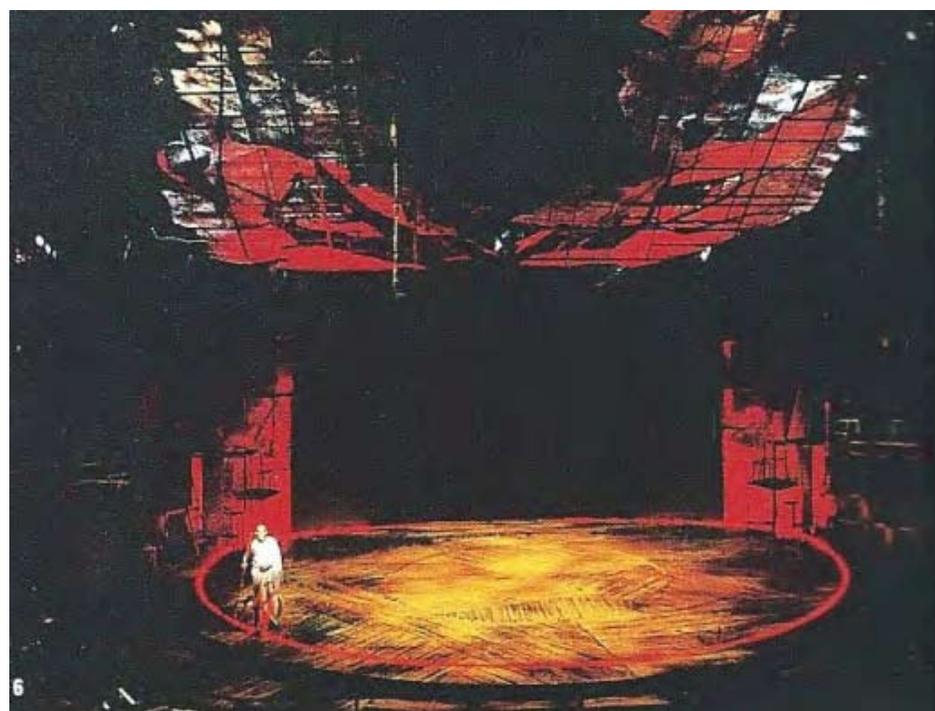
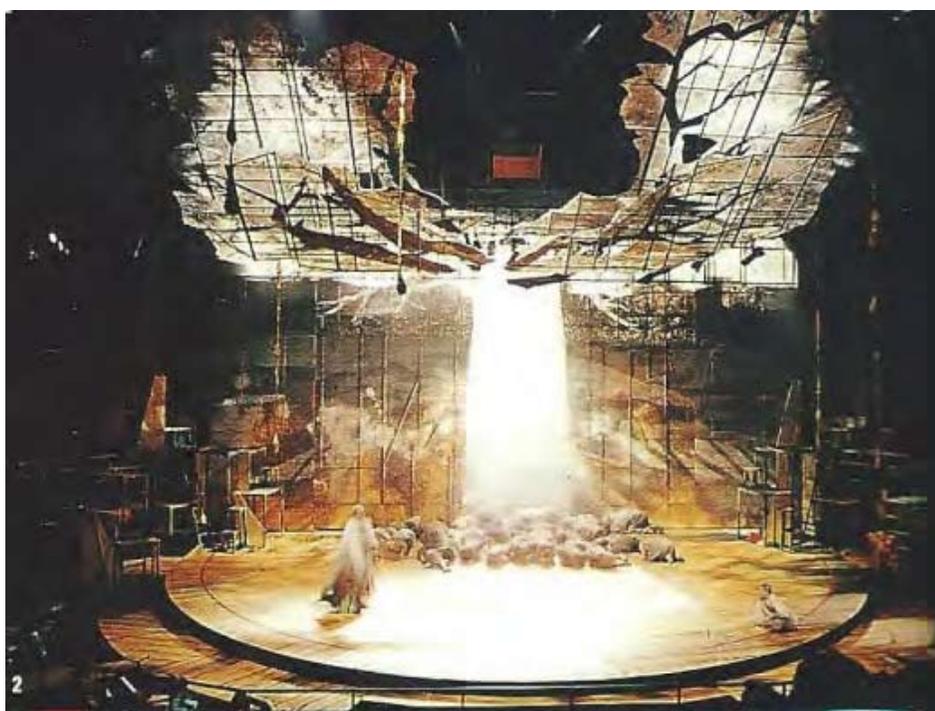
Em *Retrato de uma mulher* (1997), o duo Dryburgh-Campion empregou a cor para caracterizar o tempo: “A cena inicial do filme descreve um verão inglês luxurioso em que tons de verde e amarelo dominam”, época em que a protagonista é mais idealista e impressionável; “um tom sombrio é introduzido quando sir John está agonizando”; na romântica La Toscana “movemo-nos entre laranjas, sépias e co-

Filme *De salto alto* (1991): Marisa Paredes e o beijo vermelho no piso negro.
Fonte: www.youtube.com

rais, tons ricos e quentes”; em Roma é um mundo sombrio e é inverno “os tons são mais frios, azuis, e agora o sentimento é quase monocromático”; finalmente o inverno do interior da Inglaterra “as árvores negras contrastam com a neve, uma sensação de perda é evidente expressa por um azul ligeiramente mais suave” (Ettedgui, 1999, p. 155).

O diretor de fotografia franco-iraniano Darius Khondji (n. 1955) dá os seguintes exemplos do controle de contraste e cor: em *Delicatessen* (Jean-Pierre Jeunet e Marc Caro, 1991), onde se pretendia criar uma versão colorida do “realismo poético” em preto e branco, próprio dos filmes franceses dos anos 1930, e em *Seven* (David Fincher, 1995), onde o objetivo era muito diferente, tratava-se de criar uma atmosfera arenosa, intimidadora (Ettedgui, 1999, p. 199). Já sobre o controle e uso do Tecnicolor nos anos 1940, vale a pena fazer uma pausa para nos deter no relato dos diretores de fotografia ingleses Douglas Slocombe (1913-2016) e Jack Cardiff (1914-2009):

[...] os especialistas em Tecnicolor tinham todos os tipos de regulamentos. O nível de luz devia ser brilhante e uniforme em todo o enquadramento, o que significava que tudo teria uma aparência plana. Eu não tinha o menor interesse em fazer isso, então tratei a cor da mesma maneira que tratava o preto e branco (no filme *Casamento de estado*, de Basil Dearden, 1948). Queria conseguir o mesmo tratamento para criar ambientes com o contraste e o tom, mas eu



Buda (1998): a árvore de tília suspensa, Buda em contemplação, a árvore convertida em rio Ganges, a multidão no castelo. Fonte: Davis, 2002, p. 122.

multipliquei por dez a intensidade da luz alta e baixa (o filme era mais lento e precisava dessa mudança para registrar uma imagem). Às vezes, eu ia à Galeria Nacional para ver como os grandes mestres usavam a cor. Eles podiam sugerir uma atmosfera cheia de cores ricas, mas direcionavam seu olhar para o que queriam mostrar a você através do uso que fizeram dos efeitos de luz e sombra, por exemplo, parte de um rosto iluminado pela luz bruxuleante da chama de uma vela (Ettedgui, 1999, p. 33).

Eles tinham regras muito rígidas sobre como se deveria iluminar para Tecnicolor, sem sombras muito fortes e luz suave, em vez de contrastes muito marcados, por exemplo, que eu quebrava com muita frequência experimentando com a cor e a exposição para descobrir o que se poderia conseguir. Fiz um curta metragem chamado *This is color* (Jack Elliott, 1942), em que criei efeitos cromáticos misturando

litros de tinta de uma cor primária [...] Os filmes que rodei em Tecnicolor, incluindo os documentários de viagens pela Europa e Ásia, me permitiram experimentar as possibilidades do processo em todo tipo de condições de iluminação [...] por exemplo, se alguém está sentado na relva, o reflexo sobre o rosto será verde no quadro. Talvez possa parecer um efeito exagerado, mas é carregado de realismo. Seguindo este exemplo, rodamos uma cena com luz de vela, que o olho percebe como amarelo, usava filtros amarelos. Também podia por cores nas sombras para refletir a hora do dia em que estava ocorrendo a ação; combinando o filtro rosa e limão você consegue evocar de maneira muito sutil o amanhecer, o nascer ou o pôr do sol. É possível que 'paleta' soe como uma palavra pretenciosa, mas em todos os filmes em que trabalhei sempre tinha uma ampla gama de filtros coloridos, ou seja, minha própria paleta (Ettedgui, 1999, p. 18).

A função estética e dramática da luz

A cena ilusionista pintada pretende imitar a realidade, mas não consegue colocar signos no palco: o espaço cênico é, por outro lado, uma realidade, um lugar de expressão e tem que ser um espaço vivo. Adolphe Appia (Davis, 2002, p. 122).

No espaço visual, os signos que exigem claro-escuro para contrastes exagerados são aspectos fundamentais no design cenográfico de determinados ambientes. Das anotações que indicam efeitos de luz, bem como as que se referem ao som, há um interesse especial em especificar diretrizes cênicas em áreas em que, a princípio, se poderia pensar que eram mais propensas a permitir uma maior liberdade. Cada designer de luz tem a sua visão do uso estético-dramático da luz: segundo Edgar Moura (1999), a técnica para uma iluminação com efeito dramático, no caso do cinema, reside no uso de uma única fonte de luz, levando em conta que a luz se propaga em linha reta. Já para Eli Sirlin, a sintaxe da luz é gerada quando “ocorre a articulação da intensidade, posição, distribuição, cor e movimento espaço-temporal. Elementos carregados de subjetividade provocadora das emoções no receptor”. Sirlin (2005) também considera que a localização da fonte luminosa, em espetáculos ao vivo, é dramaticamente modificadora de sensações e emoções e “faz com que os objetos mudem substancialmente sua aparência, provocando diferentes significados no espectador”. Para essa iluminadora argentina, tão importante quanto a luz é a sombra que ela provoca (Sirlin, 2005, p. 73). Na visão do designer de cenários e figurinos Saulo Benavente (1916-1982), a luz é fundamental para a solução visual de seus projetos. Roca descreve o processo desse designer argentino:

Fazia o esboço cenográfico junto com a planta de luzes, e não ‘para que pudesse ser vista’, como ele mesmo dizia, mas para ajudar uma determinada situação da cena, potencializar uma ação concreta ou um efeito, detalhando muito pontualmente o tipo de luz que correspondia ao clima dramático da obra. Por exemplo, quando Benavente projetou *Sopa de galinha*³⁰ pensava iluminar em um meio tom. Portanto, ao pintar o cenário usava cores dessaturadas para obter na iluminação um efeito mais expressivo, mais credível devido à sua forma singular de implementar a ambientação e os objetos cênicos (Roca, 2007, p. 278-279).

Levando em consideração que as posições das fontes de luz foram abordadas anteriormente, nesse momento, nos atendo à próxima figura, vamos observar os efeitos dramáticos e o tipo de presença visual do intérprete que resulta no contexto da cena:

Contraluz (posições n. 19, 22 e 25): projeta uma sombra entre o iluminado e o espectador, iluminando o piso do espaço entre ambos. O intérprete é visualizado como uma silhueta, ficando seu rosto na sombra, dando muita pouca informação sobre sua expressão facial, delineando seus contornos. Separa o iluminado do fundo da cena, causando profundidade espacial.

Lateral (posições n. 10, 12, 13, 14, 15 e 17): o intérprete é visualizado como uma forma espacial modelada, ficando sua lateral na sombra. Geralmente é combinada com a luz da outra lateral, que completa a modelagem da forma. Em termos de efeito dramático, separa também o corpo do fundo do palco. Dependendo da altura do foco de luz lateral se pode fazer parecer que o intérprete está flutuando no ar³¹.

³⁰ Sopa de galinha (1966), peça teatral de Arnold Wesker. Direção: Jorge Hacker. Nuevo Teatro, Buenos Aires, Argentina.

³¹ Existe um tipo de iluminação lateral, denominado Sheen Buster (chutador de panturrilha), que se posiciona rasante ao piso sem tocá-lo, de modo que a luz começa na panturrilha do intérprete. Este tipo de posição da luz, muito comum na dança, faz com que se possa colorir o piso e o ambiente e ter os intérpretes iluminados com estas luzes laterais em branco ou outra cor (Sirlin, 2005, p. 84).

Frontal (posições n. 2 e 5): ilumina o intérprete de forma angular de cima para baixo (cenital). Permite a discriminação de detalhes. Projeta a sombra sobre o piso para o fundo da cena, achatando a imagem e perdendo profundidade espacial. Pode ser utilizado como recurso expressivo, mas comumente é completada com luzes em outras posições, buscando recuperar a consistência espacial da cena. Os ângulos mais utilizados são entre 30° e 45° do eixo vertical pois com isso se evitam as sombras, sobretudo no rosto do intérprete.

Nadiral ou Contracenital (posição n. 16): luz de baixo para cima, projeta sombra sobre o rosto. Por ser uma posição totalmente antinatural, resulta em um exagero irreal dos traços do rosto. É utilizada pontualmente como recurso expressivo, por exemplo, para simular a iluminação com velas.

Diagonal Frontal (posições n. 1, 3, 4, 6, 7 e 9) e **Diagonal Contraluz** (posições n. 18, 20, 21, 23, 24 e 26): divisão feita segundo a fonte de luz e sua posição em relação ao espectador. Projeta uma sombra diagonal, que geralmente é usada para efeitos expressivos. O intérprete é visualizado como uma forma espacial modelada, ficando definida uma ocupação espacial importante de sua sombra e separando o iluminado do fundo da cena ou do espectador.

Nesse sentido, cabe trazer dois exemplos espanhóis do uso dos recursos dramáticos e estéticos da luz: um se trata de uma pesquisa acadêmica e o outro do processo prático de um designer de luz. Começando por Patricia Trapero Llobera que atribui muito do caráter funcional da obra à maneira como a luz é utilizada. Ao analisar o espetáculo *A vida do rei Eduardo II da Inglaterra* (1983), chega à conclusão de que “a iluminação fornece informações para a melhor compreensão do espetáculo”. A pesquisadora exemplifica esta afirmação com os zenitais (luz que vem de cima) que ressaltam as feições dos personagens e, “portanto, a interpretação dos atores” e com os fachos de luz e projeções recortados “com a função de ambientação da cena”. Em suas conclusões, Llobera atribui duas funções à iluminação: “destacar o centro do espaço cênico ou o centro de interesse do conflito que se está desenrolando naquele momento; potencializar, em última análise, realçar a ação dramática e oferecer o tom da cena em andamento ou para a cena subsequente” (Llobera, 1995, p. 183).

Ainda considerando os efeitos dramático-estéticos da luz (trazendo o segundo exemplo espanhol), estes efeitos resultam bem demarcados no trabalho do cenógrafo Francisco Nieva (1924-2016). Ele utiliza o recurso fade-in-black como suporte técnico para permitir frequentes mudanças de cenários, mas isso também faz parte, junto com seu oposto, de um conjunto de efeitos expressivos altamente efetivo. Como, por exemplo, no final da comédia *Delirio del amor hostil: drama sin honor* (1980), que finaliza com uma escuridão repentina, ou a luz dourada e o jato de luz de *Malditas sean Coronada y sus hijas* (1980). Além disso, a eletividade é uma necessidade constante nas anotações de Nieva, o que indica um especial interesse por determinar os focos de atenção, seja com simples indicações de intensidade da luz ou usando meios de ficção ambiental realista, como, por exemplo, o trêmulo candelabro do personagem Frasquito e a vela na mão do Padre Camaleón em *La carroza de plomo cadente* (1973) (López, 2006, p. 45-46). O claro-escuro é o tom dominante de muitas das obras desse cenógrafo espanhol, que reforça, assim, cenograficamente, a impressão espaço-temporal em que enquadra sua visão distorcida da realidade e a síntese dos pressupostos de sua estética: “É de noite. Uma ou várias tochas de sebo iluminam as cenas. Em conjunto, tudo deve suscitar uma impressão triste e dra-

mática” (*Malditas sean Coronada y sus hijas*). É interessante notar também a relação que o autor estabelece entre o olhar de alguns personagens e dos próprios espectadores. É o caso do monólogo de Coronada em *Coronada y el toro*: “Ele cobre os olhos e fica escuro por um momento. Imediatamente a luz retorna quando Coronada volta a olhar”. Ou o cego de Pelo de tormenta, cuja presença escurece o palco e que, quando se retira, “a luz aumenta”. Interessante também é a relação da luz com o tempo, que reúne a estereotipada identificação realista, para chegar mais perto a esquemas cinematográficos, por exemplo, em *Delirio del amor hostil*: “Pisca a luz em oscilações, como dias encadeados” (Peláez, 2006, p. 36-37).

A luz como linguagem visual busca transmitir uma mensagem ao espectador manchando o chão do palco com uma cor quente ou fria, desenhando as formas, atenuando sua intensidade ou movendo-se pelo espaço. A luz como linguagem visual pode definir tanto o espaço como o tempo e, inclusive, “a luz pode submeter o espaço a um movimento constante e estruturar o tempo” (Kobusiewicz, 2012, p. 40). Com a luz são mostrados os objetos tais como são, grandes, pequenos, pesados, com texturas, e são transmitidas “características de índole psicológicas: por exemplo, algo pode ser alegre se tiver muita luz, ou triste e misterioso se não a tem. Deste modo se consegue o tom visual de toda

a história: se tem um caráter melancólico, os tons serão cinzas e apagados; se é de terror, contrastes e sombras abundarão” (Martín, 2012, p. 36).

No livro *Lanterna mágica* (Ed. Norstedts Forlag, Suécia, 1987), o diretor Ingmar Bergman (1918-2007) fala de sua fascinação pela luz, que considera “amável, perigosa, viva, morta, clara, enevoadada, quente, violenta, nua, repentina, escura, primaveral, caindo, reta, enviesada, sensual, subjugada, limitada, venenosa, calma, pálida”. O diretor de fotografia Sven Nykvist (1922-2006), companheiro de trabalho de Bergman, detalha as luzes tão faladas pelo diretor sueco:

A luz amável é a que você pode utilizar quando está fotografando uma mulher e quer que seja vista de forma muito suave e bonita, mas uma luz sonhadora também é muito suave, e prefiro conseguir este efeito com a própria luz mais que com filtros de baixo contraste. A luz viva tem mais contraste e vitalidade, enquanto a luz morta é muito plana e sem sombras. A luz clara dá mais contraste, mas não excessivo. Uma luz nebulosa pode precisar do uso da fumaça artificial, enquanto a luz violeta é mais contrastada que uma luz viva. São essas sutis diferenças que influenciam em como a audiência percebe e reage ante as imagens na tela. Uma luz primaveral é um pouco mais quente. A luz em queda é quando o ângulo é muito baixo e se consegue sombras alongadas. A luz sensual é para as cenas de amor.



posición: nº1



posición: nº2



posición: nº3



posición: nº4



posición: nº5



posición: nº6



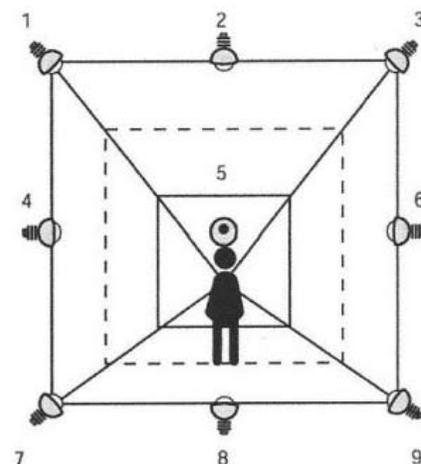
posición: nº7



posición: nº8



posición: nº9



Efeito dramático da localização da luz: considerando a relação de posição entre observador, fonte de luz e intérprete iluminado. Fonte: Sirlin, 2005, p. 85-87.



posición: nº10



posición: nº11



posición: nº12



posición: nº18



posición: nº19



posición: nº20



posición: nº13



posición: nº14



posición: nº21



posición: nº22



posición: nº23



posición: nº15



posición: nº16



posición: nº17



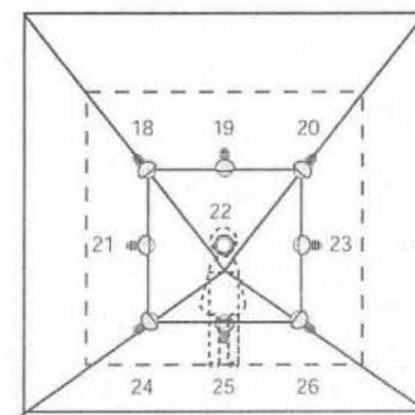
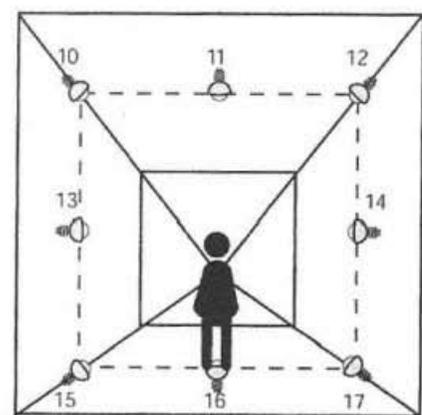
posición: nº24



posición: nº25



posición: nº26



Efeito dramático da localização da luz: considerando a relação de posição entre observador, fonte de luz e intérprete iluminado. Fonte: Sirlin, 2005, p. 85-87.



Persona (1966): as atrizes Liv Ullmann e Bibi Andersson numa cena em que o diretor de fotografia Sven Nykvist explorou sua fascinação pela luz agindo nos rostos. Fonte: Ettetdgui, 1999, p. 39.

O objetivo de Petrovski é mostrar o dramatismo por trás da iluminação. Ele demonstra em sua obra que a imagem mais clara suaviza as expressões e faz com que a pessoa tenha um ar mais alegre. Já a imagem mais escura dá ao rosto um ar mais austero e, às vezes, sofrido, criando uma atmosfera mais dura. Observa-se que alguns dos modelos retratados ficam com seus traços mais valorizados com a versão mais clara da luz e outros com a mais escura (Petrovski, 2012, internet).

Deixando a luz do cinema e da fotografia e voltando às mudanças da luz cênica ao vivo, Camargo (2000) considera que as “mutações de luz” em um espetáculo são determinadas por duas situações: a) Situação Teatral (ou cênica), onde quem seleciona as mutações de luz e/ou o que será visto pelo público são o autor, diretor e/ou designer de luzes: “A partir deste ponto de vista, a iluminação não é cenográfica, mas um sistema autônomo de signos, que tem o poder de interferir a qualquer momento e transformar a aparência e o significado das coisas que ilumina” (a iluminação não realista); b) Situação Representada, onde a luz nada mais é que parte de uma cenografia, de um espaço fictício que está sendo representado: “as mutações

seguem rigorosamente as determinações do espaço e tempo fictício” (a lógica de uma iluminação realista)³² (Camargo, 2000, p. 149). Mesmo que sejam do cinema, e não sejam tão exatamente as situações de luz delimitadas por Camargo, cabe usar os relatos das duas designers dos filmes *O labirinto do fauno* (Guillermo del Toro, 2007) e *Lúcia e o sexo* (Julio Medem, 2001) para ilustrar os conceitos trazidos pelo pesquisador e designer brasileiro:

(O labirinto do fauno) A codificação da cor também era importante, pelo que estabelecemos paletas de cor. Existem três níveis de cor: a cor do mundo real, com tons cinzas, verdes e azuis; momentos ambíguos de transição entre um mundo e outro, fronteiriços, que correspondem ao labirinto e ao poço, com tons verdes e azuis; e então há o mundo mágico com os vermelhos e os dourados. A isso havia que se incorporar uma especial atenção com a iluminação. A ênfase estava na manipulação do escuro para criar uma sensação de ameaça que se esconde entre sombras (Revuelta, 2010, p. 56).

(Lúcia e o sexo) O cenário principal em Madri era o ático de Lorenzo [...] Optamos por texturas densas, incluindo até rafia para as paredes, cores chocolate e ocre que nos falavam de um mundo masculino, confortável, grave e denso. Essas mesmas premissas nos serviram para o resto dos cenários de Madri [...] Se Madri era interior, Formentera era exterior. E se Lorenzo é marrom, Lúcia é a complementar, azul. A cor do infinito, como o mar que a acolherá, de sonhos, serenidade e descanso. Tínhamos aqui de exprimir uma premissa do diretor que era ir para o fácil e o leve, para deixar o denso, o escuro e o trágico em Madri, colocando todo um mar no meio (Sanz, 2010, p. 46).

Assim, à medida que trabalhava com Ingmar, fui aprendendo a expressar o roteiro com a luz e fazer com que se refletisse os nuances do drama. A luz se transformou em uma paixão e desde então dominou toda minha vida (Ettetdgui, 1999, p. 38).

Da estreita colaboração entre Bergman e Nykvist resultaram várias pesquisas sobre o comportamento da luz natural e da luz artificial:

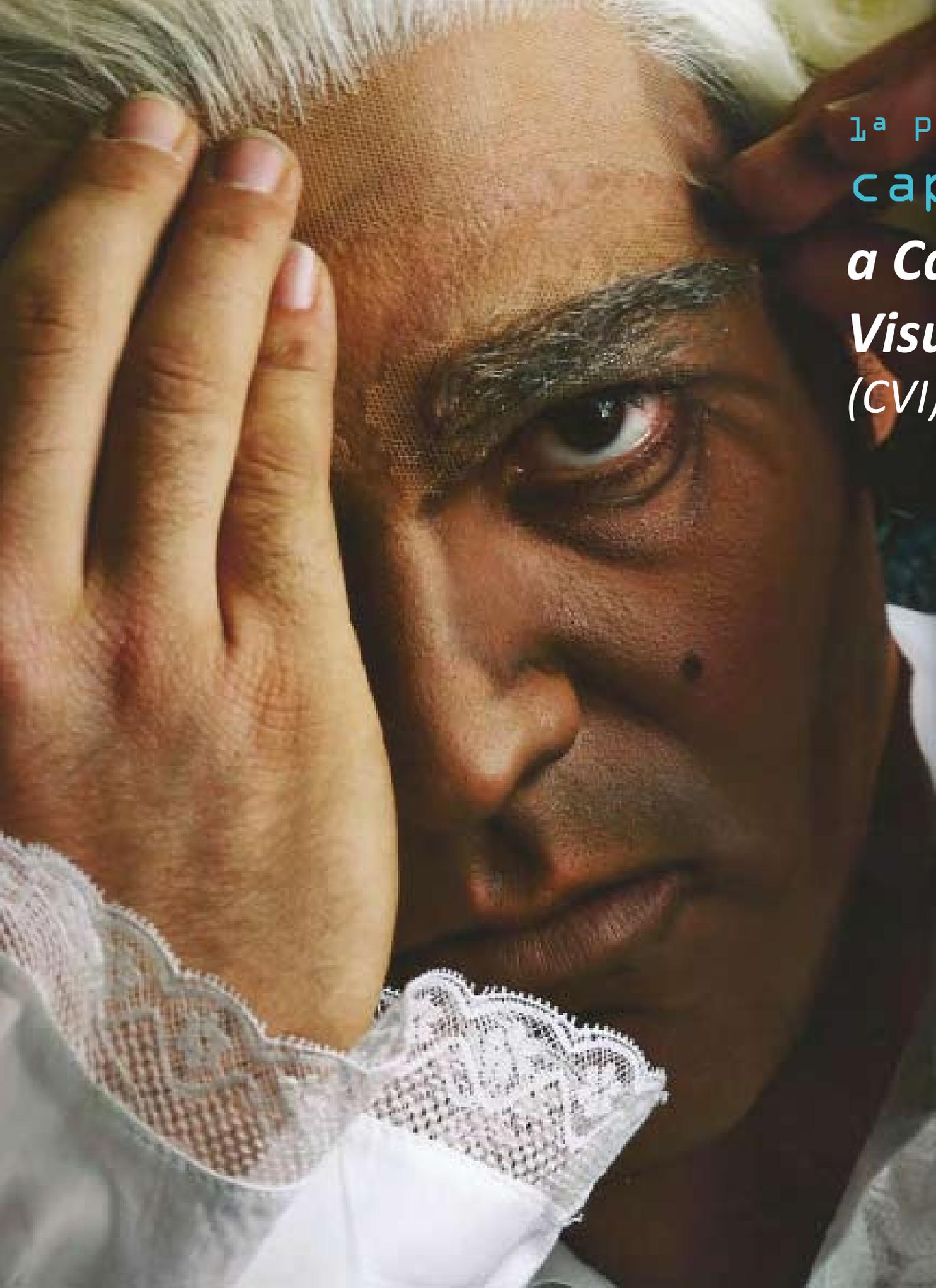
Antes de rodar *Como em um espelho* (1961), saímos juntos para estudar a luz cinza das primeiras horas do dia e tomávamos nota dos efeitos que precisávamos e de como mudavam à medida que se produziam outros novos efeitos e outras formas luminosas nos lugares pelos quais provinha o sol. Queríamos um tom grafite, sem contrastes extremos, então nós determinamos as horas exatas em que se podia conseguir com os meios naturais. Nesse momento, chegamos à conclusão de que a iluminação artificial dos estúdios estava muito errada, que não tinha lógica. A luz lógica, em contraposição, era a que parecia real, e esse ponto de vista se transformou em uma obsessão compartilhada. Uma luz natural só podia ser criada com menos iluminação, em alguns casos sem nenhuma (em algumas ocasiões, cheguei a usar lâmpadas a querosene ou velas) [...] De resto, não perdíamos a luz do inverno, indireta e sem sombras. Desde então, tratei de evitar a luz direta, trabalhando principalmente com a luz refletida na ânsia de evitar que um filme pareça iluminado. Para isso, os avanços técnicos em relação à sensibilidade dos negativos me ajudaram muito, permitiram seguir o exemplo da nouvelle vague francesa e rodar cada vez mais no exterior (Ettetdgui, 1999, p. 41).

O fotógrafo australiano Sebastian Petrovski é outro exemplo de artista focado nas mudanças expressivas provenientes da luz atuando no rosto das pessoas. Ele desenvolveu um estudo fotográfico sobre a capacidade que tem a iluminação de mudar a forma do rosto na série intitulada *Percepção é realidade* (2012).

³² A iluminação, como todos outros elementos de comunicação do teatro, desenvolve as situações de palco (concretas) e as situações imaginárias (fictícias), umas englobando as outras (Ubersfeld, 1996, p. 188). As mutações da luz são explicadas, portanto, a partir desses dois planos de enunciação: “ou por um motivo intrinsecamente ligado à situação representada ou porque o espetáculo quer sugerir um olhar especial” (Camargo, 2000, p. 149).



Percepção é realidade (2012): as faces mutantes do fotógrafo Sebastian Petrovski.
Fonte: www.bebance.net/sebastianpetrovski.



1ª PARTE

capítulo 3

a Caracterização Visual do Intérprete (CVI)

O teatro é o mundo das ilusões. Esta ilusão é perfeita especialmente se o ator interpreta seu papel de maneira convincente. Mas não basta que domine o texto de forma impecável e mostre talento em sua mímica e gestos. Para representar um papel com perfeição são necessárias maquiagem e caracterização teatral, que apoiam o ator durante seu trabalho, e realizam e acentuam a mímica.

Antje Wilkening (Wilkening, 2008, p. 7).

Os contos de Hoffmann, de Jacques Offenbach e Jules Barbier. Direção de cena: Nicolas Joel; direção musical: Emmanuel Villaume; design cenográfico: Ezio Frigerio; design de vestuário: Franca Squarciarino. Teatro Real de Madri: Espanha, 2006 (Zauner, 2007, p. 2).

As maneiras de caracterizar e qualificar algo ou alguém são infinitas. Dentro desta qualificação que fazemos de nós mesmos “nos vestimos, ainda que informalmente, penteamos o cabelo, nos maquiemos, desenhamos a pele ou usamos bijuterias, é sempre uma linguagem e de alguma maneira ‘narra’ sempre algo”. Quando se trata de caracterizar um intérprete “cada signo do corpo dos personagens tem um sentido determinado, ligado a uma caracterização social, a uma identificação de tipo histórico, a uma ênfase grotesca, a narração de uma transformação de caráter ou de uma emoção”. A Caracterização Visual do Intérprete, no grande mecanismo de produção de sentido que é um espetáculo, representa um ulterior “instrumento significativo, cujos signos se convertem em traços distintos e funcionam como unidades linguísticas parecidas com a língua falada ou registro de som, e frequentemente são ainda mais importantes” (Celefato, 2002, p. 11).

Para Arruda e Baltar (2007, p. 32), é impossível discutir sobre vestuário sem falar em caracterização que, para essas autoras, é “a conjunção visual de penteado e maquiagem”. Portanto, elas consideram que a caracterização é “um dos elementos de composição do vestuário”, ao qual está conceitualmente associada. Segundo Arruda e Baltar, a caracterização mobiliza um grupo de maquiadores e cabelereiros que desenvolve suas próprias pesquisas para, literalmente, “dar cara” ao personagem. Contrapondo essa abordagem, e com a nossa adesão, Adriana Vaz Ramos (2000, 2008 e 2013) afirma que a caracterização é o conjunto de três elementos: vestuário, maquiagem e penteado, somados a seus possíveis acessórios.

De acordo com Pavis a caracterização é uma “técnica literária ou teatral utilizada para proporcionar informações sobre um personagem ou uma situação”. Para ele a caracterização dos personagens é uma das tarefas essenciais do dramaturgo e “consiste em proporcionar ao espectador os meios para ver e/ou imaginar o universo dramático e, portanto, para recriar um efeito de realidade organizando a credibilidade e a verossimilhança do personagem e de suas aventuras. Assim, indiretamente, esclarece as motivações e ações dos personagens”. Pavis considera que a caracterização se estende por toda a obra, já que os personagens sempre evoluem ligeiramente, e é especialmente acentuada e fundamental na exposição e estabelecimento das contradições e dos conflitos. No entanto, o autor constata que: “nunca sabemos totalmente a motivação nem a caracterização de todos os personagens; felizmente, visto que o significado da obra é o resultado sempre incerto dessas caracterizações: cabe ao espectador tirar conclusões e definir por si mesmo sua própria visão dos personagens (perspectiva)” (Pavis, 1998a, p. 63-64).

Considerando que caracterizar um intérprete ou um personagem é uma ação que pressupõe a utilização de recursos verbais, sonoros e visuais, ao utilizar o termo “caracterização visual do intérprete” estamos nos referindo estritamente aos aspectos visuais desta caracterização. Nesse sentido, a Caracterização Visual do Intérprete (CVI), neste livro, faz referência especificamente à correlação expressiva de cores, formas, volumes e linhas, utilizadas de diferentes maneiras para materializar vestimentas, maquiagens, penteados e o uso de acessórios. Consideramos que o planejamento citado anteriormente (ou design) desta correlação expressiva na CVI – seguindo a teoria de Adriana Vaz Ramos – deve ter por finalidade “apresentar visualmente os traços que distinguem um intérprete por meio de signos gravados em sua aparência em determinada realização artística”. Também tem relevância neste livro a ideia de “composição de signos

gravados na aparência do intérprete” defendida por essa mesma teoria. Ou seja, quando falamos em Caracterização Visual do Intérprete estamos nos referindo a uma composição de signos gravados em sua aparência quando estiver atuando, e não somente a um “conjunto de traços que compõem o caráter de um personagem” (Ramos, 2013, p. 27).

Referente à CVI, e quanto à contextualização do referencial teórico adotado neste livro, Ramos (2008) sugere o conceito de “design de aparência”, onde essa aparência “surge como modo de aparecer, modificada pelos predicativos do design que alteram todas as demais adesões significativas que a tradição relacionou à aparência”, e onde o termo “design de aparência de atores” é apresentado como uma “forma de intervenção cultural que permite criar outras ilações mediáticas para o corpo e seu modo de aparecer” (Ferrara, 2013, p. 13). É possível explicar a justificativa de Ramos sobre o motivo da adoção de tal terminologia:

Diante da insuficiência expressiva da palavra ‘figurino’, cunhamos o termo ‘design de aparência de atores’. Pois entendemos que ‘design de aparência de atores’ e ‘figurino’ são dois modos diferentes de operacionalização da ‘caracterização visual’, ou seja, a linguagem que interage com os corpos dos atores e com os demais elementos cênicos para configurar de diferentes maneiras a aparência daqueles que atuam (Ramos, 2013, p. 22).

Dando andamento ao seu estudo a pesquisadora brasileira cria o conceito de “caracterização visual do ator”, adaptado em nosso estudo como “caracterização visual do intérprete”. Seguindo a visão sistêmica defendida por Ramos (2008), ela nos remete a uma série de linguagens (vestuário, maquiagem, iluminação etc.) que atuam na comunicação da informação emitida pela aparência do intérprete em um espetáculo. Ramos nos lembra, como já foi mencionado anteriormente, que nem sempre aquilo que cobre a pele do intérprete é, necessariamente, uma vestimenta: “Podendo ser, por exemplo, uma maquiagem ou um efeito de iluminação”. Desta forma, a pesquisadora não restringe a CVI ao figurino, ampliando esse alcance inclusive aos efeitos de iluminação (apesar de não se ater especificamente a este tipo de efeito). Certamente que as relações feitas mais frequentemente se referem ao que está posto materialmente sobre o corpo do intérprete, junto com o vestuário. Nesse sentido, vale destacar o depoimento da designer italiana Milena Canonero (n. 1946), quando fala da relação do vestuário com os demais elementos de caracterização do personagem no cinema:

Embora o figurinista não cuide deles materialmente, o penteado e a maquiagem são elementos cruciais para a verossimilhança e a aparência de um personagem. Por isso sempre preparo referências documentadas e esboços para as equipes de cabelereiros e de maquiagem, e então nos encontramos e discutimos o resultado entre todos (Nadoolman, 2003, p. 32).

Trazendo uma visão mais romântica do tema, o professor espanhol Isidre Bravo (1940-2011), traz a descrição sobre a visualidade do personagem. Onde podemos tomar a liberdade de mudar (ou ampliar) o sentido do termo “vestido” adotado por Bravo pelo termo CVI, adotado neste livro:

O vestido teatral não é um elemento isolado, mas assume todo o seu significado na sua relação dialética (harmoniosa ou tensa, combinada ou contrastada), com todo o conjunto da indumentária e com os eixos restantes da plástica teatral: a cenografia e a iluminação.

É na articulação superior de tudo isso que a obra adquire – desde o plano plástico e integrada no gesto, na palavra e no movimento – sua plena dimensão artística e moral. A relação de todos os vestidos entre si e de suas texturas e cores com os da pele de cada ator. O processo de um mesmo vestido ao longo de toda obra e dos diversos vestidos de um mesmo personagem. A relação dos vestidos com o espaço, os volumes e a luz em direção a harmonias cromáticas e estilísticas ou a discordâncias portadoras de sentido. É também ao nível dessa integração que o figurinista se torna, mais uma vez, um poeta apaixonado (Peláez; Andura, 1988, p. 5-6).

A seguir, trabalharemos nas questões relacionadas à caracterização como “ferramenta” da qualificação visual do intérprete e do personagem. Desta forma, o conceito da Caracterização Visual do Intérprete aplicado ao intérprete (não unicamente ao ator) pretende ampliar as possibilidades de análise neste livro. Quando se trata do ator estamos nos referindo necessariamente a um personagem que precisa ganhar vida, ou seja, ganhar corpo (utilizando, para isso, o corpo do ator), isto é, ganhar existência diante do público que, por sua vez, precisa interpretá-lo para compreender melhor o espetáculo. Portanto, consideramos que a parte visual-material, composta por vestuário, acessórios, maquiagem e penteado, terá de estar compartilhada com o gesto, a expressão facial (mímica) e corporal, o tom da voz, o que se consideram características do personagem.

Por outro lado, buscando ampliar o alcance, quando mencionamos o “intérprete” podemos estar nos referindo (além do ator) a um cantor, um bailarino, um músico, um mímico, um acróbata etc. Estes artistas, não necessariamente atores, estarão interpretando uma música ou uma coreografia, no caso do cantor e do bailarino. Para isso, como os atores, também podem fazer uso de uma caracterização visual. Não necessariamente para interpretar a um personagem (podendo inclusive ser um personagem), daí a amplitude do termo “intérprete” mencionada anteriormente. Desta maneira, entendemos que a Caracterização Visual do

Intérprete, composta por muitos elementos, deve colaborar para os intérpretes construírem sua presença no palco e, no caso do ator, a encontrar e interpretar seu personagem. Personagem este que “tem uma significação dentro da linha de ação da obra e que traz, quase que instantaneamente, uma informação visual, marcada fundamentalmente por esse aspecto externo que sua aparência visual lhe imprime e que comunicará algo aos espectadores” (Bonis, 2007, p. 112).

Nesse sentido, a CVI que nos interessa deve ser necessariamente o “resultado de um projeto cujo trabalho exige do designer outras competências além da técnica do desenho, do manejo de tecidos e do conhecimento da história da indumentária”, ou seja, que haja um projeto, um design de CVI. Ramos considera que o design de aparência cria uma “nova informação figurada sobre o corpo” do intérprete, não se limitando apenas a cobri-lo com uma roupa. O intuito buscado pelo designer deve ser a geração de uma “aparência inusitada”, repleta de possibilidades para a construção de uma nova informação (Ramos, 2013, p. 41).

A nomenclatura adotada neste estudo, quando se trata de caracterização, é retirada dos estudos de Adriana Vaz Ramos (2008). Seus conceitos ajudam a organizar e situar o tipo de busca que se propõe o presente livro. Portanto, eles não configuram nenhum tipo de juízo das práticas adotadas nas artes cênicas e no design cenográfico. Ramos resume seus conceitos da seguinte maneira:

[...] denominamos ‘figurino’ os trabalhos de ‘caracterização visual’ com predominante caráter técnico, que buscam mimetizar o real e utilizam a aparência de atores como imagem sinal ética ou decorativa; sob a designação de ‘design de aparência de atores’ estão as ‘caracterizações visuais’ que exibem aparências incomuns, muitas vezes, sem linearidade histórica ou qualquer outro referente existente, porém, construídas em íntima sintonia com a obra em que estão inseridas e produzem conhecimento, porque instigam o receptor a desvendar seus significados (Ramos, 2013, p. 46).

Breve histórico da caracterização visual

A primeira parte desta seção nos remete ao rito, ou seja, a caracterização visual para a celebração de rituais. Uma breve revisão é feita do teatro greco-romano e medieval, para terminar no final do século XIX em diante. De acordo com Ramos (2008), a ideia de que a identidade de um ser está relacionada com sua aparência e que “esta é construída a partir da ordenação dos objetos e materiais, entendidos como signos que têm o poder de comunicar algo, parece trazer em si formas arquetípicas de expressão humana”. Nas formas pré-teatrais, utilizadas pelos indivíduos de diferentes sociedades arcaicas, em seus rituais místico-religiosos, vestir-se de maneira diferenciada do cotidiano, valer-se de máscaras e acessórios específicos e utilizar pigmentos sobre a pele do corpo foram índices mais notáveis primordialmente usados para estabelecer comunicação com outra realidade por meio da transformação do aspecto físico. Portanto, podemos dizer que por meio da alteração da aparência física nossos ancestrais procuraram alcançar as esferas do sagrado e do imaginário (Ramos, 2008, p. 1-3). Esta alteração também é usada hoje em dia para fins profanos, como por exemplo com o povo Wodaabe, da região do Saara meridional, em seus rituais de cortejo e conquista, especialmente o Gerewol. O Gerewol é uma espécie de

Capturas de telas de documentário mostrando os homens Wodaabe na preparação para o ritual Gerewol. Fonte: Herzog, 1989, documentário-DVD.



“concurso de beleza”, onde – por meio da maquiagem, indumentária, acessórios e movimentos corporais diferenciados – os homens jovens se esforçam para chamar a atenção das mulheres que elegem o mais belo da tribo e os seus parceiros amorosos (Herzog, 1989, documentário-DVD).

De acordo com o professor espanhol Lino Cabezas (2007), o teatro se torna independente dos ritos para converter-se em uma “figuração da realidade ou das formas rituais”. É no processo que vai do rito ao espetáculo teatral que surge a “linguagem da caracterização visual” como a conhecemos hoje. Sobre isso e olhando mais adiante, Ramos (2013) assinala que o “design de aparência do intérprete” já é um trabalho para a “construção de um corpo ficcional para o artista” e não só uma busca por caracterizá-lo. Ou seja, não se trata estritamente de tomar como referência somente o que têm no texto ou música-coreografia da obra para construir a Caracterização Visual do Intérprete (Cabezas, 2007, p. 139; Ramos, 2013, p. 25).

Na história da representação teatral os modos de organizar e representar os figurinos, os penteados, os acessórios e as maquiagens dos intérpretes nem sempre foram propriamente usados como uma linguagem portadora de significado. Nos teatros gregos os figurinos são um efeito da moda no uso de máscaras e de plataformas para dar altura aos personagens. Já em Roma as cores vermelha e púrpura só podiam ser usadas pelos poderosos. A maquiagem deveria branquear a pele das mulheres e para demarcar o olhar elas usavam produtos egípcios. Sendo que, no Egito, o uso dessas cores era restrito aos rituais religiosos. Mas em Roma era para uso profano. Os romanos apreciavam o cabelo loiro e a pele clara em um país de pessoas morenas. Para conseguir o que queriam usavam apliques ou perucas loiras importados da Alemanha. Normalmente a moda em cabelos era ditada pelas imperatrizes, que inovavam constantemente em seus penteados. Como o teatro é muito visual nesta época, os trajes deviam também contar uma parte da história (Allante e Muller, 2007, documentário-DVD). Na Idade Média, as guerras santas trazem do oriente o luxo dos novos mate-



Comédia de la Arte: a Caracterização Visual do Intérprete dos personagens Arlequin, Pantaleone, Polichinelo e Dottone. Fonte: <https://zetaerre.wordpress.com>

riais e cores mulçumanos, além da seda, algodão, linho e cânhamo usados na elaboração de tecidos. No teatro de Comédia de la Arte, o personagem Pantaleão torna moda seu figurino composto por uma calça até os joelhos. No século XVIII, quando o pintor François Boucher (1703-1770) desenhava as indumentárias para as festas da corte, atuava como um mestre-artífice. Da mesma maneira que o também pintor Charles Le Brun (1619-1690) desenhando a prataria de Luís XIV, Boucher não buscou resolver qualquer questão plástica, contentava-se em “inventar o belo para agradar” (Cogniat, 1964, p. 87).

A linguagem específica de caracterização visual surgiu efetivamente, por primeira vez, dentro da esfera do teatro e demais espetáculos representados diretamente para o público. Posteriormente, os procedimentos relacionados aos trabalhos de construção da visualidade dos atores inerentes a estes meios foram se convertendo em um paradigma para a elaboração das aparições em outros meios como, por exemplo, o cinema e a televisão (Ramos, 2013, p. 23). A moda e a

Ballets Russes, Caracterização Visual do Intérprete, do designer León Bakst, para L'après-midi d'un faune, 1912. Fonte: www.vam.ac.uk





(1) figurinos do Ballets Russes, dos designers Adolph Bolm's (1916) e León Bakst (1921);
(2) Traje de Paul Poiret (1923). Fontes: Boucher, 2009, p. 400; www.francetoday.com. <https://loc.getarchi-ve.net/collections/diaghilev-ballets-russes>



Caracterização Visual do Intérprete sempre andaram juntas. Mesmo levando em conta que a utilização mais antiga da maquiagem tinha como objetivo adornar e embelezar, fica difícil separá-la da caracterização, já que indubitavelmente a representação das façanhas dos atores exigia a aplicação de uma determinada forma de maquiagem. Patrizia Calefano, na introdução do livro *Moda e cinema*, comenta que:

Os sujeitos humanos que o cinema nos apresenta habitam nosso mundo como ícones persistentes: são as estrelas, os divos e as divas, os personagens que marcaram uma época, ou um sonho, pequenos ou grandes inquilinos da fantasia suscetíveis de transformar-se antes ou depois em transeuntes do cotidiano. Mas para se tornar tal, na realidade e na fantasia,

esses sujeitos corpóreos marcam seu espaço com signos concretos: o vestido, a maquiagem e o penteado são os primeiros destes signos, os que constroem o personagem a partir de sua aparência física (Calefano, 2002, p. 9).

Finalmente, quando a obra de teatro acontece na forma de cenas e diálogos, a conformação de um personagem específico era representada utilizando máscaras ou uma determinada pintura. A confecção das primeiras maquiagens para o teatro era feita pelos próprios atores, até que no século XIX surgem algumas empresas que começam a produzir formas e tonalidades homologadas de maquiagem para o teatro, tal como as conhecemos na atualidade (Kehoe, 2008, p. 80).

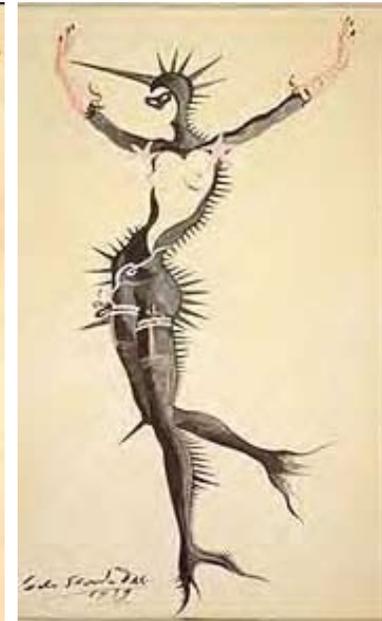
Não se pode deixar de mencionar, mesmo que de forma breve, as aproximações da Caracterização Visual do Intérprete ao mundo da moda e costumes da sociedade. Em algum momento, a caracterização dos intérpretes influencia a moda das pessoas. Um exemplo representativo disso é o estilista francês Paul Poiret (1879-1944) que, ao redor de 1923, mantém a exuberância das cores “vivas e sólidas”, segundo suas próprias palavras, lançadas quinze anos antes por Serge Diaghilev (1872-1929) durante a turnê mundial do Ballets Russes¹ (Boucher, 2009, p. 400).

No que tange à diferença do design de vestuário para a moda e o design para a cena, a figurinista de cinema Deborah Nadoolman Landis (n. 1952) considera que “o design de vestuário se trata de uma ferramenta da qual se utiliza o diretor para contar a história do filme”. Para ela, “moda e figurino são conceitos antitéticos, têm propósitos diametricamente opostos”. Nadoolman afirma que a falta de conhecimento sobre essa diferença conceitual é um estorvo para entender o que é o design de figurino (Nadoolman, 2003, p. 8).

Antecedentes da Caracterização Visual do Intérprete na Espanha

A maior parte dos registros encontrados da Caracterização Visual do Intérprete espanhol estão centrados no vestuário e na importância do figurinista na história dos espetáculos na Espanha. Nesse sentido, podemos tomar como exemplo o estudo de Bayo et al (2007) que, por meio de cinco épocas do cinema, faz uma revisão dos principais nomes do design de figurinos da Espanha. Segundo Bayo, nos anos 1930, só depois de terminada a Guerra Civil Espanhola, o figurinista começa a constar em alguns créditos cinematográficos. Muitos destes figurinistas também atuaram como designer de cenários e diretores de arte. As alfaiatarias espanholas Peris e Cornejo aparecem com frequência nos créditos como únicas responsáveis pelos figurinos. Nos anos 1940 e 1950 aparecem os pioneiros na área, como Manuel Comba, Torre de la Fuente e Rafael Abienzo. Este último se destacava pela sua grande habilidade para o desenho, que deixou registrado em

¹ A companhia Ballets Russes estabeleceu um novo precedente de complicados cenários e vestuários que mais tarde emularia também a ópera. Os distúrbios de rua que provocou seu espetáculo *A consagração da primavera* (Igor Stravinski, 1913) são legendários, mas a ópera teria que esperar mais doze anos para experimentar este tipo de atrevimento e teatralidade com a chegada do espetáculo *Wozzeck* (Alban Berg, 1921) (Sadie, 2011, p. 262).



*Esboços de Salvador Dalí para as obras Mariana Pineda (1927), Sonho de Vênus (1939) e Don Juan Tenorio (1949-1950).
Fontes: Museu Nacional do Teatro, 2013; Museu Rainha Sofia, 1988.*



Desenho e figurinos de Vitín Cortezo. Fontes: Peláez, 2007, vídeo da internet.

centenas de produções para o cinema e o teatro. No final dos anos 1940 e início dos anos 1950 surgem os colaboradores do poeta e dramaturgo Federico García Lorca (1898-1936), José Caballero (1915-1991) e Santiago Ontañón (1903-1989). Caballero, um dos grandes pintores do século XX, projetou grande parte das cenografias para as obras de Lorca e também figurinos para o cinema. Ontañón, por sua vez, era designer de figurinos e de cenários e ator. Cabe registrar que na mesma época outro pintor espanhol, Salvador Dalí (1904-1989), fez os figurinos e cenários de *Don Juan Tenorio*². Nessa mesma época outros dois figurinistas de destaque no teatro espanhol foram Vitín Cortezo (1908-1978), “considerado pelos profissionais do cinema e do teatro como um autêntico gênio do design de figurino” e Emilio Burgos (1911-2003), “com um grande talento para a cenografia, seu design de figurino eram providos de grande rigor, em contraste com a fantasia dos trabalhos de Vitín Cortezo” (Bayo et al, 2007, p. 11-17).

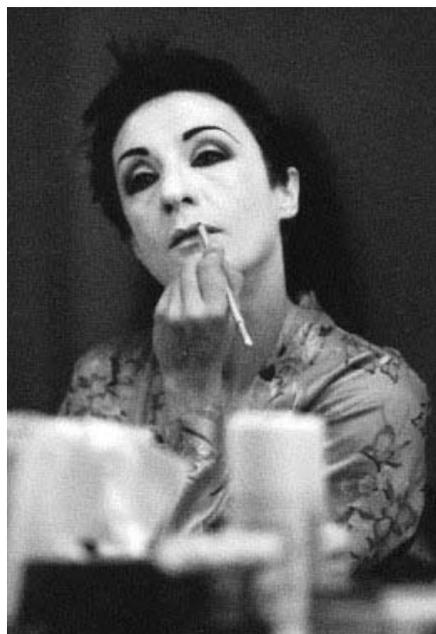
Processos, técnicas e tecnologias

Nas próximas linhas, estaremos contemplando os aspectos que cercam a produção da Caracterização Visual do Intérprete (CVI) em um espetáculo, seja ele teatral, cinematográfico ou televisivo. Dessa maneira, podemos perceber mais claramente as diferenças e semelhanças nos processos, técnicas e tecnologias cotidianas dessas distintas áreas. No entanto, antes de mergulharmos nesse conteúdo mais técnico, cabe voltar a desfrutar de uma visão mais poética que trazida por Isidre Bravo:

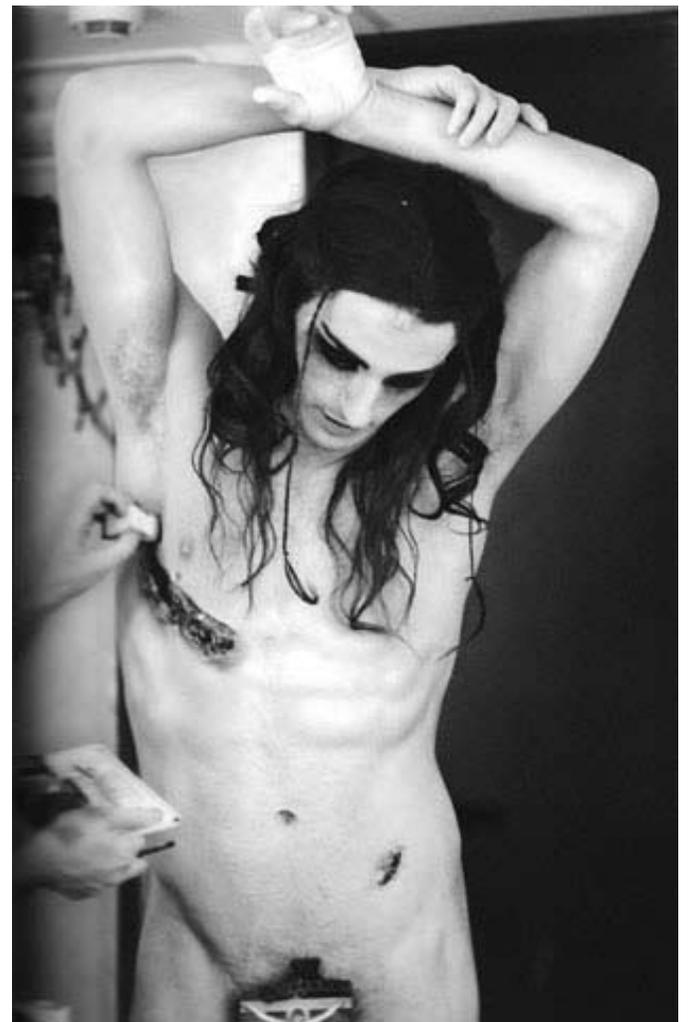
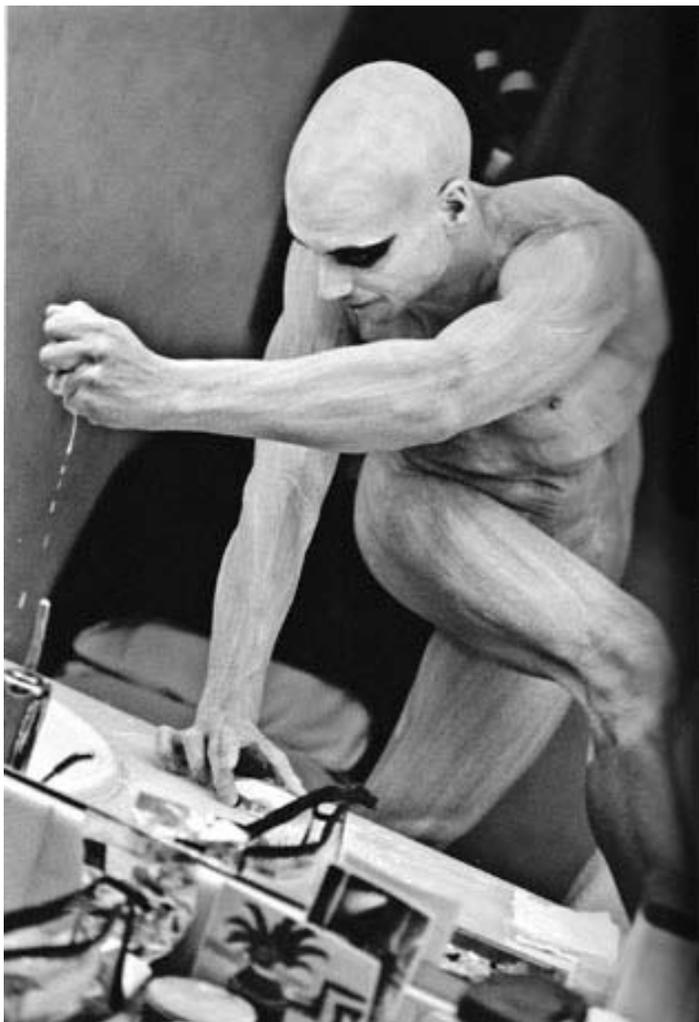
² Salvador Dalí atuou como designer para o cinema, teatro, ópera e balé. Nas Artes Cênicas trabalhou em montagens como Mariana Pineda, de Federico García Lorca (Cia. Margarita Xirgu, Teatro Goya, Barcelona, 1927); Bacanal, balé de Dalí (coreografia de L. Massine, The Metropolitan Opera House, 1939); Rosalinda o como gustéis, de W. Shakespeare (direção: Luchino Visconti, Roma, 1948); Don Juan Tenorio, de José Zorrilla (direção: Luis Escobar, Teatro Maria Guerrero, 1949); Salomé, de Oscar Wilde, com música de R. Strauss (direção: Peter Brook, Convent Garden de Londres, 1949); Gala, balé de Dalí-Béjart e A dama espanhola e o cavaleiro romano, ópera-balé de Scarlatti (Teatro La Fenice de Venécia, 1961) (Museu Nacional do Teatro, 2013, recurso eletrônico).

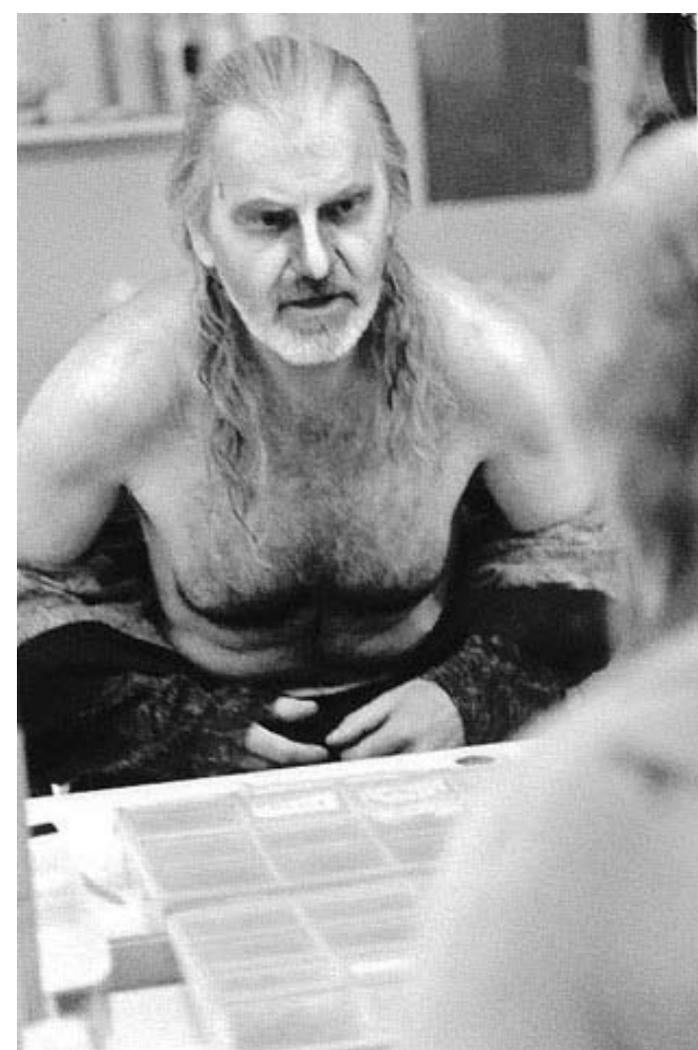
O figurinista é um poeta. E embora seu peculiar espaço poético comece no figurino, é especificado e termina no traje. O primeiro contém a poética das linhas (retas ou curvas, em diagonal ou perpendiculares, suaves ou angulosas, duras ou esvanecidas...), dos volumes (amplos ou contidos, apertados ou soltos, rugosos ou planos), das composições (abertas ou fechadas, geométricas ou orgânicas...), do corte (seguindo o especial aroma de cada década ou período), da ornamentação (austera ou sensual, frívola ou aristocrática, miniaturista ou ampla...), das cores (monocromática ou variadas, entoadas em uma gama ou contrastadas, primárias ou atenuadas...). Na passagem entre o figurino e o traje, porém, encontra-se a poética fundamental dos materiais, cujas sugestões, diretas ou metafóricas, abarcam uma imensa gama de matizes entre cada um dos binômios associados a suas múltiplas qualidades. Poéticas da leveza e do peso, a transparência e a opacidade, a flexibilidade e a rigidez, a rugosidade e a lisura, o brilho, a fofura, as reverberações sonoras, luminosas e táteis, o movimento... A linguagem secreta, em suma, das qualidades e texturas, que fazem com que a seda, o veludo, a serapilheira, o couro, o plástico e o algodão provoquem na mente e nos sentidos fantasias e emoções de tonalidades muito diferentes (Bravo, 1988, p. 5).

A equipe de trabalho encarregada da conversão do design (a “poética das linhas” de Bravo) em uma Caracterização Visual do Intérprete paupável está inserida em uma estrutura de produção maior que compõe a produção de uma encenação. A complexibilidade desta estrutura produtiva pode variar dependendo do formato e do tipo de companhia e a disponibilidade de pessoal, mas, geralmente, uma produção segue o seguinte caminho:



A atriz Blanca Portillo fazendo sua Caracterização Visual do Intérprete para La hija del aire (Direção: Jorge Lavelli, Teatro Español, Madrid, 2005). Fonte: Parra, 2011, p. 100-101.





Camarins: Nuria Espert (A casa de Bernarda Alba, Navas del Español, 2009); Fele Martínez (Flor de outono, Teatro María Guerrero, 2005); Carmen González (J'Arrive, Teatro de la Abadía, 2006); Damià Plensa (Infierno, Teatro María Guerrero, 2005); Rebecca Hall (The bridge Project, Teatro Español, 2009); Xavier Ribera-Vall (Sweeney todd, Teatro Español, 2007); Asier Etxeandía (Infierno, Teatro M^a Guerrero, 2005) e Las veneno (Vida sexual del español medio, Teatro Lara, 2004).

Fonte: Parra, 2011, p. 15, 20, 35, 49, 58, 89, 107 e 143.

tipos de oficiais que tenham que se preparar para ‘atuar’, precisam do camarim”, pois é nesse espaço que todos eles vão se livrar da máscara real e colocar a máscara fictícia (Gas, 2011, p. 5).

Segundo a atriz espanhola Blanca Portillo é o momento da transição: “o espelho começa a devolver uma imagem que não é a do ator e nem do personagem”. Seu testemunho fala deste processo ator-caracterização-personagem que acontece no camarim:

As mãos maquiagem, a mente começa a se limpar dos problemas pessoais e das vivências do dia, o coração começa a bater com mais força. As emoções começam a aflorar. O medo entra através dos olhos do personagem. Ocorre uma fusão entre o privado e íntimo e a privacidade e intimidade do personagem. Milhões de pensamentos se cruzam pela mente do ator. Perguntas que não terão respostas

até finalizar a apresentação. É aí, no camarim, onde o ator sente o desejo de fugir em oposição a uma força desconhecida que o amarra ao palco (Portillo, 2011, p. 7).

Moynet descreveu como o camarim era um lugar de muita atividade no século XIX:

[...] ele ainda está na penteadeira: o cabeleireiro está ocupado adaptando-lhe uma peruca, enquanto o camareiro lhe calça as botas, e outro lhe prepara a capa e a espada, que completarão seu traje. É a quarta vez que se repete esta operação esta noite e ainda não terminou. O ambiente está mobiliado com algumas cadeiras, muitos armários e cabides para os trajes e uma penteadeira com todos seus utensílios e produtos de higiene pessoal (Moynet, 1999, edição facsimile de 1885, p. 212-215).

Mais atual é o relato imagético do fotógrafo espanhol Sergio Parra (n. 1971) que, durante doze anos registrou os intérpretes em seu processo de caracterização: “trabalhei como os laboratoristas de antes, sem retoques digitais, respeitando as tabelas que se refletiram nos rostos de cada um dos fotografados. Nunca mudei as condições dos camarins; não usei luz adicional nem mudei o posicionamento dos objetos” (Parra, 2011, p. 10). Este registro, de mais de 60.000 imagens, gerou uma exposição e uma publicação³.

Seguindo com o foco da produção da Caracterização Visual do Intérprete, a equipe da oficina de caracterização do Teatro Real de Madri descreve que

1) Equipe Artística: direção de arte, cenografia, figurino, iluminação, sonoplastia, coreografia, música, bailarinos, cantores, músicos e atores.

2) Equipe Técnica / oficinas de realização: figurinos, cenários, objetos cênicos, chapelaria, perucas, cabelereiros, estúdios de gravação, sapataria, armoriaria etc.

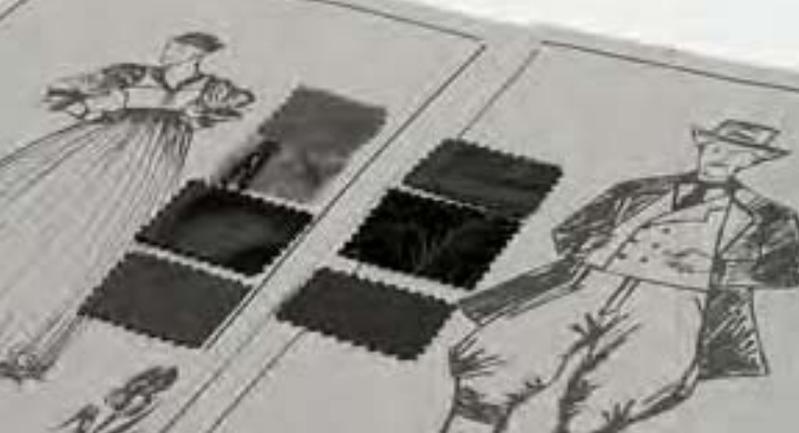
3) Equipe Técnica / montagem e assistência à cena: regedoria, alfaiataria, iluminação, som, maquinaria cênica, aderecista, penteado e maquiagem.

4) Equipe Administrativa: produção, gestão, bilheteria, imprensa, marketing, contabilidade (Echarri e San Miguel, 2004, p. 12).

Esta estrutura ficaria ampliada se levarmos em conta o design gráfico e as projeções de imagens e os efeitos especiais, com seus respectivos processos de produção.

Nos remetendo aos bastidores de uma produção, Cid e Nieto salientam que é dentro do camarim que acontece a “transformação física do ator”, no entanto, eles acrescentam que ainda não é o “momento mais importante da ‘mudança’, demarca o início do surgimento do personagem” (Cid e Nieto, 1998, p. 77). Para o diretor Mario Gas (n. 1947) o camarim é onde os atores “deixam nos cabides suas vidas cotidianas” e se metamorfoseiam, através de mecanismos diversos, variados e pessoais, “no ser ficcional que vai transmitir a verdade e celebrar aquela comunicação laica com o espectador, a que chamamos teatro”. Mesmo assim ele não esquece da importância do camarim para as outras modalidades de intérpretes: “também cantores, músicos, bailarinas e bailarinos, e todos os

³ Camerinos: de persona a personaje (2011), fotografías de Sergio Parra. Exposición na 57ª edición do Festival de Mérida: Espanha.



para chegar ao resultado desejado, o que pode levar entre uma e duas horas, “o rosto dos intérpretes são estudados em profundidade, as fórmulas mais adequadas são aplicadas a cada rosto, mas a última palavra fica para o artista”. Para chegar no resultado almejado, você brinca com a maquiagem, rostos alongados são encurtados com sombra, olheiras são acentuadas ao serem escurecidas, as pálpebras são levantadas, desenhando as linhas no canto do olho no sentido ascendente. Segundo esses artistas do disfarce, perucas, bigodes, barbas e apliques desempenham um papel fundamental na caracterização, todos fabricados na oficina do teatro. Segundo os técnicos, estes elementos, que ajudam o intérprete em sua transformação, são produzidos com cabelo e pelo natural (entre dez e 15 dias) porque “a qualidade e o efeito de autenticidade no palco não podem ser comparados ao cabelo artificial”. No caso específico das perucas, a caracterizadora Mar Rioja explica e demonstra como os fios de cabelos são inseridos um a um (usando a agulha de ventilação) na malha de encaixe e, só então, a peruca recebe os cortes e penteados necessários. Já a costureira Guadalupe Gómez acrescenta que é preciso que o intérprete use nos ensaios o figurino e os acessórios similares ao que estará vestindo na estreia. Estes vestuários temporários participam do desenvolvimento das expressões gestuais e das construções dos deslocamentos dos artistas (Zauner, 2007, p. 62-65; Randall, 2007, documentário-DVD).

Ao considerar que a visão deve funcionar como um suporte para o nosso pensamento, de alguma forma ela deve estruturar a nossa “crença”. A visão precisa se apegar a signos (como os contidos no figurino) que tornem o conceito da obra coerente e que saibam, por sua vez, falar como os recursos de iluminação e os diálogos dos personagens (Calefato, 2002, p. 11). Falar de processos é falar em tomadas de decisões que afetam toda a definição dos recursos técnicos e das tecnologias a serem empregados, independentemente do tipo de espetáculo que vai ser produzido, seja teatro, televisão ou cinema. No caso do cinema, a designer de vestuário estadunidense Deborah Nadoolman Landis, assinala que:

Teatro Real de Madri: equipes de alfaiataria e caracterização durante os ensaios e a produção nas oficinas do teatro.

Fonte: Zauner, 2007, p. 116-118; Randall, 2007, captura de tela do documentário-DVD.

O designer de vestuário e o diretor compartilham ideias, que podem ser simples esboços, fotografias ou vestuário real; então o primeiro se reúne com o designer de produção, o diretor de fotografia e os atores e, por último, confecciona, aluga ou compra as roupas. O designer deve se adaptar à história a ser contada e ao diretor, que toma as decisões finais sobre o vestuário. Quando um designer recebe um roteiro, ele começa a desenvolver os traços visuais básicos de cada personagem. Atores, diretores e designers recorrem a esboços, documentação sobre moda e roupas reais para criar uma linguagem com a qual deva construir cada personagem (Nadoolman, 2003, p. 9-10).

No que diz respeito às tecnologias de televisão, Arruda e Baltar (2007) lembram que depois do videoteipe e da cor, a terceira grande revolução tecnológica da televisão foi a alta definição (HDTV, high-definition television), que aumentou em seis vezes a definição da imagem obtida anteriormente. O nível é de 1.920 elementos de imagem (pixels), contra os 720 do padrão analógico, distribuídos por 1.080 linhas (480 no analógico). Com isso, as texturas aparentes e a Caracterização Visual do Intérprete tiveram que se adaptar rapidamente. O uso do airbrush na maquiagem foi adaptado por ser uma técnica que cria um plano uniforme e dá suavidade ao rosto, fazendo desaparecer as sombras e as olheiras: “A iluminação será peça-chave nesse novo processo, para ajudar a corrigir eventuais ‘defeitos’ no rosto dos atores. Mais do que nunca, luz e maquiagem deverão caminhar juntas” (Arruda; Baltar, 2007, p. 82).

Voltando aos espetáculos ao vivo e à equipe de CVI do Teatro Real de Madri, a costureira Guadalupe Gómez e o caracterizador Paco Barquinero explicam a necessidade de mapear saídas e entradas dos intérpretes do palco: “Muitas ve-

zes o tempo fora da cena é um fator crucial para a manutenção dos trajes e dos efeitos indesejáveis na maquiagem”, e falam sobre os cuidados com a CVI e a luz cênica:

É curioso que as joias sejam falsas, não por questão de segurança, mas porque brilham mais do que as autênticas sob as luzes do palco [...]. Ao aplicar a maquiagem, a luz sob a qual os artistas serão colocados também deve ser levada em consideração, já que uma luz quente, como sêpia, não é o mesmo que uma luz fria que força a intensificação da maquiagem. Uma maquiagem que já vem muito acentuada, como a do teatro, e principalmente a do cinema, onde tem que se manter imperceptível (Zauner, 2007, p. 62-65; Randall, 2007, documentário-DVD).

O vestuário

Em cada figurino há a pulsação do coração,
entre o formulado e o oculto, o personagem.
Seu traje nos informará sobre sua moralidade,
seu estado de espírito, seu nível social, sua evolução, seu lugar,
seu tempo ou, se o personagem se move por terrenos simbólicos,
ou seus valores alegóricos ou metafóricos.
Isidre Bravo (Peláez; Montero, 2010, p. 12-13)

Um conceito muito simples e prático de vestuário quem nos traz é a costureira do Centro Dramático Nacional da Espanha⁴, Belén Monroy. Em entrevista ao regedor cênico e professor José María Labra ela enuncia que “o vestuário é um conjunto de trajes, roupas, complementos como sapatos, chapéus, bijuterias... utilizados em uma montagem teatral para definir e caracterizar o personagem”. Tanto ela como o entrevistador concordam com a ideia do vestuário como parte da caracterização do intérprete e reclamam que “sempre que se fala da caracterização dos personagens, logo se pensa apenas em penteado e maquiagem”. Inclusive Monroy reforça o conceito que defende somando a ele a definição de vestuário como a “segunda pele do ator”, que, segundo ela, é a definição do diretor e ator russo Alexander Yákovlevich Taírov (1885-1950) (Labra, 2014, p. 52-53).

⁴ O Centro Dramático Nacional da Espanha (CDN) integra o Ministério da Educação e Cultura e faz parte do Instituto Nacional das Artes Cênicas e da Música (INAEM) da Espanha, tendo sua sede física localizada nos teatros María Guerrero e Valle-Inclán. Todos esses organismos são governados, bem como a Companhia Nacional de Teatro Clássico (CNTC) e o teatro da Zarzuela, pelo Convênio Único da Administração. Cabe salientar que a pesquisa de doutorado que resultou neste livro conseguiu ter acesso a todos estes organismos atrelados ao INAEM, onde também foi possível contar com o Museu Nacional do Teatro, Centro de Documentação Teatral e o Centro de Tecnologia do Espetáculo (CTE).

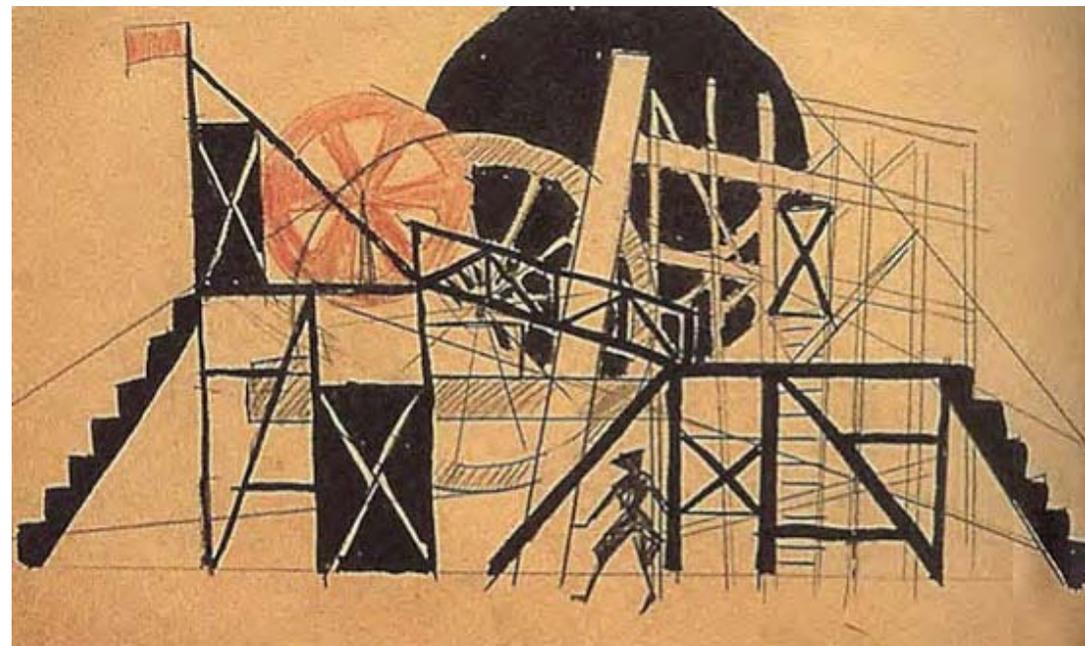
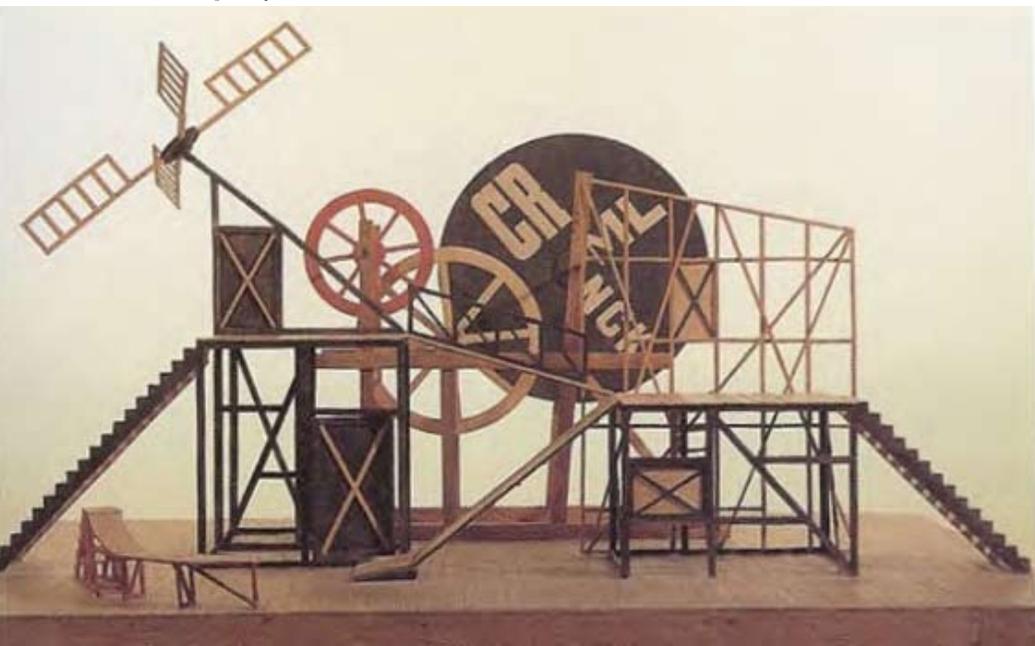
Quando o assunto é vestuário, abarcando seu uso no teatro e no cinema, o especialista em audiovisuais Francisco Javier Gomez Tarín garante que um tem um pouco em comum com o outro. Já que no teatro o vestuário “rara vezes é realista”, enquanto que no cinema ele, via de regra, “deve ser fiel ao real e bastante típico para que os personagens sejam facilmente identificáveis” (Tarín, 2015, p. 137).

Breve histórico do vestuário

A evolução do design cenográfico, incluindo o vestuário teatral, surge a partir do século XX, já que no século anterior eram os artesões que projetavam e produziam os cenários e os vestuários para as artes cênicas, mantendo e condicionando seus projetos em uma linha estética estabelecida desde o século XVI. A história específica do vestuário teatral está ligada à moda indumentária, mas acaba por ampliá-la e ressignificar sua estética consideravelmente. Como se trata de um breve histórico, começamos já em meados do século XVIII, considerando que até então o intérprete se vestia o mais suntuosamente possível, herdando de seu protetor os trajes usados na corte. Exibia seus ornamentos de vestimenta como um signo exterior de riqueza, sem preocupar-se com o perfil do personagem que estava representando.

No teatro clássico francês o traje obedece mais a critérios de aparato e de conveniência da ordem social que fundamenta o absolutismo que a critérios estéticos: o traje cênico deve mostrar todo o poder e a magnificência da corte absolutista como o expressa o palácio e os jardins de Versalhes. O espírito barroco se apoderou de todos os palcos e os exageros da moda fazem com que as artes cênicas chegassem a ser espetáculos quase que exclusivamente visuais. A noção de beleza, A noção de beleza, que evoluiu do nobre ao suntuoso e do suntuoso ao pomposo, faz de qualquer tragédia um verdadeiro catálogo de perucas, rendas, plumas, pompons, strass e franjas (Lumbreras, 2007, p. 108).

Com os progressos de uma estética realista, o vestuário cênico ganha em precisão mimética tudo o que perde em riqueza material e em delírio imaginativo. Nestes tempos, na França, alguns reformadores do teatro garantiram a passagem para uma estética mais realista na qual o traje imita o do perso-





nagem representado. Muitas vezes, no entanto, ainda é usado exclusivamente por seu valor de identificação do personagem, e se limita a acumular os signos mais característicos e conhecidos por todo mundo. Sua função estética autônoma é muito fraca. O ator francês Joseph François Talma (1763-1826), no início do século XIX, entra para a história como “o grande reformador da indumentária teatral e da adequação do vestuário à época representada”. Esta adequação chegou a uma “correção histórica no vestuário” com o rigor arqueológico imposto pela Companhia de Saxe-Meiningen na década de 1870 (Lumbreras, 2007, p. 109). No entanto, o vestuário cênico teve de esperar as revoluções ocorridas no século XX para aprender a posicionar-se no quadro da encenação como um todo. Paralelamente a esse deslocamento do significante da indumentária, o teatro continua a reproduz sistemas já cristalizados, onde as cores e as formas remetem a um código imutável, conhecido por especialistas (teatro chinês, comédia dell’arte etc.). Dessa perspectiva, os figurinos não fazem nada além de seguir (expondo-o como o “cartão de visita” do ator e do personagem) a revolução da encenação, que passou do mimetismo naturalista à abstração realista (principalmente brechtiana), ao simbolismo dos efeitos de atmosfera, à desconstrução surrealista ou absurda. Hoje assistimos uma utilização sincrética de todos estes efeitos: tudo é possível e nada é simples (Pavis, 1998b, p. 506-507).

Durante o século XIX, a busca pela concordância entre o vestuário e o período em que a ação acontece foi algo paulatinamente habitual e assumido. No entanto, o comum era utilizar trajes de época de aluguel ou o parco fundo de alguns teatros. O surgimento do Naturalismo teve aspectos positivos em termos de busca pela precisão histórica na indumentária, “embora se fizesse de forma estrita, excluiu alguns excessos”. Também acentuou um “rigor estilístico comum a todos os elementos expressivos da encenação” (Hormigón, 2015, p. 75-76).

No século XX cada encenação era gerada a partir de uma leitura concreta e contemporânea do texto. Da mesma forma, foram escolhidas estratégias estéticas e estilos próprios e houve uma dissociação entre os diferentes elementos de

El cornudo magnífico (1922): maquete, desenhos e encenação. Fonte: <https://esteticateatral.wordpress.com>

significação. Esta era uma característica que emanava das propostas de Appia e Gordon Craig: “Nestes casos, por trás da contradição estilística deve haver sempre uma coerência final que dê sentido ao todo e também uma definição”:

A tudo isso devemos acrescentar que em geral um forte processo de estilização foi realizado. Entendo com isso o trabalho artístico que destaca apenas os elementos característicos do objeto ou função a que se faz referência, ou que respondem em maior medida àquilo que se deseja transmitir, neste caso, por parte do figurinista e do diretor de cena (Hormigón, 2015, p. 76).

Segundo Hormigón, a obra *El cornudo magnífico*⁵, ilustra bem uma das características deste período, a funcionalidade extrema da indumentária. Nela foi utilizado o “traje de trabalho” (ou prozhodejda), onde os vestuários são “neutros e frequentemente iguais, cujo significado substancial residia no cromatismo, sem qualquer característica de personalização [...] Era uma espécie de macacão de cor clara, que todos os atores usavam igualmente sem que nenhum deles tivesse uma conotação individualizante”. Os atores apareciam sem maquiagem, tudo isso respondia à estética Construtivista (Hormigón, 2015, p. 76-77).

Quando se trata de pesquisas acadêmicas específicas sobre figurino, o estudo da evolução histórica do vestuário cênico no teatro ocidental levou o designer brasileiro Fausto Viana a realizar uma análise contextual do progresso criativo de sete diretores de cena: Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Konstantin Stanislavski, Max Reinhardt, Antonin Artaud, Bertolt Brecht e Ariane Mnouchkine. Este estudo resultou no livro *O figurino teatral e as renovações do século XX* (2010), em cuja apresentação Ingrid Dormien Koudela⁶ declara: “se conceitos e teorias muitas vezes levam a um entendimento abstrato de períodos históricos, o figurino – e a cenografia – privilegia a realização concreta da obra de

⁵ *El cornudo magnífico* (1922), de Fernand Crommelynek. Direção: Vsevolod Meyerhold; Cenários e vestuário: Liubov Popova. Moscou: Rússia.

⁶ Ingrid Dormien Koudela (n. 1948) é uma escritora, tradutora e professora brasileira. Uma das figuras centrais do estudo da didática do teatro e principal desenvolvedora do sistema de jogos teatrais e divulgação do pensamento de Viola Spolin (1906-1994) em seu país, traduzindo sua obra para o português.

arte”. A exposição da reconstrução dos trajes das encenações de *A gaivota* e *O pássaro azul*, de Stanislavski (Mostra de Figurinos, Teatro Municipal de São Paulo, 2004, Brasil), foi realizada por Fausto Viana após a defesa de sua tese de doutorado na ECA/USP (2004). Sobre essa exposição Koudela declarou: “Sou testemunha de uma visita emocionante na qual se respira a atmosfera criativa do Teatro de Arte de Moscou por meio dos manequins expostos com a reconstrução dos trajes...”. Depoimento que vai na contramão da ideia de Ramos que defende que os figurinos por si só não constituem uma Caracterização Visual do Intérprete (Koudela, 2010, p. 11-13; Ramos, 2013, p. 43). Já Lumbreras considera que “se em toda vestimenta humana convergem múltiplas funções (proteção, hierarquia social, redesenho do corpo, sedução, etc.) que variam em função dos processos sociais e históricos”, a complexidade das funções e significados da indumentária cênica “sempre terá aspectos inacessíveis” no tempo atual em que a estudamos, posto que quem está analisando está submetido a um “segundo código de representação”, seja ele desenhos, gravuras, ou a obra literária e, constata Lumbreras, “porque tendemos a perceber a encenação através da sintaxe da imagem que são impostas pelos meios de comunicação de massa” (Lumbreras, 2007, p. 106).

A função do vestuário cênico

A indumentária não tem por missão seduzir o olhar, mas sim convencê-lo.
Roland Barthes

Barthes, no seu artigo “As doenças da indumentária teatral”⁷, enumera tudo aquilo que o “bom” vestuário deve ter ou não ter:

⁷ Breve ensaio incluído posteriormente em um livro (Seuil, 1964). Foi traduzido para o espanhol em *Ensaíos críticos*, publicado em Barcelona (Ed. Seix Barral, Coleção Biblioteca Breve, 1967, p. 63-75).

Parade (1917): os managers de Pablo Picasso. Fontes: Ocaña, 2000, p. 77; es.pinterest.com.



A indumentária deve sempre conservar seu valor funcional, não deve afogar nem inchar a obra, deve evitar substituir o significado do ato teatral por valores independentes. Ou seja, quando a indumentária se torna um fim em si mesma, ela passa a ser condenável. A indumentária deve prestar um certo número de serviços à obra: quando um desses serviços é executado exageradamente [...] a indumentária está doente, sofre de hipertrofia (Barthes, 2007, p. 110).

A hipertrofia mencionada por Barthes pode acontecer de três maneiras: verismo arqueológico, beleza formal alheia à obra (doença estética)⁸ e suntuosidade meramente da aparência (esta última muito relacionada ao excesso de dinheiro disponível e ao luxo banal). O bom vestuário teatral deve, por um lado, ser um “argumento”: função intelectual que lhe dá forte valor semântico, onde ele não é apenas para ver, mas também para ler, comunicar ideias, saberes ou sentimentos, considerando que na “célula intelectual ou cognitiva da indumentária teatral, seu elemento básico é o signo”. Por outro lado, a indumentária deve ser uma “humanidade”, onde deve privilegiar a estatura humana do ator, “fazer sua corporeidade sensível, precisa e, se for possível, comovente”. Para Barthes a indumentária deve servir às proporções humanas (esculpir o intérprete): “deixar sua silhueta natural, fazer imaginar que a forma da roupa, por mais excêntrico que seja em relação a nós, é perfeitamente inerente à sua carne, ao seu cotidiano; nunca devemos sentir o corpo humano ridicularizado por um traje que resulte em uma fantasia”. Em seu breve ensaio, Barthes nos traz de forma mais detalhada o que pode ser considerado um bom ou um ruim vestuário:

Atribuiremos à indumentária um papel puramente funcional, e que essa função será de natureza intelectual, mais que plástica ou emocional. A indumentária nada mais é do que o segundo termo de uma relação que deve sempre unir o sentido da obra à sua exterioridade. Ou seja, tudo que, na indumentária, turve a clareza dessa relação,

⁸ Os valores plásticos positivos de um vestuário seriam: gosto, sucesso, equilíbrio, ausência de vulgaridade, até mesmo a busca pela originalidade (Barthes, 2007, p. 113).





contradiga, obscureça ou falsifique o ‘gestus’ social do espetáculo, é ruim; pelo contrário, tudo que, nas formas, nas cores, nas substâncias e sua disposição, contribuem para a leitura desse gestus, é bom (Barthes, 2007, p. 113).

Roland Barthes (1915-1980) reforça que a indumentária sempre acontece nas substâncias (e não em formas ou cores) onde, enfim, você pode “ter a certeza de encontrar a história mais profunda”. Ele orienta que o encarregado do vestuário teatral deve saber dar ao público o “sentido tátil” do que ele vê de longe: “De minha parte, nunca espero nada de bom de um artista que refina em questão de formas e cores, sem propor uma escolha verdadeiramente criteriosa dos materiais utilizados”. E conclui seu artigo fazendo um paralelo entre o design de vestuário e o texto dramático: “A boa indumentária teatral deve ser material o suficiente para significar e transparente o suficiente para não transformar seus signos em parasitas. O traje é uma escritura, e tem a mesma ambiguidade que ela” (Barthes, 2007, p. 111, 114).

Ao enumerar as várias funções do vestuário cênico, Susana Lumbreras⁹ constata que há uma muito sutil: “expressar as transformações do estado de ânimo e evolução do personagem por meio das mudanças no vestuário”. Nesse sentido, ela observa que para o ator a mudança de traje significa um “apoio fundamental para a transformação e as evoluções do personagem”. Ainda sobre o vestuário como elemento que contribui significativamente na construção do personagem, o diretor teatral italiano Giorgio Strehler (1921-1997) garante que “um não vai sem o outro”:

O personagem nasce de uma série de ‘reações em cadeia’ entre o figurino e o ator, entre o gesto e as particularidades do traje: uma manga muito larga ou muito estreita, muito longa ou muito curta pode modificar a projeção cênica do personagem, exigindo do ator uma modificação de sua atitude que, então, provoca invenções-construções para o traje, e vice-versa (Strehler, 2001, p. 33).

⁹ Susana Lumbreras é professora da Real Escola Superior de Arte Dramática de Madri - RESAD.



As meninas (1916): a Caracterização Visual do Intérprete de José María Sert.

Fontes: Ocaña, 2000, p. 77; es.pinterest.com.

Quanto à relação estabelecida entre o vestuário e o espaço cênico, Lumbreras constata que a indumentária teatral tem um valor cenográfico próprio, tanto pelo seu volume como pela silhueta e pela cor que proporciona:

Nesse sentido, o figurino tem sido considerado por alguns autores como um cenário ambulante e por alguns encenadores é utilizado como única cenografia. A indumentária também é um fator condicionante dos movimentos em palco na medida em que pode facilitar ou limitar o movimento físico dos atores e porque contribui decisivamente para definir as trajetórias espaciais no palco (Lumbreras, 2007, p. 105).



Ifigênia em Áulide (1957): Maria Callas e seu figurino-cenário. Fonte: es.pinterest.com.

Os trajes eram enormes: as armações dos vestidos tinham o dobro do comprimento dos nossos braços e as perucas o dobro da largura dos nossos ombros. As armações de ferro cortaram minhas canelas e as fizeram sangrar. Aqueles trajes eram tão grandes que não cabiam em nossos camarins, por isso tivemos que colocá-los ao lado do palco, e pesavam tanto que quando você girava tinha que fazer com muito cuidado e de um golpe só. Meu traje era de veludo púrpura profundo enfeitado com ouro, e era acompanhado por uma peruca com cachos escuros (Sokolova, 1960, p. 85, apud Walsh, 2000, p. 28).

Quando se trata do vestuário e sua adequação estético-funcional, a participação dos artistas plásticos no design cenográfico é um capítulo à parte. De acordo com Castro (2009), a maioria das participações dos artistas plásticos no teatro aconteceram sem nenhum tipo de formação prévia nas técnicas cenográficas. Como resultado disso, muitas obras foram mais inovadoras, graças a uma intuição inata que os afastava do convencionalismo imposto à plástica teatral do início do século XX. Não obstante, esse ingrediente intuitivo em certos momentos ocasionou problemas graves ao dificultar a atuação dos intérpretes, como relata Castro:

Destacam-se especialmente os problemas que foram produzidos em relação aos figurinos para bailarinos, cujos problemas exigem abordar a configuração da obra cênica a partir de um conhecimento extraordinariamente preciso dos requisitos necessários. Não se trata apenas da confecção das roupas de um ator que deve se movimentar pelo palco, mas, além disso, o dançarino deve realizar uma série de movimentos que obrigam os vestuários a serem elásticos, leves e confortáveis (Castro, 2009, p. 31).

Dois exemplos destes problemas, foram as colaborações cenográficas dos espanhóis Pablo Picasso (1881-1973) e José María Sert (1874-1945) para a companhia Ballets Russes. No balé *Parade*¹⁰ a coreografia ficou prejudicada e condicionada pelos desenhos de figurinos de Picasso. Isso é muito evidente no caso extremo dos managers¹¹, interpretados por bailarinos que praticamente só conseguiam se mover pelo palco, pois não conseguiam executar nenhum passo minimamente coreografado por conta do vestuário. Já para o espetáculo *As meninas*¹², Sert desenhou uma CVI (claramente inspirada na pintura de Velázquez) composta por inusitados toucados e motivos personalizados para as grandes saias das bailarinas. Mas o figurino se mostrou pouco prático e confortável para qualquer tipo de movimento, conforme atestou a bailarina Lydia Sokolova (1896-1974):

¹⁰ *Parade* (1917), de Sergei Diaghilev. Roteiro e direção: Jean Cocteau; Cenários e figurinos: Pablo Picasso; Coreografia: Léonide Massine; Música: Erik Satie; Direção de orquestra: Ernest Ansermet. Théâtre du Châtelet, Paris: França.

¹¹ Os managers são superestruturas na imobilidade da forma e que na pintura assumem movimento: "enormes quadros cubistas, desumanizados e com movimentos desajustados entre ato e ato, moviam-se pesadamente pelo palco anunciando o próximo número". Foi difícil para Cocteau aceitar a contribuição dos managers, considerando-os homens-cenários: "uns retratos de Picasso dinâmicos e sua própria estrutura impunham uma certa rubrica coreográfica" (Ocaña, 2000, p. 47-48; Cooper, 1968, p. 23).

¹² *As meninas* (1916), de Sergei Diaghilev. Design de cenários: Carlos Socrate; Design de vestuário: José María Sert; Música: Gabriel Fauré; Coreografia: Léonide Massine. Teatro Victoria Eugenia, São Sebastião: Espanha

Talvez como cenário ambulante, talvez como elemento principal, ou tendo a função de única cenografia, cabe, neste momento, ouvir três designers espanhóis que nos trazem contribuições sobre o assunto abordando diferentes áreas da representação: Victoria Velázquez, Yvonne Blake e Pedro Moreno. Velázquez considera que, como no teatro, é normal encontrar outros tipos de espetáculos ao vivo onde o figurino assume o papel de cenário. Blake, por sua vez, exemplifica este protagonismo do figurino no cinema com sua parceria com o diretor de fotografia Javier Aguirre Sarobe (n. 1948): "São planos em que ele me convida a ver o monitor para ver como conseguiu uma bela foto brincando com as cores dos figurinos, criando profundidades e destacando aqueles detalhes que viu nos figurinos por meio de sua luz". Por fim, Moreno traz o seu exemplo de figurino-cenário com a ópera *Ifigênia em Áulide* (Luchino Visconti, 1957), baseada na obra do pintor Paolo Veronese (1528-1588): "[...] o cenário baseado em telões pintados era apenas uma sugestão de arquitetura e os figurinos assumiram um papel muito especial". Moreno considera a ópera como um tipo de espetáculo onde o figurino-cenário pode ter mais espaço para acontecer: "Isso é permitido pela ópera, especialmente porque também conta com a poesia da música" (Velázquez, 2007, p. 128).

Processos, técnicas e tecnologias

Um dos processos usados na produção de vestuário cênico é trabalhar com a aplicação de cor no tecido, seja por meio do tingimento ou da estamperia. Qualquer um dos processos envolve conhecimento quanto à combinação da cor-luz (RGB) com a cor-pigmento (CMYK). Para obter o resultado desejado, e não ter surpresas, o designer deve levar em conta as seguintes questões:

A que distância geralmente o público vai visualizar o figurino. Isso determinará a escolha do tamanho das manchas de cor nos trajes e seu contraste; a possibilidade de brincar com transparências se houver luz suficiente. Supondo redes, rendas, gaze sobre tecidos de outras cores podem dar bons efeitos; os efeitos da luz colorida e mutável projetada nos trajes. O designer terá contado com esse fator, pois sabe que não consegue um efeito marcante com a cor sem o auxílio da iluminação (Echarri; San Miguel, 2004, p. 71).

Como regra geral, nenhuma cor pode refletir outra que não esteja projetada nela. Isso acontece porque as cores que vemos nos trajes só funcionam quando há luz projetada sobre eles, se apagarmos todas as luzes do palco, veremos todas cores pretas. Ou seja, as cores vistas nos objetos são luzes refletidas. Portanto, se a luz que é projetada sobre os trajes é branca ou pouco colorida (âmbar, azul claro etc.), as cores pigmento sofrerão somente pequenas alterações, serão vistas mais quentes ou mais frias. Isso ocorre porque os trajes recebem um pouco de luz branca, uma luz que contém todas as cores do espectro e, portanto, os trajes refletem todas as cores. O que leva as figurinistas espanholas Echarri e San Miguel (2004, p. 72) a darem uma alerta: “Até aí não há grandes problemas, mas essa cor-luz começa a nos incomodar quando as luzes são muito coloridas (com vermelhos, azuis, verdes muito intensos etc.)”. Ao projetar este tipo luz em um traje, nem todas as cores serão capazes de refletir a luz sem serem alteradas. Devemos levar em conta que as cores existentes nos trajes são obtidas com pigmentos, e que estes pigmentos atuam como seletores de luz, absorvendo a luz de algumas cores e refletindo a luz da sua cor.

Isso significa que se quisermos surpreender o público com um personagem vestido de vermelho, teremos que nos certificar de que alguma luz branca seja projetada sobre ele. Vamos imaginar que esse não seja o caso e que a luz seja um verde profundo em uma cena de jardim. Nosso terno vermelho só pode refletir a luz vermelha. Portanto, ele absorverá a luz verde e não será capaz de refletir a luz de sua cor. É por isso que o veremos em um marrom muito escuro (Echarri; San Miguel, 2004, p. 72).

Sobre figurino e as tecnologias para a televisão, Marília Carneiro, designer brasileira de vestuário, assegura que os bons figurinistas que atuam na televisão vêm do teatro. Para ela, a proporção do palco já é a primeira lição sobre texturas:

[...] na televisão, posso usar uma camiseta sem medo, especialmente se estou trabalhando em um roteiro realista. O risco da ‘imagem achatada’, como se fala no meio televisivo, aquela imagem que fica com seu volume distorcido, praticamente não existe. Já no teatro, os vários planos de luz podem deturpar, deformar ou enriquecer determinada roupa. Além disso, é necessário que cause o mesmo efeito na primeira fila de bancos, na segunda e na última [...] daí a urgência de saber manejar maravilhosamente bem as texturas (Carneiro; Mühlhaus, 2003, p. 157).

Carneiro (2003) lembra ainda que um tecido com bordados riquíssimos pode desaparecer no palco teatral, da mesma forma que uma certa estampa do traje pode achatá-lo ou engordá-lo uma atriz e continua mencionando o teatro como mestre: “Estas são lições do teatro que só se pode aprender com a prática e muita observação. Os veludos, por exemplo, são tecidos excelentes para o palco”. A figurinista brasileira recorda que o diretor e cenógrafo italiano Franco Zeffirelli (1923-2019), para suas óperas, recobre os veludos com tule, criando assim um

efeito de duplo volume com incidência de luz: “O tecido, que já é trabalhado por si, ganha ainda um segundo trabalho por envelope, que pode ser um bordado com brilhos ou um drapeado. É esta distorção absoluta dos materiais que transmite a magia da terceira dimensão e a profundidade de um figurino” (Carneiro; Mühlhaus, 2003, p. 159). Quando se trata do figurino para a televisão, a regra básica da dramaturgia brasileira é fugir do moiré: “porque as tramas do tecido causam o efeito de ondas que confundem os olhos do público”. De acordo com Arruda e Baltar (2007, p. 86), as linhas e grafismos muito próximos e estampas muito contrastante e pequenas – como o pied-de-poule (tecido em padrão geométrico xadrez imitando as pegadas de uma galinha) e o pied-de-coq (tecido semelhante ao pied-de-poule, com efeitos geométricos maiores) – podem desfoçar a imagem, ou seja, resultar em ruído visual. Isso acontece devido ao processo óptico da televisão que, no entanto, está ficando cada vez mais sofisticado com os avanços tecnológicos. A proibição de juntar estampas e cores virou uma lenda: “o segredo é saber combinar, levando em conta a tela pequena da televisão, para não exagerar na poluição visual”. Diferente do cinema, que tem telas de diversas dimensões e profundidades, e do teatro, onde as cores fortes podem conviver harmonicamente porque o espaço o permite, a televisão tem suas limitações: “Daí a grande preocupação com a forma e a cor, o que não impede que diversos processos narrativos, próprios de outros meios, sejam usados na televisão”.

Outra preocupação que acompanha o design de vestuário para a televisão é que ela achata e engorda, torna as pessoas mais largas. Portanto, é preciso estar atento e tentar emagrecer a silhueta dos atores mais largos por meio das cores e padrões dos figurinos. É preciso também estar atento aos filtros utilizados pelo iluminador, para a escolha correta da cor das roupas e acessórios. Certos pigmentos não funcionam bem na tela televisiva, como atesta e exemplifica a designer Sônia Soares, o tecido vermelho com pigmento laranja, segundo ela, explode na televisão: “Se alguém entra em cena com este tipo de composição de cor, só aparecerá ele. É uma cor muito perigosa. Para trabalhar com o vermelho, tenho que baixar muito o tom”. Porém, com a adoção das novas tecnologias, o vermelho não é mais descartado do vestuário da televisão, como acontecia há algumas décadas, quando essa cor se expandia de forma absurda. Hoje seu uso depende da tonalidade escolhida (Arruda; Baltar, 2007, p. 87).

O vestuário e a luz

Para Susana Lumbreras (2007) se pode falar de uma “dramaturgia do figurino”, porque os trajes são uma das formas de expressão das ideias e dos conceitos contidos na encenação. A professora espanhola destaca que além da relação que se estabelece com a dramaturgia e com a encenação, a indumentária cênica “se expressa através da luz e sua relação com o espaço circundante. A cor da luz, a disposição dos focos (refletores) e todos os aspectos da iluminação geral podem modificar a cor, o volume, a forma e a textura de um vestuário” (Lumbreras, 2007, p. 105). Com a questão da luz e o figurino, as características peculiares que os tecidos apresentam reagem de forma diferente à luz. As texturas enrugadas, as transparências, os brilhos acetinados, a porosidade, cada tipo ou padrão têxtil apresentam características peculiares que, combinadas, são relevantes nos acordos que se estabelecem entre o vestuário e a luz. Somado a isso, deve-se levar em conta as trocas decorrentes do contato entre as fontes incandescentes, fluorescentes ou halógenas e as roupas feitas de algodão, linho, seda, veludo, poliéster, microfibra, lycra, tule etc. A capacidade dos tons pálidos de deixar passar certa quantidade das demais cores é uma informação muito im-



O kimono: Kako Moriguchi pintando um motivo no método manual tradicional (Kyo-yuzen); a tecelagem tsuzure-ori, a partir de um desenho, para um obi (a faixa do kimono); a dança tradicional japonesa (Nihon buyo). Fonte: Gallagher, 2007, p. 45, 61, 199.

portante quando se fala das misturas controláveis entre cor pigmento e cor luz. Os tecidos, sejam eles telões pintados como cenários de fundo ou vestuários, ou a própria pele dos intérpretes, só respondem à luz sob uma condição: “No tecido deve haver algum pigmento da mesma cor básica da luz”. Francis Reid (1987) exemplifica esta regra simples com uma cena pintada completamente com pigmentos azuis, neste caso é muito difícil obter uma luz satisfatoriamente quente. Certamente, se forem acrescentadas várias luzes vermelhas e rosas claras à cena, um certo calor aparecerá; mas será uma resposta de cor sem vida:

Para obter uma resposta vibrante, deve haver algum pigmento quente presente. Este pigmento quente não precisa ser incômodo: pode ser apenas um pequeno respingo que só responderá quando houver tons quentes na luz. Assim, para que uma boa pintura cênica responda à luz, ela deve ser uma montagem de texturas com pigmentos sobrepostos. Da mesma forma, o vestuário ilumina-se muito melhor quando a textura dos tecidos é salpicada com toques de vários pigmentos (Reid, 1987, p. 109-110).

Como os tons claros acabam por deixar passar uma proporção de todas as cores, sempre haverá algum tipo de resposta de todos os pigmentos do cenário e dos figurinos quando esses tons forem usados. Mesmo os tons de pele, particularmente do rosto do ator, só ficarão bem com tons claros.

O vestuário cênico oriental

A Caracterização Visual do Intérprete (CVI) oriental é composta por uma infinidade de elementos, que enriquecem a produção cênica de diversos continentes, e sempre estão acompanhados de uma simbologia. A aparência do intérprete está posta para contar a história da obra, ou seja, fazendo uso de um enredo também visual. Para que isso aconteça, na CVI do teatro da Índia, o Kathakali, por exemplo, as influências da plástica provêm de muitas fontes. As mais destacadas destas fontes são as do teatro clássico indiano, as das representações

rituais e as das danças dos deuses (Teyyam): do visual clássico provêm a atenção especial ao uso expressivo dos olhos e a codificação do vestuário e maquiagem que define os personagens arquetípicos; dos rituais provêm o caráter dramático e estético que é composto por um grande valor artístico: “A maquiagem exuberante e simbólica influenciou marcadamente o Kathakali”; o Teyyam também tem como característica a elaborada maquiagem e o vestuário que representa o templo e a deidade: “Em muitas ocasiões, as coroas dos vestuários imitam as torres dos templos” (García, 2014, p. 119-121).

No teatro japonês, por sua vez, a tradição determina o vestuário de um personagem no Kabuki. Embora os trajes kabuki (isho) sejam normalmente muito belos e coloridos, alguns são mais práticos, simples e similares aos que ainda são vestidos atualmente. O kimono (prenda de vestir), usado tanto pelos personagens masculinos como femininos, é uma prenda de manga comprida que se leva atada na cintura por uma faixa (obi) (Cavaye, 2008, p. 105).

Na China, a concepção e o design do vestuário utilizado na Ópera de Pequim se remontam à dinastia Ming (século XV). No entanto, há de se levar em conta que são misturados trajes de diferentes épocas históricas em uma mesma obra: “O que interessa aos designers chineses não é tanto a precisão historiográfica, mas a harmonia artística, afora deixar explícito o estrato social do personagem e sua caracterização individual”. As longas mangas brancas são elemento fundamental do vestuário, cujos cinquenta movimentos tradicionais são usados para indicar diversos tipos de emoções e fazer indicações para a orquestra. O vestuário, com suas cores específicas, complementa a hipercodificação da maquiagem: amarelo, a família imperial; cinza, os anciões; vermelho ou azul, um homem honrado; preto, os temperamentos imprevisíveis etc. (Lima, 2014, p. 132).

No caso específico da Ópera de Pequim são quatro os personagens principais, com suas derivações: sheng (papel masculino), dan (papel feminino), jing (rostos pintados) e chou (palhaços masculinos). Também o vestuário pode ser dividido



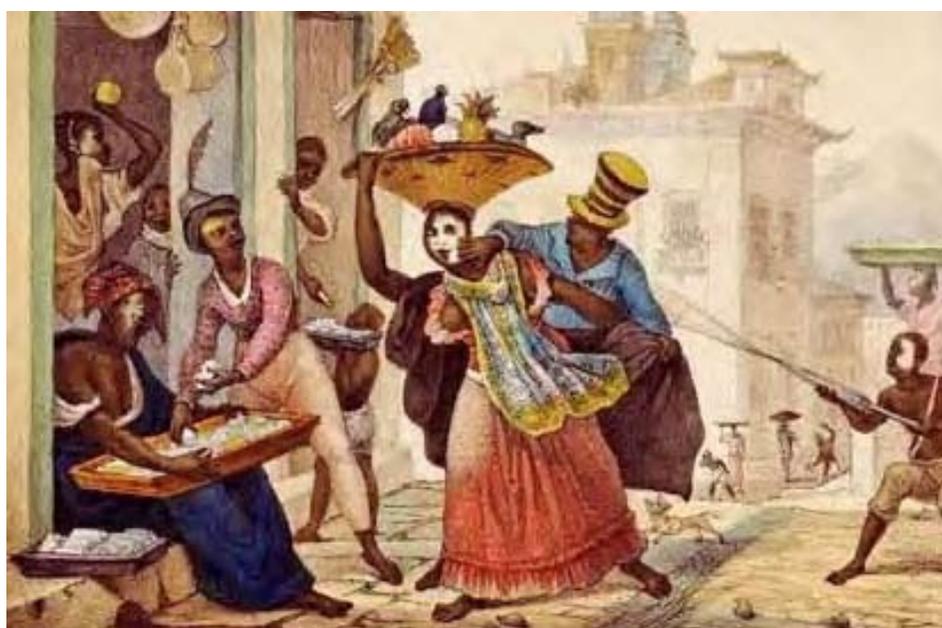
A Ópera de Pequim: a Caracterização Visual do Intérprete dos personagens principais. Fonte: //revistacultural.ecosdeasia.com

em quatro grupos: mang, manto vestido somente pela nobreza; pei, roupa ocasional da nobreza; kao, armadura usada por guerreiros; zhezi, roupa ocasional da pessoas comuns (Tiejun, 2016, p. 33).

Além do próprio vestuário, dimensões, cores, adornos fulgurantes, máscaras e outros acessórios, transformam o intérprete oriental em uma verdadeira cenografia em movimento, que se desloca pelo palco e nos apresenta distintas perspectivas, superfícies e sensações. Os chamados “pequenos apetrechos” ou “pequenas ferramentas”, que são carregados diante do público pelos invisíveis kurokos (pessoas sempre vestidas de preto), são muito significativos e constituem uma numerosa categoria de complementos de vestuário cênico ou de objeto de mão (máscaras, perucas, leques, sombrinhas, elmos, espadas etc.) do

teatro-dança oriental. Eles fazem indicações de lugares e permitem a compreensão da cena, onde uma complexa codificação permite sua leitura.

Desta forma, os atores descortinar para o espectador estranhas fantasmagorias de lugares e situações. Isolados do tempo e do espaço concreto, com seu movimento sem locomoção, o uso da luz, de elementos deslizantes, e sobretudo da cor e suas múltiplas associações simbólicas, o ator-bailarino é capaz de recriá-los por meio das relações do seu próprio corpo. Assim como a capacidade de Shakespeare de dar vida aos cenários de seus dramas por meio de palavras é definida como ‘cenografia verbal’, nos teatros orientais existe o que se poderia chamar de uma cenografia em movimento, representada pelo traje do ator (Brunel, 2007, p. 135).



A maquiagem

De todas as artes, a da maquiagem é uma das mais efêmeras. Após a apresentação teatral ou do dia de filmagem, o maquiador enfrenta o desafio de recomeçar pacientemente sua tarefa.
Eugenia Mosteiro (Angelini et al, 2004, p. 6).

Breve histórico

A arte da maquiagem facial e corporal, de acordo com as pesquisas realizadas por arqueólogos e historiadores, nasceu junto com a humanidade e originalmente teria uma função ritual: “as caras pintadas dos povos primitivos serviam para afugentar demônios, curar enfermidades, administrar justiça e garantir a fertilidade: O homem ou mulher maquiado não era apenas representado em sua maquiagem, mas pouco a pouco foi incorporado nela”. Para Angelini (2004), a maquiagem foi primeiramente usada para satisfazer algumas necessidades cotidianas, a do caçador que devia mimetizar-se com o entorno para não ser percebido pela sua presa e, mais tarde, para proteger-se contra as inclemências do tempo. Sempre levando em conta que “para cada situação eram empregados diferentes elementos e cores” (Wilkening, 2008, p. 8).

A Festa dos Loucos: The Festival of Fools (Pieter Bruegel, o Velho, 1570), O Baile na Ópera de Paris, século XIX (Eugène-Charles-François Guérard), Escravos no estrudo do Rio de Janeiro (Jean-Baptiste Debret, 1823) e Carnaval em Roma (Jose Benlliure e Gil, século XIX).
 Fonte: <http://www.clarkart.edu>.

As diferentes civilizações deixaram, ao longo da história, evidências suficientes do progressivo refinamento das técnicas de maquiagem e da produção de cosméticos. Paulatinamente o meramente funcional foi sendo superado pela adoção de critérios estéticos. Para os sumérios e egípcios, por exemplo, a maquiagem servia como um meio de embelezamento e rejuvenescimento, mas também como símbolo de status social. Eles protegiam as pálpebras do sol com cremes à base de gordura animal e óleos misturados com cinzas, coloridos com pós metálicos ou pedras coloridas pulverizadas. Davam profundidade ao olhar delineando os olhos com um produto chamado Kohl, utilizado também por assírios, hindus, gregos e romanos. Esse traço escuro tinha como objetivo a “produção de um efeito sedutor”. As receitas cosméticas mais antigas foram registradas em papiros no ano 1500 a.C. Eram populares as cores ocre e amarelo para maquiagem e pós faciais, o ocre vermelho e a hena como colorantes das bochechas, dos lábios e do cabelo, e o preto de antimônio para acentuar

os cílios e as sobrancelhas. Como no Antigo Egito, também na Grécia Antiga os homens e as mulheres usavam igualmente maquiagem e essências aromáticas. Nos países asiáticos o pó de arroz era usado não somente para mostrar os rostos pálidos e imaculados, mas também como meio para conservar a pele macia. A austera cultura medieval condenou a maquiagem feminina por considerá-la uma prática pecaminosa. Já durante o período Rococó, pelo contrário, ela foi valorizada. Os cortesões, homens e mulheres, deviam usar maquiagens de acordo com seus status. Assim, a partir do século XVIII, a indústria cosmética desenvolveu produtos para damas e cavalheiros ricos, que escolhiam maquiagens extremamente elaboradas e artificiais. Era a época em que, para ocultar as marcas deixadas pela varíola, os rostos eram cobertos com máscaras de pó de plomo, produto de alta toxicidade que podia inclusive provocar a morte. Entre proibições e recomendações favoráveis, a cosmética evoluiu até que, chegado o século XX, transformou-se em uma indústria próspera, que o advento da cinematografia contribuiu para fomentar: as divas deviam estar glamorosas, e suas admiradoras queriam estar como suas estrelas favoritas. A inovação do technicolor permitiu ampliar a gama de cores para a maquiagem (Angelini et al, 2004, p. 9-10).

A maquiagem no teatro

A maquiagem performática já era utilizada pelos gregos para colorir ritualmente o rosto do ator (que também usava máscara) com o sangue do animal sacrificado e com cinza. A maquiagem de embelezamento no teatro passou a ser adotada a partir do século XVI e ela chega ao extremo de quase mascarar o rosto no século XVIII. Pavis nos informa sobre a repercussão da luz cênica na evolução da maquiagem: “Independentemente das suas técnicas (algumas muito perigosas por conter arsênico), a maquiagem adapta a cor da pele à iluminação cênica; evolui com a introdução da luz a gás e depois com a luz elétrica” (Pavis, 1998a, p. 277). O aparecimento dos novos sistemas de iluminação (que começaram a utilizar luzes muito saturadas e a “luz fria”) fez com que a coloração sobre a pele do intérprete se adaptasse para não parecer apagada e sem brilho, pelo que a maquiagem teatral implicava, desde então, uma alta responsabilidade profissional: “o artista deveria aparecer diante do público tal como a obra e seu papel exigiam” (Angelini et al, 2004, p. 10).

As festas de máscaras romanas serviram de modelo para as festas dos loucos da Idade Média, que seguem sendo celebradas atualmente como carnavais e festas a fantasia. Uma vez ao ano todas as diferenças sociais desapareciam mediante o uso de fantasias, dos rostos muito maquiados e de máscaras demoníacas. Sob esta “liberdade dos loucos” o povo podia expressar suas críticas aos governantes. A partir das festas dos loucos se desenvolveram ao longo da Idade Média festas cortesãs de máscaras, onde eram representadas breves peças teatrais em pequenos palcos. Moynet descreve o papel da maquiagem no final do século XIX da seguinte forma:

O ator não pode apresentar-se em cena com seu rosto comum: as nuances desaparecem mediante a luz do teatro, e têm de exagerar os traços e cores de seu rosto para que algo permaneça. Existem certos papéis em que os atores hábeis chegam a fazer o que eles chamam ‘uma cabeça’, tendo ela o caráter, a cor, a forma, em uma palavra, a fisionomia do personagem que vão representar (Moynet, 1999, edição facsimile de 1885, p. 215).

O trajeto histórico da maquiagem moderna teve como marco o ano de 1937, quando o *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, publicou a matéria

de Max Factor (1877-1938), sob o título de “Standardization of Motion Picture Make-up”. O estudo de Factor tratava de forma detalhada das provas e resultados do design de fundos ou bases de maquiagem para o cinema em preto e branco, que chegavam para substituir as antigas tonalidades usadas na maquiagem para o teatro. Este informe expunha o desenvolvimento da maquiagem teatral e a evolução dos tipos específicos para filmes, da ortocromática a pancromática. Segundo Kehoe, os atores estavam acostumados com maquiagens com as tonalidades pancromáticas para filmes e televisão e, com frequência, tendiam a aplicá-las também para o teatro, “o que dava, especialmente para os homens, uma aparência doentia e ictérica em vez do saudável bronzeado rosado, mais adequado para uma maquiagem correta de teatro” (Kehoe, 2008, p. 29).

Classificação da maquiagem

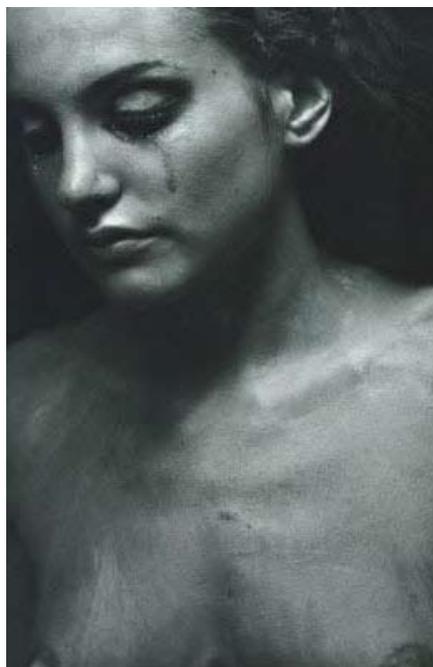
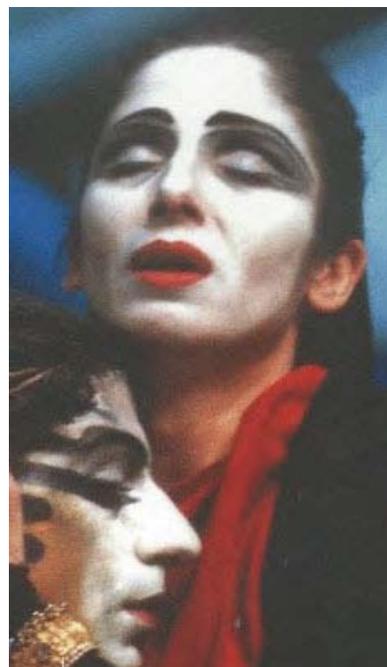
O maquiador argentino José María Angelini classifica a maquiagem em social e teatral, chamando essa última também de caracterização. A maquiagem social requer um cuidado especial em sua realização, já que é vista de perto. Portanto, para que torná-la natural, são utilizadas bases transparentes de tons muito suaves, os delineadores sugeridos e diferentes tons para o dia e para a noite. A caracterização é um tipo de maquiagem utilizada no cinema e no teatro. Para realizá-la o maquiador deve conhecer e analisar previamente o personagem:

Só assim conseguirá que para o ator a maquiagem seja uma ferramenta que o ajude a expressar seu caráter. Não se trata só, como na maquiagem social, de ressaltar ou dissimular traços faciais segundo sejam mais ou menos harmônicos. É aconselhável que a análise prévia seja realizada conjuntamente com o diretor de cena, o ator e o designer de vestuário (Angelini et al, 2004, p. 12).

O professor de narrativa audiovisual espanhol Francisco Javier Gómez Tarín, por sua vez, considera “três blocos de atuação no ator na hora da maquiá-lo”: Direto: consiste num tratamento básico que afeta minimamente o aspecto físico do intérprete e cujo objetivo pode ser o simples ajuste do tom da pele ou a realização de correções rotineiras para dissimular manchas, brilhos, ou reforçar zonas em sombra; Corretor: implica uma ação sobre as feições menos rentáveis, modificando-as e fazendo-as mais atrativas para o espectador; Caracterização: uma transformação física é produzida no artista para adaptá-lo às características do personagem interpretado (mudanças de idade, rosto etc.) (Tarín, 2015, p. 140-141).

Processos, técnicas e tecnologias

Angelini (2004) aconselha que os maquiadores leiam a obra e inclusive assistam aos ensaios. Depois de ter estabelecido contato com o personagem, é o momento de definir que tipo de maquiagem será mais conveniente ao seu caráter, com sutileza e precisão: “A caracterização não deve ficar parecida com uma máscara, deve ser naturalmente estética e, sobretudo, crível” (Angelini et al, 2004, p. 12). De acordo com Wilkening, a arte da maquiagem atual do teatro, do cinema e da televisão alcançou níveis de profissionalismo incontestáveis. Mas nem todas as companhias de teatro conseguem dispor de um maquiador profissional. Assim, são os atores que nesses casos devem se encarregar da própria maquiagem e caracterização. No entanto, algumas vezes um produtor contrata um maquiador profissional para que faça o design das maquiagens de todo o



A luz, a sombra e a cor na maquiagem:
Anabel Moreno (As troianas, 2009);
Nakamura Senjaku (Hokaibo, 2007);
Marcelo Subiotto (A filha do vento, 2006);
Tramuntana tremens, 1989;
Nuria Espert (A celestina, 2004);
Alice, 1985;
María Pagés
(Canção antes de uma guerra, 2005);
Charo López (Inferno, 2005);
Juliana Carneiro da Cunha
(Ifigênia em Áulide, 1990);
Verónica Echegui (Inferno, 2005)
e Estrella Morente (Estrella 1922, 2005).

Fontes:
Facio, 2009b:194;
Cavaye, 2008:154;
Facio, 2006a:161;
Guerrero, 2006:203;
Andura; Peláez, 2010:146;
Morey; Pardo, 2003:97;
Parra, 2011: 56, 59;
Viana, 2010a: capa;
Parra, 2011:139, 68.



A luz e a maquiagem

Ao falarmos dos efeitos que têm a cor-luz e a cor-pigmento sobre o rosto do intérprete, deve ser levado em conta que a iluminação para teatro é, com frequência, diferente da utilizada para o cinema e a televisão. Especialmente quando o palco é rodeado por um prosccênio. No entanto, atualmente, com o uso muito raro de luz de ribalta no teatro profissional, a iluminação via de regra é frontal (vinda do pé tubular e do anfiteatro) e superior ou lateral desde o palco: “Portanto, muitas das velhas teorias sobre maquiagens densas para o teatro devem ser descartadas, assim como sua densidade deve ser mínima”. Atualmente, a iluminação teatral é uma combinação de efeitos de luz neutra, fria e/ou quente na área do palco onde acontece a interpretação, exceto quando o horário do dia (primeiras horas da manhã, últimas da tarde ou à noite) requer mudanças no esquema de iluminação para criar o efeito desejado: “As gelatinas de tom âmbar pálido, rosa ou lavanda pálido proporcionam efeitos neutros; enquanto que o azul escuro e o amarelo forte são usados para os efeitos de noite e dia, respectivamente”. Em geral, dado o uso de lâmpadas incandescentes, de temperatura de cor mais baixa que as usadas para a iluminação para cinema e televisão (que deve ser de 3.200 °K), a maior parte da maquiagem para o teatro “deve ter um complemento rosa na maquiagem de pessoas caucasianas para, dessa maneira, compensar o amarelo adicional da luz” (Kehoe, 2008, p. 80).

Tabela de Juan Berrios, com indicações dos efeitos da luz cênica sobre a maquiagem. Fonte: elaborada pelo autor, baseada em Berrios, 2004, p. 21.

A luz, a sombra, a cor e a pele na pintura (detalhes): (1) Caravaggio: Davi com a cabeça de Golias, 1610; (2) Rembrandt: Busto de um homem usando turbante, 1628 – Estudo de autorretrato no espelho, 1627/1628 – Velho em vestimentas militares, 1630/1631; (3) Vermeer: Moça com brinco de pérola, 1665. Fonte: captura de imagens na Internet.

Na cenografia teatral é empregado um amplo conjunto de cores, conforme nos relatam Davis e Hall (2012): “Quando trabalhamos em teatro, o designer de luz estará presente durante o período técnico e de ensaio, sendo nesses momentos tratados os assuntos relacionados com o design de cor”. No teatro geralmente são utilizadas fontes incandescentes de luz, com exceção dos canhões seguidores de xênon ou HMI, que estão mais próximos da luz natural e possuem mais azul em seu espectro. Essas decisões técnico-conceituais repercutem diretamente nas decisões de maquiagem:

A maquiagem será definida levando em conta o brilho da iluminação, o tamanho do palco quando está iluminado, os tipos de gelatinas e filtros utilizados para iluminar os objetos e os atores e a maneira de usar a luz ao redor do palco. Uma forma ideal, nem sempre possível, é colocar gelatinas coloridas na própria sala de maquiagem, ou seja, simular nela a iluminação que existirá realmente no palco (Davis; Hall, 2012, p. 52-54)

Quanto à teoria das cores aplicadas à maquiagem, além das outras propriedades das cores, é de suma importância a divisão do círculo cromático em quente e frio. Essa classificação depende da maior ou menor proporção de amarelo ou

COR-LUZ (Filtros nos focos de luz)	COR-PIGMENTO (Efeitos gerais na maquiagem)	COR-PIGMENTO (Efeitos específicos em algumas cores da maquiagem)
ROSA	Tende a acinzentar as cores frias e a intensificar as cores quentes.	O amarelo fica mais laranja.
ROSA AVERMELHADO	Afeta menos que as sombras profundas e tem um efeito que favorece.	Nenhum.
VERMELHO-FOGO	Pode quase estragar uma maquiagem. Todos os tons menos avermelhados escuros podem virtualmente desaparecer.	O vermelho claro ou medianamente claro pode ficar laranja pálido e ficar descolorido na base, enquanto que os vermelhos escuros ficam marrom avermelhado. O amarelo fica laranja e as cores sombreadas se transformam em sombras de cinza e preto.
ÂMBAR NOTO ou Bastardo	Uma das cores que mais favorecem.	Os sombreados frios podem ficar um pouco cinza. Eleva os rosas quentes e tons de vermelho e adiciona vitalidade à maquiagem.
ÂMBAR E LARANJA	Efeito similar à cor-luz rosa, mas menos radical.	Os vermelhos, exceto os marrons escuros, tornam-se mais intensos e mais amarelos. Os vermelhos tendem a ser mais alaranjados. As cores frias ficarão cinza. O âmbar escuro tem um efeito mais forte que a luz âmbar.
PALHA CLARA	Tem um baixo efeito, com exceção de tornar as cores um pouco mais quentes.	Os cinzas podem ficar mais cinzas.
LIMÃO E AMARELO	Proporcionam calor aos amarelos, tornam os azuis mais verdes e os violetas um pouco cinzas. Os tons verdes acinzentados, avermelhados e vermelhos, ficam mais intensos.	O violeta fica cinza, o amarelo e o azul mais verde, e o verde pode ser intenso.
AZUL-ESVERDEADO CLARO	Tendem a enfraquecer a intensidade das cores bases. Nesses casos, deve ser usada pouca cor na maquiagem.	Os vermelhos claros tornam-se escuros e vermelhos escuros tornam-se marrons.
ESVERDEADO-AZULADO	Tornam ligeiramente cinza os tons da sua mesma cor e os tons avermelhados profundos, como acontece com os vermelhos.	Podem embotar tons vermelhos pálidos.

COR-LUZ (<i>cor dos filtros</i>)	FILTROS ROSCO	EFEITOS NA MAQUIAGEM
ÂMBAR BASTARDO	#01, #03, #04 e #304	Destaca a maquiagem, trazendo uma frescura suave nos tons da pele.
LAVANDA	#51, #53, #54, #55, #56, #356, #57 e #58	Bastante utilizado para corrigir os tons da pele quando tem muita cor-luz azul no palco.
ROSA	#33, #337, #35, #36 e #38	Destacam os efeitos da maquiagem por reforçar os tons rosa da pele.
	#339, #43 e todos os outros	Têm mais lavanda em sua composição. Por conta disso, tendem a proporcionar um tom quente na base da maquiagem. Por outro lado, em bases cinzas ou azuis, tendem para os tons frios.
AZUL	Não especificado.	Transmitem um pouco do vermelho, dando à maquiagem rosa ou vermelha tons cinzas e mortos.
AZUL ESCURO e VERDE	Não especificado.	Tendem a criar “buracos” na estrutura facial, principalmente nas cavidades do rosto.

azul na mistura do pigmento. Para alcançar a cor da pele do intérprete no teatro, primeiramente a maquiagem utilizou as tonalidades ocre amarelo (nº 5) e telha avermelhada (nº 9), adicionando mais quantidade do nº 5 para mulheres e mais quantidade do nº 9 para os homens. Essa maquiagem era aplicada antes de cada interpretação como base ou fundo para outros produtos. Portanto, a cor da pele variava dependendo da quantidade de uma dessas tonalidades adicionadas na mistura. Mas não era obrigatório ter de repetir exatamente a mesma maquiagem todos os dias de representação teatral, como acontece no cinema e na televisão pelo seu tipo de filmagem e montagem de imagens. Atualmente existem tabelas normatizadas de maquiagem para teatro, com as tonalidades de pele para pessoas que tenham um tom rosado, como a maioria dos caucasianos. As tabelas também contam com maquiagens para orientais e negros, dado que geralmente o fator rosado ou avermelhado não é importante para o seu tom de pele.

No teatro pode ser seguida a mesma ordem de aplicação da maquiagem para o cinema e televisão. No entanto, podem ser feitas algumas modificações na intensidade da cor e na forma dos olhos e lábios de homens e mulheres de todas raças. Na maquiagem, pode-se reforçar uma determinada caracterização também por meio da escolha das cores. Dessa maneira, a aplicação de uma cor mais quente numa maquiagem acentua o caráter de pessoa bondosa. Para conseguir esse efeito são necessários alguns pequenos toques da cor vermelha sobre a base da maquiagem aplicada e tudo se desvanece bem. Em contraponto, um personagem fica mais frio e calculista quando se aplica um pouco da cor azul sobre a base da maquiagem e se desvanece depois. As pessoas enfermas são caracterizadas com o uso de tons de pele verdes e pálidos no rosto. O conhecimento dos pares de cores complementares (vermelho-verde, azul-laranja, amarelo-violeta) é útil na elaboração dos trajes e das perucas. Por exemplo, uma maquiagem avermelhada pálida aumenta seu efeito por meio de um terno verde (Wilkening, 2008).

O teatro tem seu próprio período de preparação ou teste em que os designs e a maquiagem se desenvolvem em ensaios técnicos¹³ e de vestuário no palco, em função do figurino e da iluminação. Como regra geral, tanto no teatro como na ópera, se trabalha a partir da posição estratégica do “centro da sala”. Como cada teatro tem tamanho e capacidade diferente, os ajustes se fazem necessários. Trabalhar para o “centro da sala” permite que um maior número de pessoas do público perceba a maquiagem de forma equilibrada, nem mais nem menos (Davis; Hall, 2012, p. 110).

A luz, a cor-luz e a cor-pigmento

Quando se pensa nas cores da maquiagem necessariamente deve se levar em conta a luz e a sombra. Nesse sentido, os artistas plásticos, como o italiano Michelangelo Caravaggio (1571-1610) ou os holandeses Rembrandt Harmenszoon (1606-1669) e Johannes Vermeer (1632-1675), para nomear alguns, tinham

¹³ São os ensaios realizados para testar os elementos técnicos que atuam no palco: movimentos cênicos, luzes, som, vídeos etc. O importante é que cada efeito entre na hora certa e comprovar se tudo está funcionando. Em turnê, geralmente é realizado pelo menos um com tudo montado, o que também serve como forma de os intérpretes “se apoderem” do espaço (Cuerdo, 2015, p. 149).

Tabela da Rosco, indicações dos efeitos dos filtros de cor sobre a maquiagem.

Fonte: Rosco, sem data, p. 2.

especial preocupação com a incidência da luz e da sombra. Essa atenção não se limitava ao espaço retratado em suas composições, ela abarcava a tonalidade da pele de seus retratados. Seguindo essa perspectiva, o maquiador deve disciplinar o olhar observador sobre sua obra e a incidência da luz cênica, afora ter conhecimento dos tipos de diálogos estabelecidos entre a cor-luz e a cor-pigmento.

Todos os objetos ao serem iluminados absorvem e refletem luz em maior ou menor medida. Por conta disso, a cor desses objetos pode mudar dependendo da iluminação que receba. Com a maquiagem não é diferente, o maquiador terá de levar isso em conta. Ele deve observar o que acontece quando a luz incide sobre seu trabalho-arte, possivelmente vai se deparar com áreas de luz e áreas de sombra (como nas obras de Caravaggio, Rembrandt e Vermeer).

Efeitos da luz de Wilkening: fotografias demonstrando os efeitos dos filtros de cor sobre a pele e sobre a maquiagem. Fonte: Wilkening, 2008, p. 67.

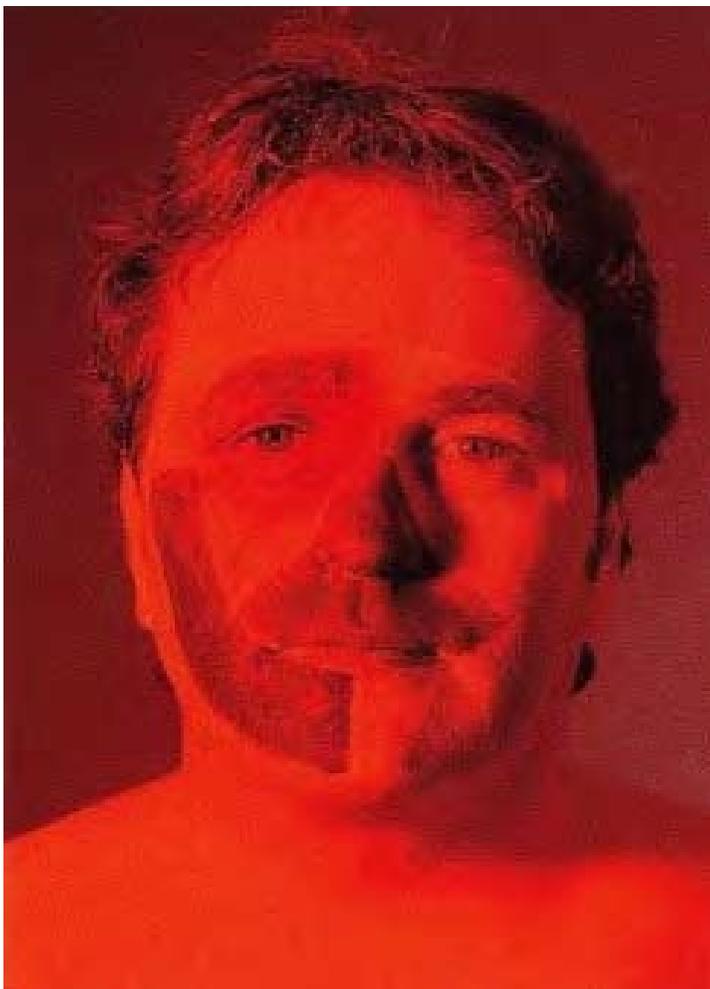


LUZ BRANCA PURA

Características distintivas:
a cor da pele está correta, é a cor da carne da pessoa.

FILTROS VERMELHOS

Eles podem estragar completamente uma maquiagem, pois o vermelho real não é mantido e os tons avermelhados mudam para marrom.



FILTROS AMARELOS e LARANJAS

Tornam amarelos os tons da pele e as sombras ficam sujas.



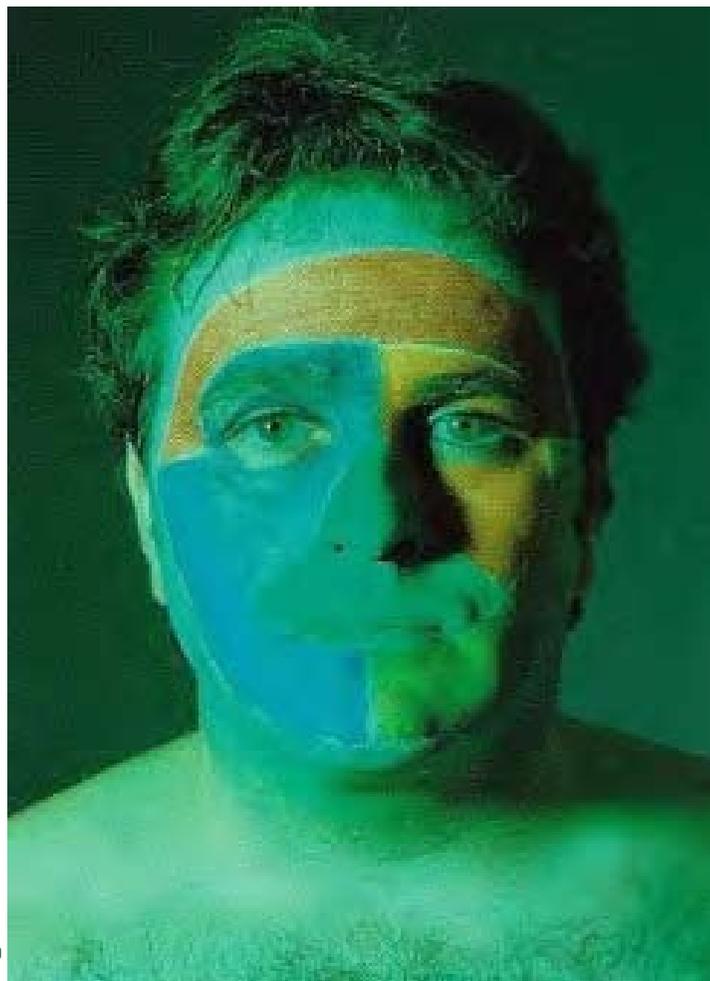
FILTROS AZUIS

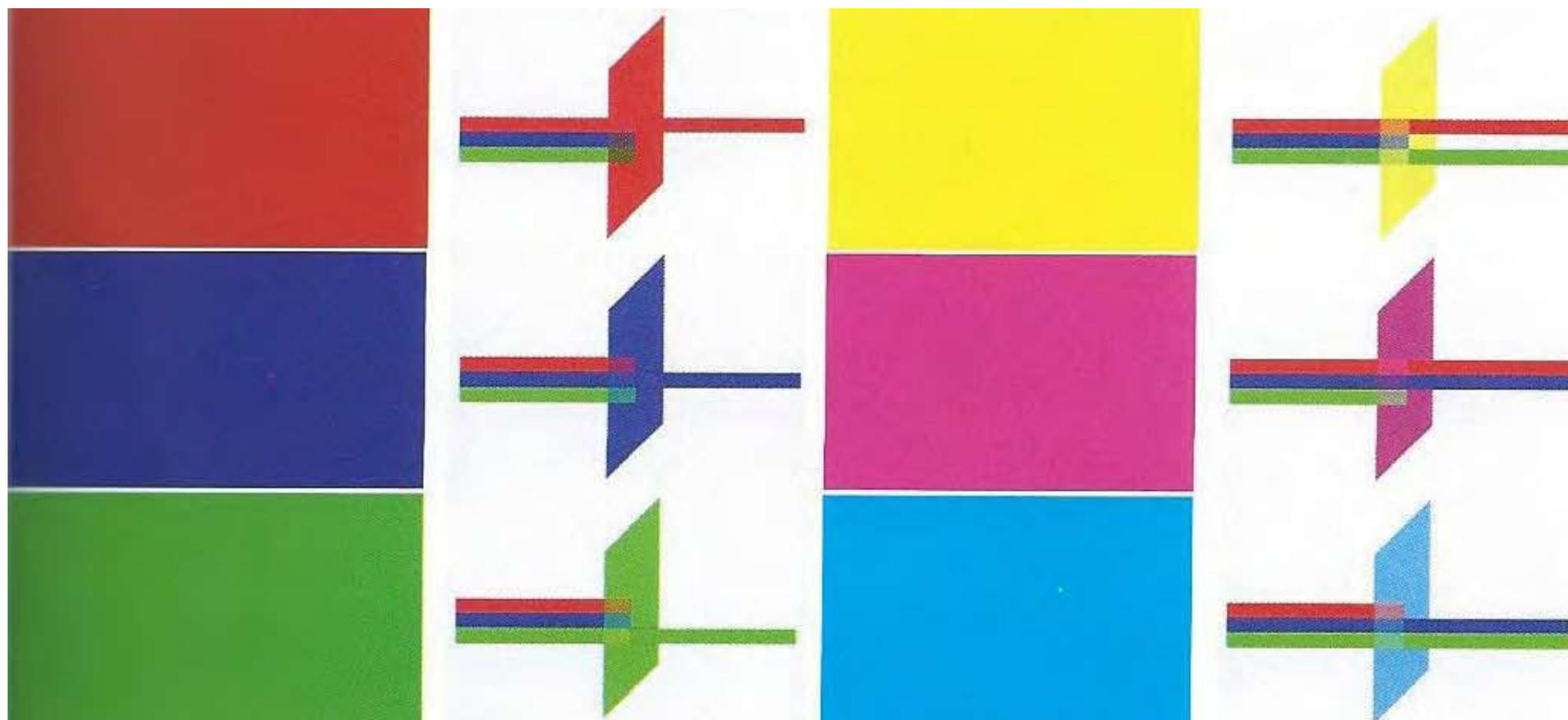
Dão uma aparência enfermiza à pele, mas são os preferidos para cenas com luz da lua.



FILTROS VERDES

Transformam em cinzas os tons da pele e produzem um efeito macabro. Por isso, só são aplicados em cenas de terror.



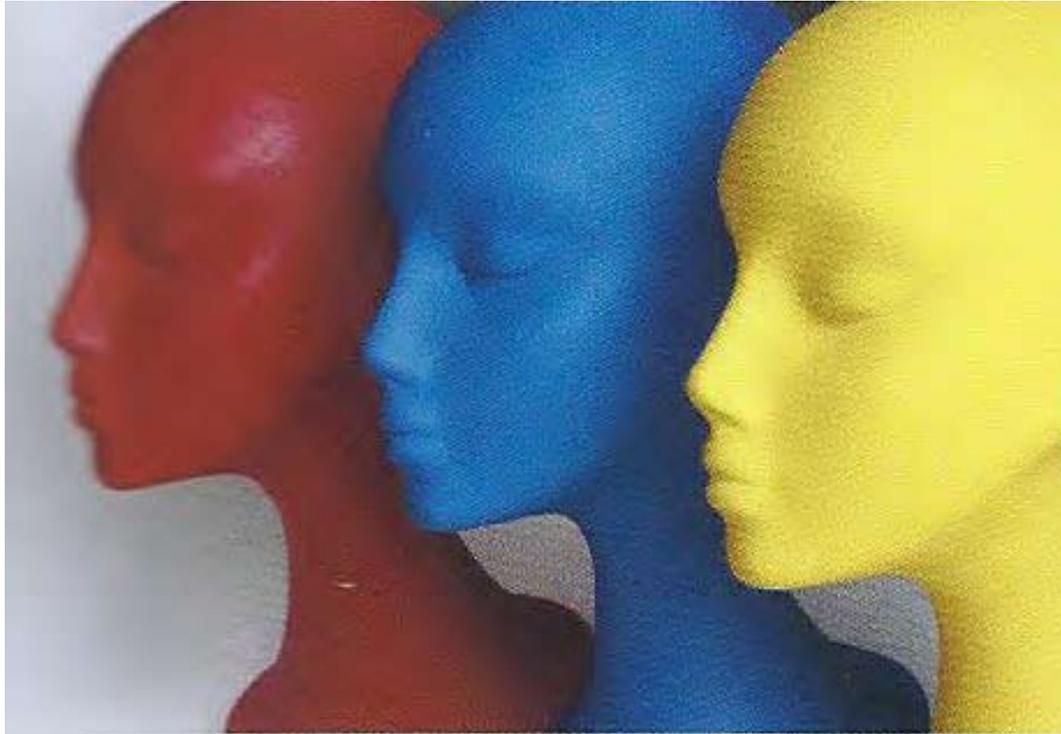


Atuação dos filtros de cor-luz (esquerda) e de cor-pigmento (direita) aplicados a uma fonte de luz branca. Fonte: Ramos, 2012, p. 215.



O primeiro manequim é visto amarelo (cor secundária da cor-luz) porque reflete as ondas de luz correspondentes ao vermelho e verde. Se iluminarmos o mesmo manequim com um filtro vermelho (segundo manequim) e verde (terceiro manequim), estas cores se mantêm. Fonte: Ramos, 2012, p. 215.

Efeitos dos filtros de luz:
Experimento A:
com as cores-pigmento primárias.
Fonte: Ramos, 2012, p. 217-221.



Experimento A

Manequins pintados com as cores-pigmento primárias magenta, azul-ciam e amarelo.

Aplicação dos filtros com as CORES-PIGMENTO primárias:

Filtro magenta: (1) mantêm a cor, (2) mantêm a cor, (3) fica laranja.

Filtro azul-ciam: (1) escurece, adquirindo uma tonalidade mais fria, (2) fica mais clara, (3) atinge um tom esverdeado.

Filtro amarelo: (1) clareia, adquirindo uma tonalidade mais fria, (2) escurece, adquirindo um tom cinza esverdeado (3) clareia.



filtro magenta



filtro azul-ciam



filtro amarelo

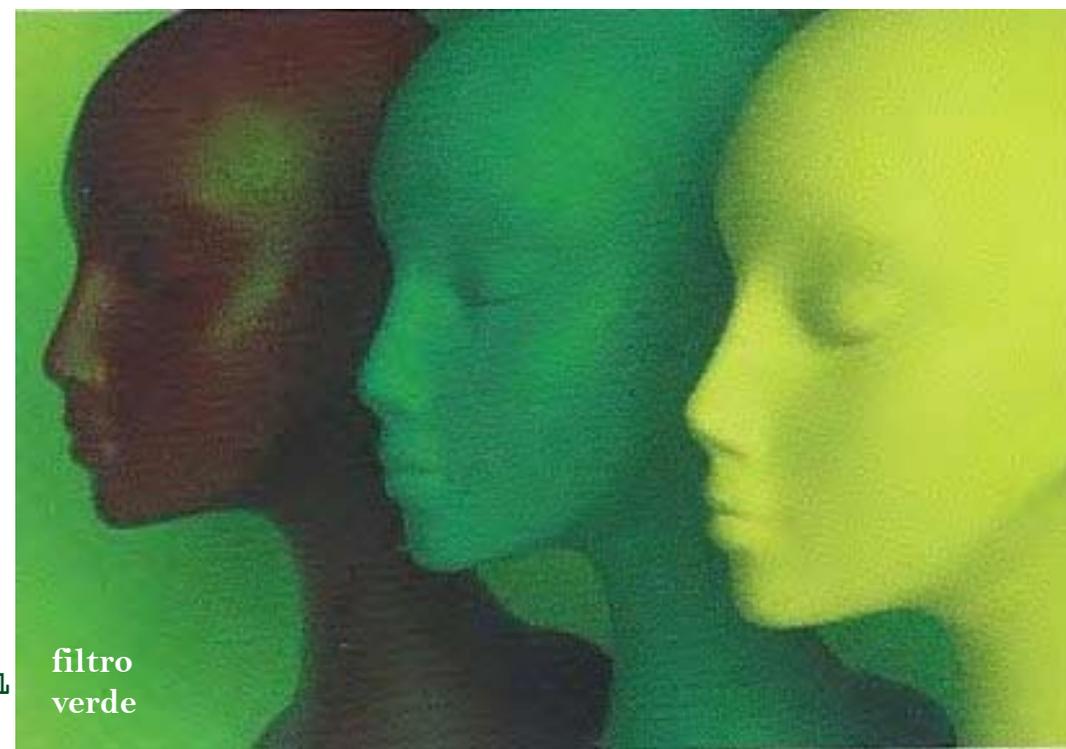
Experimento A

Aplicação dos filtros com as CORES-LUZ primárias:

Filtro vermelho: (1) clareia (2) escurece, (3) fica laranja claro.

Filtro azul-violeta: (1) clareia, (2) clareia, (3) fica pálida.

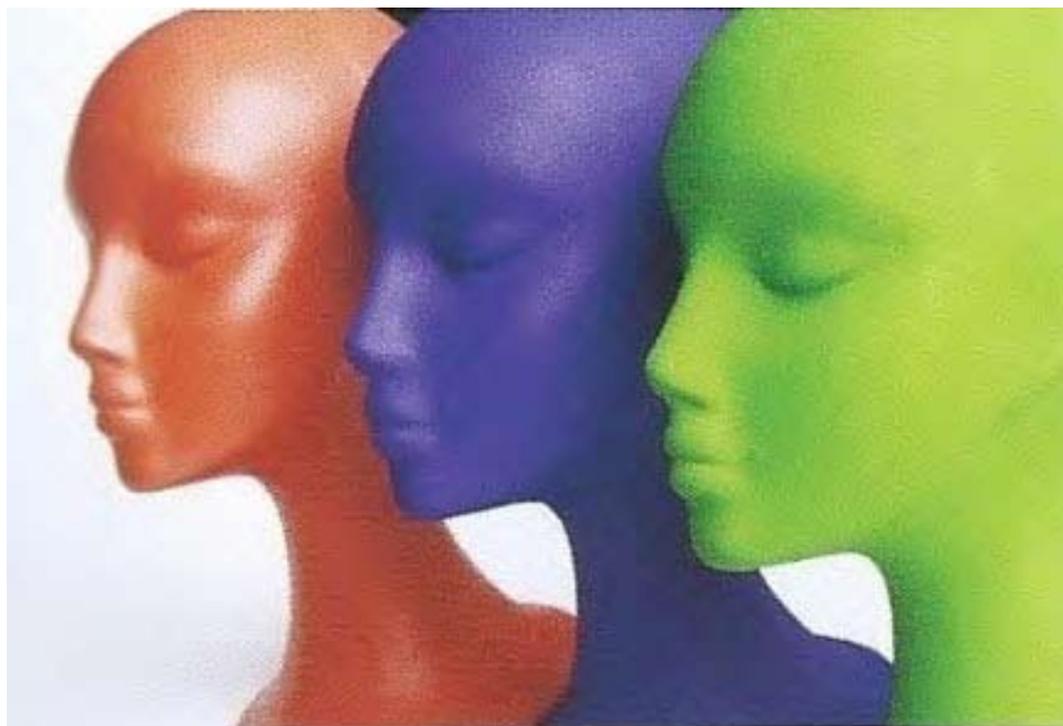
Filtro verde: (1) escurece consideravelmente, (2) clareia (3) fica verde.



Efeitos dos filtros de luz:

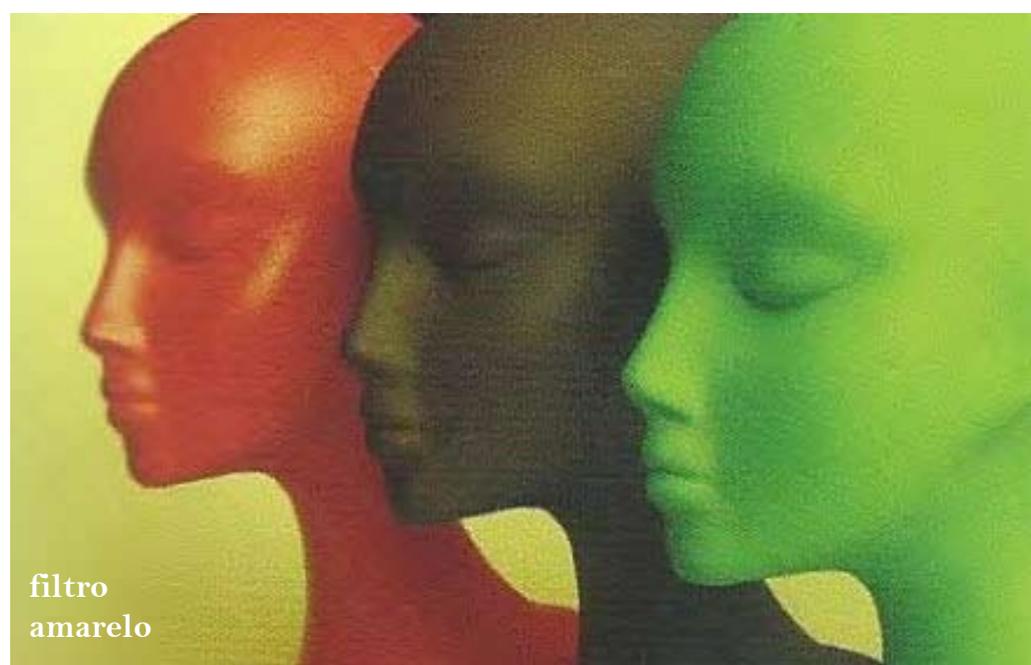
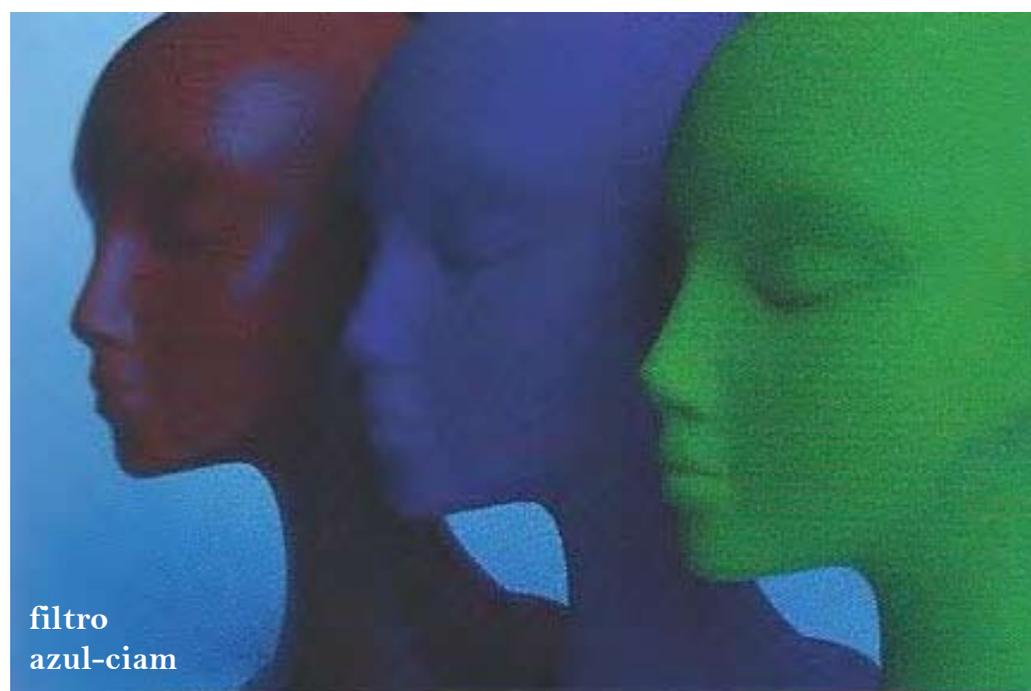
*Experimento B:
com as cores-luz primárias.*

Fonte: Ramos, 2012, p. 217-221.



Experimento B

Manequins pintados com as cores-luz primárias
vermelho, azul-violeta e verde.



Aplicação dos filtros com as CORES-PIGMENTO primárias:

Filtro magenta: (1) clareia, (2) escurece,
(3) escurece para um tom cinzento.

Filtro azul-ciam: (1) escurece, perdendo intencidade,
(2) fica mais azulado, (3) escurece, perdendo intencidade.

Filtro amarelo: (1) mantém a cor, ficando um pouco mais escura,
(2) escurece, ficando quase preta (3) mantém a cor.

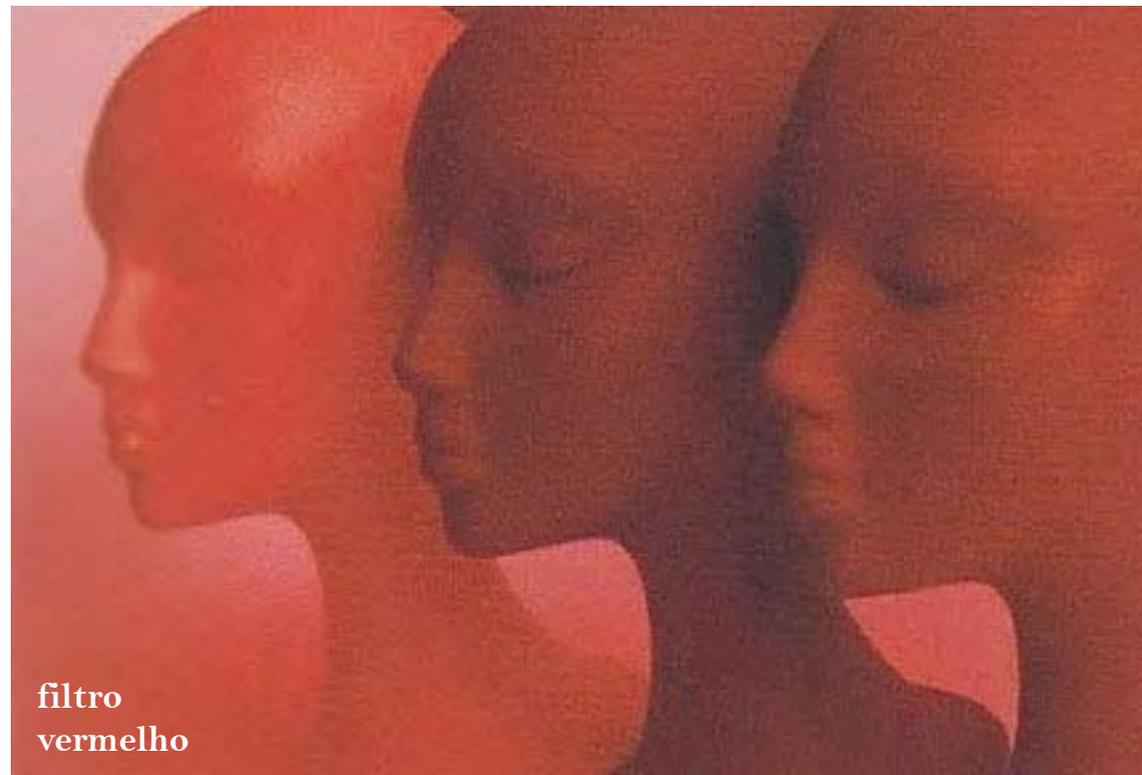
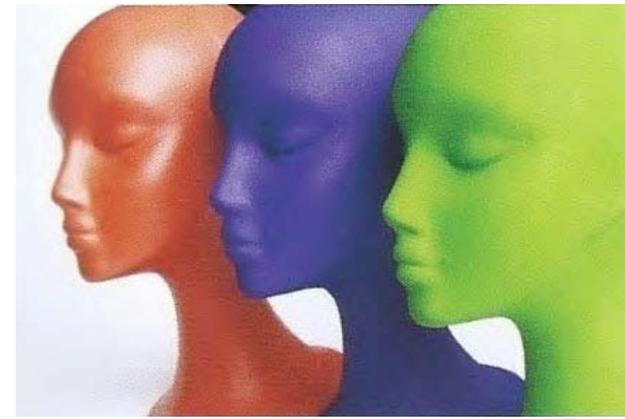
Experimento B

Aplicação dos filtros com as CORES-LUZ primárias:

Filtro vermelho: (1) fica muito clara, se desvanece, (2) fica um cinza escuro, (3) fica bastante escura.

Filtro azul-violeta: (1) fica mais vermelha, (2) adquire um matiz azulado, (3) escurece bastante.

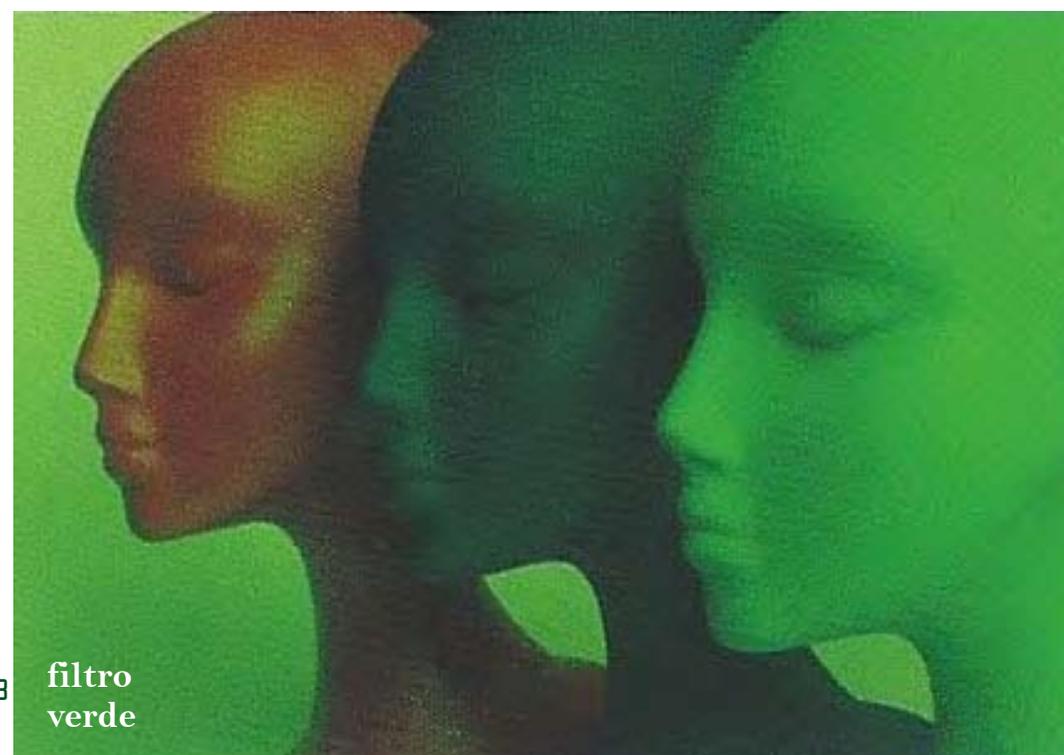
Filtro verde: (1) escurece, (2) escurece, ficando cinza (3) mantém a cor original.



filtro
vermelho



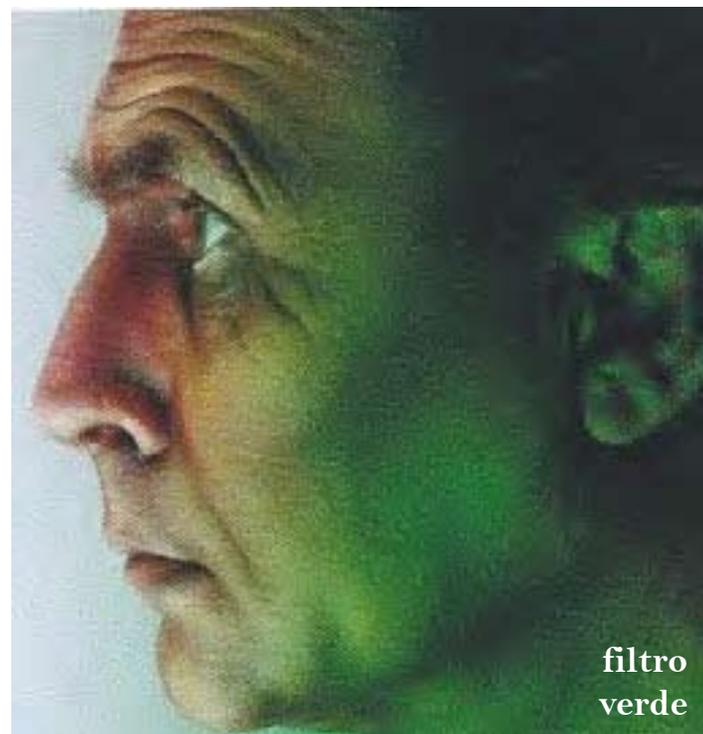
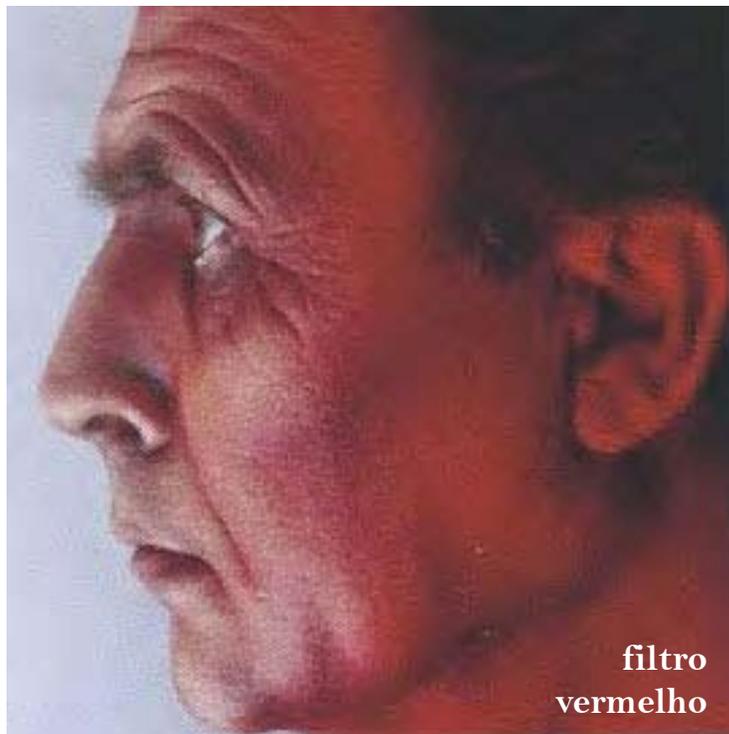
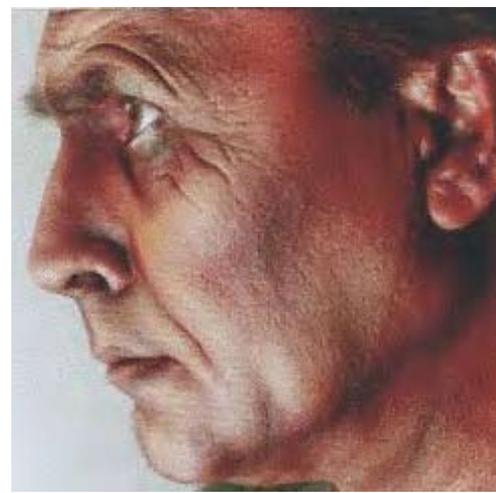
filtro
azul-violeta



filtro
verde

*Efeitos dos filtros de luz:
efeitos da luz segundo os diferentes filtros.*
Fonte: Ramos, 2012, p. 217-221.

Efeitos da luz:
Com o uso de diferentes filtros.



Para uma melhor compreensão dos aspectos técnicos de luz (e da cor) sobre a maquiagem (e na CVI em geral), nos próximos parágrafos vamos estar nos aproximando mais de designers de CVI que atuam também como professores. Eles vão estar nos auxiliando a abordar as particularidades (e possibilidades) dos diálogos estabelecidos entre a luz e a Caracterização Visual do Intérprete.¹⁴

Iniciamos pelo maquiador e professor espanhol Juan Márquez Berrios (2004), que nos garante que cores-luz de baixa intensidade acabam tendo um alto efeito sobre a maquiagem, enquanto que as cores-luz de alta intensidade quase não interferem¹⁵. Ainda segundo Berrios, uma cor-luz específica pode causar uma cor-pigmento similar na maquiagem, tornando-a mais intensa. Enquanto que, nesse mesmo caso, em uma cor complementar-pigmento o efeito de similaridade obtido será mais baixo em ambos os valores e intensidades. O autor também salienta que qualquer sombra de cor-pigmento ficará cinza e preta se essa mesma cor não contém alguma das cores que compõem o raio de luz que incide sobre ela. Para uma melhor compreensão dos efeitos da cor-luz dos refletores (focos) mais utilizados em iluminação cênica na maquiagem, o professor Barrios aconselha a adoção de uma tabela da cartela de cor-pigmento e suas variações. Essa tabela é usada geralmente pelos maquiadores como material de orientação e consulta (ver Tabela de Juan Berrios). A equipe da Rosco, considerada mundialmente uma das maiores empresas produtoras de filtros de cores (gelatinas) e materiais de cenografia, indica alguns de seus filtros e os efeitos que eles produzem na maquiagem (ver Tabela da Rosco).

Sobre o uso da luz sem filtro em espetáculos ao vivo, a professora e maquiadora Antje Wilkening (2008) salienta que são utilizados frequentemente os seguintes tipos de luz:

Luz do dia, a luz mais clara: nesse caso a maquiagem também deve ser aplicada à luz do dia.

Lâmpadas, luz amarela quente: os tons vermelhos perdem intensidade, e os tons azuis adquirem um efeito um pouco esverdeado.

Luz neon, luz azul fria: todos os tons cromáticos ficam atenuados. Os tons laranjas ficam cinzas, e os tons azuis se intensificam.

Flash, luz branca azulada: os tons vermelhos se intensificam. Todas as sombras devem ser aumentadas, porque senão elas perdem o efeito sob o flash.

Halógenos, luz branca: subtrai a intensidade de todas as cores e faz a pele parecer pálida. Todas as áreas de maquiagem devem ser bastante acentuadas.

Quanto ao uso de filtros, Wilkening nos traz imagens e seus comentários sobre os efeitos dos filtros na pele e na maquiagem (ver essas imagens na sequência).

Em uma representação teatral a luz vai variado em cada cena. Por isso, as maquiagens devem ser provadas sob diferentes ajustes de iluminação, e controlar que a maquiagem se adapte às diferentes cenas. Ou, em caso extremos, solicitar que o diretor mude a iluminação.

O efeito de uma maquiagem cênica não depende só da cor e da incidência da luz. É de suma importância que determinadas partes do rosto sejam ressaltadas

de forma efetiva mediante luzes e sombras. “Na prática isto significa que devem ser acentuadas partes determinadas do rosto durante a maquiagem, ou seja, iluminar certas zonas, ser aplicada nelas uma suposta luz. No caso de que outras partes devam adquirir profundidade ou desaparecer, deve ser aplicada sombras sobre elas”. Wilkening acrescenta que este princípio é válido sobretudo para simular rugas:

Quanto mais marcada deva parecer uma ruga, mais forte terá de ser o contraste entre luz e sombra. O efeito ótico de áreas claras e escuras misturadas se baseia no princípio de que as zonas mais claras sobressaem enquanto que as zonas escuras adquirem profundidade. Quanto mais grande for o contraste entre claros e escuros, mais forte será o efeito óptico (Wilkening, 2008, p. 34).

No intuito de tornar esse conhecimento mais didático, vamos nos deter nos experimentos da pesquisadora espanhola e designer de CVI Irma de la Guardia Ramos, publicados em 2012. Na sequência, um gráfico formulado por Ramos informa como devem atuar os filtros de cores básicas (gelatinas) de cor-luz e de cor-pigmento aplicados a uma fonte de luz cênica branca.

Ao escolher um filtro de uma certa cor para iluminar um objeto, tendo em conta que a fonte de luz original é branca, o objeto refletirá aquela cor que contenha o filtro e anulará o resto. Por exemplo, um objeto é visto amarelo (cor secundária da luz), porque reflete as ondas de luz correspondentes ao verde e vermelho. Se iluminamos o mesmo objeto com um filtro vermelho e verde, estas cores se mantêm, conforme pode ser observado na figura dos três manequins.

Partindo para a prática, Ramos faz uma experimentação para demonstrar a influência da cor-luz (refletores cênicos) sobre a cor-pigmento (CVI) que interessa muito para a linha de pensamento da nossa pesquisa. Para isso, Ramos usa três manequins com as cores-pigmento primárias (magenta, azul-ciam e amarelo) e mais três manequins com as cores-pigmento secundárias (vermelho, azul-violeta e verde, os mesmos das cores-luz). A cada um destes dois grupos de três manequins foram aplicados seis filtros: magenta, azul-ciam e amarelo (as três cores-pigmento primárias); vermelho, azul-violeta e verde (as três cores-pigmento secundárias). Ou seja, os mesmos filtros da Figura 57 anterior. Recordando que estes filtros foram a uma fonte de luz branca e tendo presente que os resultados conseguidos dependerão da temperatura de cor da fonte de luz, da pureza dos pigmentos do objeto iluminado, assim como da cor e da opacidade ou transparência do filtro (sua qualidade de produção, condições de manutenção e uso adequado).

Não podemos esquecer que a maquiagem não aparece somente como um elemento isolado em uma representação. Ela tem por detrás de si o rosto do intérprete, ao seu redor o palco e, principalmente, um público que busca visualizar a CVI e a interpretação do artista que está no palco. Sendo assim, Livschitz e Temkin (1993) assinalam que a expressividade do rosto maquiado depende da maneira como as cores foram distribuídas, da intensidade da iluminação e da distância existente entre o artista e o espectador. Quando o método pictórico da maquiagem é calculado para uma iluminação frontal difusa, somando-se a isso com um palco intensamente iluminado e, pensando em uma distância não muito grande entre intérprete e espectador, a maquiagem deve ser suave. Ao contrário, com uma iluminação fraca e palco longe do público, devem ser usadas cores de tons mais fortes. A passagem de uma cor a outra, em ambos os casos, deve ser feita de maneira difusa. No primeiro caso, o esfumado deverá ser mais fino.

¹⁴ Também cabe voltar a consultar os conceitos e tecnologias associados à luz no capítulo anterior.

¹⁵ Uma cor para ser de alto ou baixo valor depende de suas características. Além de seu tom e intensidade, uma cor tem sua valorização. Por exemplo, agora ser a cor azul (matiz) e baixa (intensidade), uma cor específica pode ser clara ou escura. Cinza-azulado, cinza-azul-médio, cinza-azulado-escuro. Essa escuridão ou variedade de uma cor é chamada de “valorização”. Onde a classificação escura é “baixa” e uma classificação clara é “alta”. Rosa é uma valorização alta de vermelho; orquídea é uma valorização alta do violeta; azul meia-noite é uma valorização baixa de azul.



Abre los ojos (1997): o designer Colin Arthur e a aplicação da prótese-maquiagem no ator Eduardo Noriega. Fonte: Sanderson; Gorostiza, 2010, p.78-79.

Como regra geral, ao fazer uma maquiagem, calcula-se a distância até o centro da sala, levando em conta também as primeiras e últimas filas da plateia.

Ao selecionar a paleta de cores a ser usada na maquiagem, deve ser levado em conta que a iluminação atuará de forma direta sobre as cores, absorvendo ou modificando-as. Nesse sentido, a luz de cor vermelha atua sobre o rosto do artista (bochechas e lábios) empalidecendo-o. Os tons azuis e marrom nos pigmentos, por sua vez, serão vistos mais escuros com a luz branca. Com a luz verde a cor vermelha existente na maquiagem se torna quase preta, enquanto o que também é verde nela fica muito mais claro. Com a incidência da luz azul, a cor vermelha do rosto escurece, ficando num matiz violáceo, enquanto o que é azul-pigmento ficará totalmente lavado.

O grau de absorção ou modificação dos tons das pinturas pela iluminação, depende dos filtros de luz coloridos nos refletores e lâmpadas. É importante recordar que a maquiagem feita no camarim não pode ser considerada concluída; fará falta prová-la no palco, observando-a no auditório em diferentes distâncias, com distintas iluminações. Estas provas de controle deverão ser feitas durante os ensaios gerais (Livschitz; Temkin, 1993, p. 27).

A iluminação constante e intensa do palco, e a distância considerável existente entre o intérprete e o espectador, tiram do intérprete parte do seu volume, diminuindo um pouco a mímica: “Por essa razão a maquiagem é indispensável mesmo no caso em que o rosto do ator coincide com o do personagem que interpreta, para dar mais volume e, portanto, maior expressividade”.

Ao fazer uma maquiagem, fazendo uso prático das normas do claro-escuro, vale dizer, a combinação das cores claras e escuras, pode-se criar a ilusão ótica de um rosto modificado ou transfigurado. Deve-se apenas lembrar que os tons escuros das pinturas aprofundam, estreitam e afastam o objeto, e os tons claros dilatam e o aproximam (Livschitz; Temkin, 1993, p. 28).

Próteses teatrais, efeitos especiais e tatuagens

O uso de próteses é uma especialidade da caracterização. O teatro adotou essa especialidade, mesmo que em menor escala que o cinema, para produções especiais e para a composição de personagens muito específicos. No entanto, em geral, são utilizadas mais próteses individuais (narizes, queixos, orelhas etc.) e

efeitos especiais (tais como feridas e queimaduras), que no passado eram fabricados com materiais caseiros. A diferença é que essas engenhocas só eram críveis no palco, enquanto que os novos materiais, por sua alta qualidade e a extraordinária capacidade dos profissionais que os manipulam, seguem sendo verossímeis em uma tela de cinema ou na televisão. Nesse sentido, é muito importante discernir entre a produção cinematográfica e teatral. No primeiro caso o intérprete se submete a intensas provas para definir uma prótese e, em seguida, a longas horas de filmagem com uma máscara de látex grudada no rosto. Felizmente, a rodagem de cada cena é breve e os intervalos entre uma e outra possibilitam a intervenção do profissional de CVI, imprescindível para que a máscara fique sempre impecável. Sobre essa questão, o designer inglês de efeitos visuais (ou especiais) Colin Arthur assinala que o êxito na maquiagem para efeitos visuais depende de uma combinação de design conceitual e planejamento, e quanto menos tempo fique o intérprete na sala de maquiagem mais feliz será, pois não terá de aguentar tanta bagunça de cola, pele, cabelo e sangue: “Usar uma aplicação protética feita de espuma de látex quente ou de silicone pode ser muito desconfortável e dar muito calor, além do fato de o próprio ator ter que se adaptar à sua nova aparência”. Arthur nos traz um bom exemplo desse trabalhoso processo no filme *Abre los ojos*¹⁶:

[...] a maquiagem do ator Eduardo Noriega foi projetada para reduzir o volume do rosto em lugar de aumentá-lo. Para isso, foram combinados fios finos com elásticos na aplicação da prótese que foi colocada em cima, a qual requeria que três técnicos trabalhassem quatro horas diárias somente para colocá-la em Noriega antes de iniciar a gravação. Uma tarefa menos complicada, mas que consome muito tempo é a maquiagem para envelhecer o ator. A regra para envelhecer é respeitar a anatomia do rosto e a maneira como poderia tornar-se mais velho (Arthur, 2010, p. 78).

Fazendo um paralelo com a complexibilidade existente no cinema, no teatro a estrutura física da caracterização deve buscar a simplicidade e ser cômoda para o intérprete. Caso aconteça de a prótese soltar-se durante uma apresentação diante do público, a representação deverá seguir adiante mesmo com esse transtorno. Por conta disso, para os intérpretes de ópera e bailarinos as próteses são desaconselhadas, sendo a maquiagem a melhor opção: “eles têm que

¹⁶ *Abre los ojos* (1997), de Alejandro Amenábar e Mateo Gil. Direção: Alejandro Amenábar; maquiagem e cabelo: Colin Arthur e Silvie Imbert; efeitos visuais: Reyes Abades, Alberto Esteban e Aurelio Sánchez; fotografia: Hans Burmann; design de produção: Enilliano Otegui; direção artística: Wolfgang Burmann; design de vestuário: Concha Solera. Coprodução entre Espanha, Itália e França.

El Laberinto del fauno (2007): caracterização feita com uma mistura entre maquiagem protética e animatrônica. Fonte: Sanderson; Gorostiza, 2010, p. 56-58.



se sentir confortáveis e seguros para conseguir um movimento de palco bem-sucedido”. O grau de dificuldade do uso de próteses no teatro varia da mesma maneira que nos outros meios de representação artística: o tamanho do teatro, o tipo de palco, o design de produção, o design de luz e o tipo de acesso ao palco. Tudo isso influencia na escolha do design, do postigo e da maquiagem. Durante o espetáculo, o intérprete pode passar por uma sucessão de luzes e filtros de cores. Por conta disso, o maquiador sueco Lars Carlsson (n. 1970) aconselha que seja utilizada “a luz sob a qual o ator passa a maior parte do tempo como guia para a aplicação e a maquiagem”. Os acentos das primeiras filas da plateia podem estar muito perto do palco, o que faz com que o público dessas primeiras filas tenha uma experiência “muito próxima”. Para essa parte da plateia se faz necessário “uma aplicação muito cuidadosa das bordas da prótese e a maquiagem não deve ser muito chamativa”. Nesses casos, Carlsson assinala que o design de Caracterização Visual do Intérprete deve levar em conta a metade da sala, para que contemple a maioria da plateia. A realidade de um maquiador em uma produção teatral é que ele será o responsável pela aplicação de toda a maquiagem e próteses, tendo como regra pouco tempo para isso. Sendo que, no caso da prótese, geralmente terá de confeccioná-la e fazer sua manutenção:

Os moldes de teatro são de uretano e as peças protéticas são de silicone. O silicone é mais fácil de produzir e rápido de aplicar durante o espetáculo ao vivo. Quando as próteses são feitas para o teatro, cinco a sete novas peças devem ser confeccionadas por semana. Na maioria das vezes, as próteses do dia seguinte são feitas durante a apresentação da noite (Carlsson, 2012, p. 227-229).

Quanto aos processos e tipos de equipamentos para a produção de efeitos especiais para o cinema e televisão, cabe assinalar que a indústria da maquiagem desenvolveu postigos de gelatina como alternativa ao uso da espuma de látex. Isso se deve a que esse material é flexível e translúcido e simula a carne humana de uma forma mais natural que o látex: “A gelatina para postigos protéticos tem uma eflorescência ou rigidez muito maior do que a gelatina usada em alimentos”. Além disso, os blocos de gelatina pré-fabricados contam com uma ampla gama de cores que podem ser usadas como são fabricados e/ou os blocos transparentes aos quais podem ser adicionados corantes (Myers, 2012, p. 211). Um exemplo dessa combinação de materiais e equipamentos está no relato que a designer de produção espanhola Pilar Revuelta faz do processo que resultou nas criaturas fantásticas do filme *O labirinto do fauno*¹⁷:

Para o Fauno, a DDT fez uma mistura entre maquiagem protética e animatrônica. Do nariz para cima era mecânico, e dentro dos chifres estavam alojados pequenos motores que puxavam fios e faziam as orelhas e os olhos do fauno se mexerem. O ator Doug Jones podia mover a boca, o que lhe dava uma expressividade real. A DDT, por sua vez, precisava sincronizar todas as expressões com os movimentos do ator. Quanto às pernas, elas são inspiradas nos desenhos de Arthur Rackham para Alice no País das Maravilhas, que tem aquele tipo de árvores torcidas, mas imitando as pernas de um bode. Eram próteses, mas do joelho até o pé o ator estava coberto de lycra que, depois, foi apagada e se criou digitalmente os pés de bode, combinando-os com o movimento do ator [...] O Homem Pálido era uma criatura mais humana no início: ele tinha olhos.

A primeira escultura que DDT enviou a Guillermo foi aprovada tecnicamente, mas não para o filme, porque ele achou que não produzia medo suficiente. Foi então que ele propôs tirar os olhos dela e colocá-los nas dobras das mãos, deixando seu rosto liso, feito de silicone, como uma arraia. Os braços precisavam de um material macio para que as abas tivessem mais flexibilidade, então também foi usado silicone; espuma de látex foi usada para as costas e peito. As pernas foram construídas como peças de marionete em cima das pernas do ator Doug Jones, também revestidas em lycra chroma para depois serem apagadas digitalmente pelo Café FX, responsável pelos efeitos digitais (Revuelta, 2010, p. 56-58).

Nesse mesmo filme a equipe criou o corte no rosto do personagem Vidal, uma combinação de efeitos especiais e maquiagem. O ator Sergi López usava uma prótese na boca mostrando o corte. Para isso, a boca foi pintada em croma para apagá-la digitalmente e produza seu interior e dentes. Por outro lado, as fadas e o bicho-pau, da história foram criados inteiramente digitalmente: para as fadas, os personagens animados dos filmes *Simbá e Jasão* e *Os Argonautas* (Don Chaffey, 1963) foram tomados como inspiração (Arthur, 2010, p. 78).

Quanto às tatuagens (a palavra tattoo vem de tatau), é um processo que consiste em perfurar a pele em uma forma ou padrão desejado e esfregá-la com um material colorido para que o desenho obtido se torne indelével, fixo. De suas viagens pelo mundo, durante o século XVIII, James Cook (1728-1779) trouxe a tatuagem para a Europa Central, onde se converteu em mania. Trazida por Cook após seu retorno do Pacífico em 1771, na verdade “ninguém sabe com certeza sua função original”. No entanto, no século XIX, as tatuagens pictóricas e artísticas ainda não eram usadas e mulheres e homens exibiam tatuagens coloridas somente em espetáculos circenses. Sua difusão e popularização só veio a acontecer na virada do século XIX para o século XX (Nero, 2007, p. 157-160).

A mímica

De acordo com Cabezas (2007), o emprego de maquiagem, máscaras e penteados especiais, de cores anormais, permite aos intérpretes alterar totalmente sua expressão facial. Mas, hoje em dia, a nudez total do rosto é a mais comum e a maquiagem é usada principalmente por motivos técnicos: “[...] para evitar o efeito da luz artificial que empalidece os rostos e para caracterizar física, psicológica ou historicamente os personagens, embora a maquiagem muitas vezes passe despercebida” (Cabezas, 2007, p. 159).

A mímica é um dos meios mais expressivos no jogo do ator. A forma do rosto depende em primeiro lugar da forma do crânio; a expressão do rosto depende do estado dos músculos. Sob a influência de vários reflexos, os músculos se contraem e mudam a expressão do rosto. Os músculos cuja contração determina as expressões são chamados de mímicos. A distância que separa o palco do espectador exige a ativação de meios mímicos naturais. Para superar esse inconveniente e fazer com que a expressão do ator chegue diretamente ao público, intervém com a sua ajuda o maquiador.

Se a função de um determinado grupo muscular é repetida muitas vezes, como consequência do caráter do indivíduo ou circunstancialmente, certas rugas se formarão no rosto que imprimirão uma certa expressão típica. Mas nos casos em que o maquiador tenta reproduzir determinada expressão, mesmo que seja típica do personagem em questão, isso só dificultará o trabalho do ator. Após a

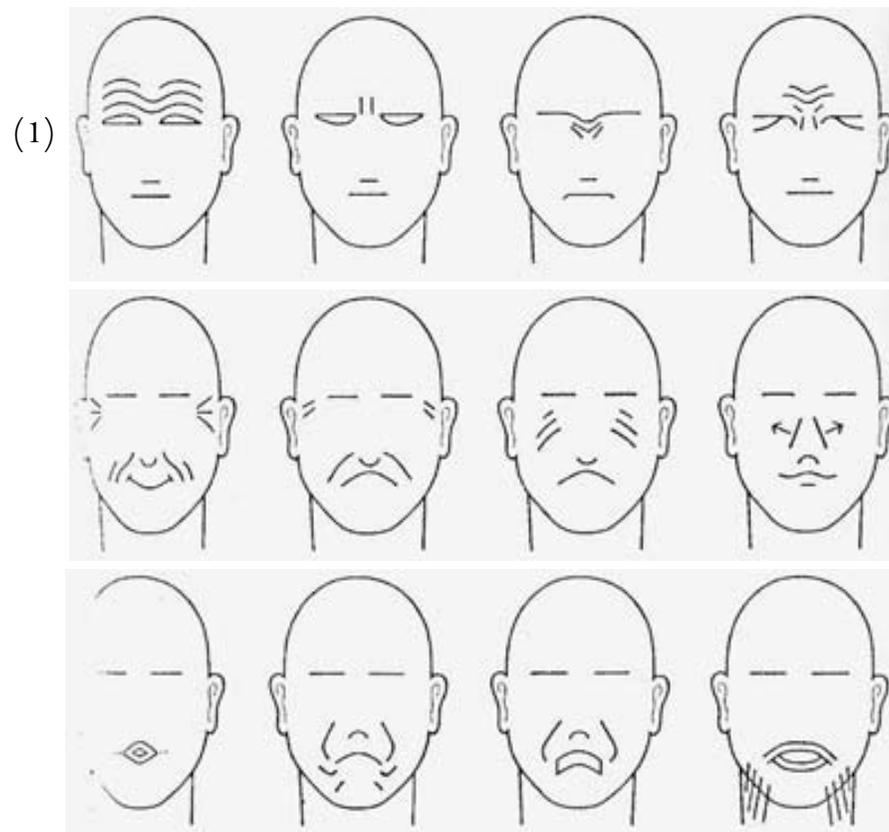
¹⁷ O labirinto do fauno (2007), de Guillermo del Toro. Direção: Guillermo del Toro; Efeitos visuais: esboços de Carlos Giménez e execução de David Martí e sua empresa DDT, Everett Burrell, Reyes Abades, Montse Ribé, Emilio Ruiz e Edward Irrastorza; Maquiagem e cabeleireiro: José Quetglas e Blanca Sánchez; Fotografia: Guillermo Navarro; Design de produção: Eugenio Caballero e Pilar Revuelta; Figurinos: Lala Htete e Rocío Redondo. Co-produção: Espanha e México.

realização de uma maquiagem, sem elementos postiços, a tinta é aplicada primeiro em um tom básico, depois gradualmente aplica-se a cor, desenham-se as depressões, as protuberâncias e maquilham-se os olhos, sobrancelhas, rugas e lábios. A quantidade a ser usada para o rosto deve ser mínima. Quanto menos maquiagem for aplicada, mais viva e expressiva será a mímica. Deve-se ter em mente que nem o espectador deve notar as pinturas, nem o ator senti-las. A maquiagem não deve ser sobrecarregada com detalhes supérfluos; cada pincelada no rosto deve expressar algo preciso e justificado. Tampouco se deve dar muita ênfase a um único detalhe (olhos, nariz, queixo etc.), pois deve haver sempre uma relação próxima entre as diferentes partes do rosto em termos de cor e forma. Apenas é passado o pó no rosto no final da maquiagem, porque as tintas aderem muito mal a um rosto com pó. A maquiagem deve receber o pó para se fixar bem, suavizar linhas fortemente traçadas e remover o brilho do rosto. Em vez disso, para mostrar um rosto coberto de suor, no final da maquiagem, ela não deve receber o pó, mas ser borrifada com glicerina. Barbas, bigodes, sobrancelhas etc., são colocados após a aplicação do pó. Nos casos em que são necessários elementos postiços como nariz, queixo, bochechas ou quando se usa peruca com pescoço, deve-se levar em consideração a simulação das bordas e a correta fixação das aplicações. Para que a maquiagem permaneça fresca durante todo o espetáculo, é necessário, nos intervalos, retirar a transpiração do rosto, retocar as cores e o pó, verificar as aplicações e retocar o penteado (Livschitz; Temkin, 1993).

A máscara

Na antiguidade greco-romana, berço da civilização ocidental, os histriões, atores que atuavam disfarçados, usavam a máscara como elemento sugestivo; ela exagerava a fisionomia do personagem, de acordo com as características da tragédia ou do drama grego. Posteriormente, foi relegada, geralmente em favor da maquiagem, pela riqueza de expressões faciais que, logicamente, se perdem quando o rosto é coberto por uma máscara. Segundo Wilkening (2008), o uso da máscara é limitado atualmente a determinadas ocasiões específicas, que evidenciam sua necessidade, como quando se busca um efeito estático, paralisando a gestualidade do rosto.

Nesse sentido, o teatro tradicional japonês é um bom exemplo do emprego da maquiagem como máscara para “recriar um determinado papel, correspondente a um personagem plano, sem ambiguidades ou nuances, baseado no exagero da expressão humana”. Essa manifestação cultural japonesa, o Kabuki, também constitui um caso “extremo” de camuflagem de papéis através do travestismo:



(4)

Mímica facial:

(1) ilustração de Mathias Duval
(Anatomia para artistas, 1890);

(2) máscaras tradicionais japonesas
(Noh e Kyogen);

(3) Aubert
(L'art du Mime, 1901);

(4) Charles Le Brun
(Conférences sur L'expression des
Passion, 1668).

Fonte: Cabezas, 2007, p. 160, 165.





os papéis femininos são representados por atores especializados neles, que são chamados onnagata. Os recursos mencionados costumam ser suficientes para a caracterização completa do personagem, mesmo quando este não é de natureza humana (Wilkening, 2008, p. 17). Banu (1987a) constata que, nos onnagatas, a presença do corpo masculino não é eliminada por completo: “convive com os signos da feminilidade”. Este pesquisador francês escolhe o onnagata Bando Tamasaburo (n. 1950) para fazer uma descrição da fascinação exercida por essa maneira de atuar:

O corpo está proibido de qualquer tipo de estabilidade e Tamasaburo alterna passos apressados com paradas que fazem parte de um desequilíbrio que beira a queda. Ele se inclina, se dobra, se requebra e, graças à flexibilidade de sua coluna vertebral, transforma toda verticalidade em algo passageiro. Por causa dessas vibrações, a mulher aparece como um ser exposto à ruptura, à destruição. É a visão da mulher japonesa que o corpo do genial onnagata consegue materializar (Banu, 1987a, p. 45).¹⁸

Se pensarmos na maquiagem atuando como uma máscara na Espanha, dentro da vanguarda espanhola do início dos anos 1960, as linguagens da mímica ofereciam um código livre das restrições criadas pelo teatro em uso nesse país nessa época e, portanto, com uma capacidade criativa comparável às de outras artes, como a música ou a pintura. A mímica oferecia ao ator, por um lado, a possibilidade de se expressar ao invés de servir de instrumento para um texto alheio e, por outro, um aprendizado da arte teatral a partir de sua base mínima, a expressão corporal. Na Espanha, a partir de 1966, começou-se a detectar uma clara tendência para fugir à imitação da tradição clássica da mímica francesa e a recorrência progressiva à improvisação e à engenhosidade como motores essenciais:

Embora a maquiagem branca tenha sido mantida, o tom expressionista dos olhos pintados de preto já apontava mais para uma máscara do que para o clássico pó no rosto. Mantiveram as malhas, mas começaram a introduzir objetos no palco, além de ruídos onomatopéicos, gritos e jogos de voz que aos poucos desenvolveram um espaço sonoro, essencial nos espetáculos. Junto com a voz, o texto escrito em cartazes e faixas veio para agregar mais um significante ao corpo do ator (Bernal, 1999, p. 181-184).

As máscaras teatrais foram abandonadas pelo teatro ocidental no século XIX, mas foram retomadas no século XX em sintonia com as ideias vanguardistas: “para enriquecer seus recursos expressivos” (Cabezas, 2007, p. 153).

O onnagata japonês Bando Tamasaburo. Fonte: revistacultural.ecosdeasia.com.

Almeida Rossin (2013), falando do uso da máscara como elemento de transformação, afirma que “a plasticidade do objeto se destaca, sobretudo, como fator essencial e funciona como uma prótese para o próprio ator, formando com ele um ser único. Seus aspectos (tipo de material, formas, ângulos, cores e linhas) mudam de significado à medida que se movem junto ao corpo, transformando o contexto da cena e da representação” (Rossin, 2013, p. 96). Nesse sentido, o diálogo bem orquestrado entre a CVI e a luz pode resultar em uma máscara para esconder o rosto do performer em determinados momentos do espetáculo, onde a luz pode ser composta por cores, intensidades ou até projeções de imagens. Rossin defende que assim como “os traços expressivos e as linhas das máscaras precisam acompanhar o desenho da boca e do queixo do ator”, o aspecto visual do objeto ganha “força e destaque” quando ampliado também para a “articulação corpo-figurino, atuando como prolongamento das formas”. Em seu estudo sobre composição do corpo-máscara, Almeida Rossin se apoia no conceito de Design de Aparência do Ator, da pesquisadora brasileira Adriana Vaz Ramos (2008), para concluir que a “caracterização dos figurinos intensifica a representação simbólica das figuras”:

A intersecção do conceito ‘design de aparência do ator’ com a ideia de composição do corpo-máscara nos chama a considerar a importância de todas as relações que permeiam e são expressadas no plano visual da composição da figura, entre elas: o próprio material da máscara e seus aspectos físicos; a escolha do tecido e sua textura; a distribuição dos volumes e o uso das cores (Rossin, 2013, p. 86-87).

A maquiagem oriental

Alguns teatros orientais, como Kathakali ou Kabuki, praticam a maquiagem como uma “cerimônia ritual” (Pavis, 1998a, p. 277). Dessa forma, no Kathakali do sul da Índia, os atores, além de se exercitarem para fortalecer os músculos do globo ocular e aumentar a mobilidade das pupilas, introduzem um grão de pimenta sob as pálpebras antes do espetáculo: “a irritação injeta sangue nos olhos, tornando sobrenaturais os rostos dos heróis e dos demônios maquiados de verde e azul” (Cabezas, 2007, p. 159). Por sua vez, a maquiagem kumadori¹⁹ (do Kabuki), que os protagonistas da peça japonesa colocam no rosto, “não quer ser um elemento trivial ou mero adereço, pois carrega uma função semiótica muito importante” (Cavaye, 2008, p. 110).

¹⁸ Texto do livro *L'acteur qui ne revient pas* de Georges Banu, reproduzido no caderno *El publico*, do Centro de Documentação Teatral, Madrid, n. 26, 1987.

¹⁹ Kumadori: palavra formada pelos caracteres kuma = linha e Dori (do verbo toru) = desenhar. A maquiagem Kabuki (kesho) pode ser dividida em dois tipos: a maquiagem habitual usada para a maioria dos personagens e a kumadori, usada para heróis e vilões (Cavaye, 2008, p. 110).

O Kabuki

O público do teatro oriental sabe quem é quem em cada peça “lendo” as cores da maquiagem que o ator usa assim que aparece no palco. Vários especialistas na área chegaram à conclusão de que a maquiagem Kabuki é uma deformação das valiosas e delicadas máscaras talhadas em madeira de cipreste usadas pelos atores da corte do Noh, através das quais costumavam encarnar seus personagens típicos. Diante da impossibilidade econômica de usá-las em seus espetáculos e, aparentemente, também porque eles se sentem mais confortáveis usando maquiagem em vez dessas máscaras que, por serem muito próximas ao rosto, em vez de projetar a voz (ao contrário das máscaras gregas ou latinas) a convertia em um sussurro quase ininteligível para o público. Outras teorias afirmam que o uso de maquiagem no Kabuki veio do país vizinho, da China, onde foi usada nos antigos espetáculos da Ópera de Pequim²⁰ (guoju) e, mais especificamente, em seus “ien pu” ou personagens de “rosto pintado”. Na verdade, a identificação dos personagens arquétipos por meio da maquiagem é um traço comum da ópera chinesa e do Kabuki. No entanto, há diferenças entre

²⁰ Mais informações sobre a Ópera de Pequim podem ser obtidas no livro de Bernardo Kordon, *El teatro tradicional chino* (Buenos Aires, Ed. Siglo Veinte, 1959).

a maquiagem da ópera chinesa e a maquiagem kumadori adotada no Kabuki. Enquanto os chineses cobrem o rosto seguindo um colorido de padrão abstrato, a maquiagem japonesa do Kabuki é mais sutil e as linhas são traçadas para destacar deliberadamente os músculos faciais e a estrutura óssea, fazendo aumentar a expressividade do rosto. Deve-se ao ator japonês Ichikawa Danjurō II (1688-1758), principal teorizador e artífice desses fazeres, a introdução, em 1712, dos exageros nos vestuários e da prática formal do kumadori no Kabuki. Foi Danjurō II quem projetou os modelos desse tipo de maquiagem que, ainda hoje, seguem sendo adotado.

No Kabuki, normalmente vemos os personagens ostentando uma grossa camada de maquiagem branca (oshiroi) sobre a qual, seguindo sempre as linhas naturais dos ossos e músculos faciais, são aplicadas listras finas ou grossas de outras cores. A adoção da oshiroi se deve à necessidade de uma maior projeção artística dos personagens protagonistas junto ao público, considerando a inexistência, na época, da luz elétrica, essa base branca de maquiagem ajudava a atingir esse objetivo. Quando se trata de um ator que vai representar um personagem feminino, ele deverá estender o uso da oshiroi até a nuca. A base branca anula os traços do ator, principalmente os lábios e as sobrancelhas. As sobrancelhas são pintadas um pouco mais acima que as sobrancelhas reais e os olhos são delineados com a cor preta (homens) ou vermelha (mulheres). Existem diferentes estilos de delinear as linhas dos olhos, sobrancelhas e lábios, idealizados como convenções para sugerir o caráter do personagem e seu estrato social.

Quando se trata do uso das cores na maquiagem, algumas convenções são adotadas: o vermelho é destinado aos protagonistas, ele simboliza a força, a coragem e também a nobreza de seu portador; o azul profundo (asagi) se destina aos demônios, mas também para as mulheres enlouquecidas pelos ciúmes ou pela dúvida (hanya); o vermelho escuro e o azul anil para encarnar a figura do próprio Buda ou de outras divindades; para os personagens malvados (katakiryakus), adota-se uma combinação de um vermelho claro com tons de cinza ou com o preto. A riqueza da maquiagem kumadori é grande, existem aproximadamente 150 variantes, onde são utilizadas uma infinidade de cores: rosa ou vermelho muito sutil (usuaka) para indicar a juventude ou a inocência do personagem, o verde (midori) indica tranquilidade, a púrpura (murasaki) a origem

Quando se trata do uso das cores na maquiagem, algumas convenções são adotadas: o vermelho é destinado aos protagonistas, ele simboliza a força, a coragem e também a nobreza de seu portador; o azul profundo (asagi) se destina aos demônios, mas também para as mulheres enlouquecidas pelos ciúmes ou pela dúvida (hanya); o vermelho escuro e o azul anil para encarnar a figura do próprio Buda ou de outras divindades; para os personagens malvados (katakiryakus), adota-se uma combinação de um vermelho claro com tons de cinza ou com o preto. A riqueza da maquiagem kumadori é grande, existem aproximadamente 150 variantes, onde são utilizadas uma infinidade de cores: rosa ou vermelho muito sutil (usuaka) para indicar a juventude ou a inocência do personagem, o verde (midori) indica tranquilidade, a púrpura (murasaki) a origem

A maquiagem oriental: uma assistente ajuda um ator com o traje e a maquiagem; kagami jishi, o leão e as borboletas; a maquiagem como uma forma do intérprete preparar-se mentalmente para o papel.

Fontes: Gallagher, 2007, p. 76, 129, 211; Domínguez, 1987, p. 8; Cavaye, 2008, p. 74.





nobre e a altivez, o marrom (taisha) para o egoísmo, e o cinza (usuzumi) colorindo o queixo do ator, para os assinalar os personagens melancólicos ou atingidos por um profundo pesar.

Ainda é costume entre os atores principais do Kabuki, estando já no seu camarim (gakuya) após uma apresentação, transferir seu rosto maquiado para um pano de seda ou de outro material (tenugui) ou sobre uma afolha de papel de arroz; esta “Santa Faz” resultante é presenteada a algum amigo do ator presente ou pode ir a leilão entre os fãs mais ferrenhos. Na antiguidade estas pequenas obras de arte exclusivas eram enviadas com dedicatória (inclusive acompanhadas de algum poema composto na hora) e autografadas para o senhor do clã mecenas do teatro ou do ator (Lucas, 2006, p. 28-29; Cavaye, 2008, p. 110-114).

Também na Ópera de Pequim a maquiagem constitui uma linguagem simbólica por meio da qual está em cena a fisionomia, o caráter e as qualidades dos personagens. O pesquisador chinês Weng Ouhong (1908-1994) lhe atribuí cinco funções: explicativa, simbólica, caráter, apreciação e representação gráfica. Nas funções simbólicas e de caráter dos personagens as cores e o design são muito importantes. O vermelho pode expressar a lealdade e a firmeza; a púrpura, o amor filial e a tranquilidade; o rosado, o caráter bondoso dos anciões; o cinza, a avidez; o azul, a força e a valentia; o verde, a ira e a insolência; o rosto pintado com ouro e prata faz referência aos deuses e demônios. No design da maquiagem, adota-se o método de pintar o rosto de forma fraccionada. Com o objetivo de fazer uma clara distinção, usa-se uma linha delimitadora para contornar o rosto negro, onde as sobrancelhas, os olhos, o nariz e as bochechas servem de suporte para o desenho de motivos variados. As mulheres (exceto as anciãs) cobrem o rosto e o pescoço com uma capa branca-mate, aplicam vermelho sob os olhos, rosa nas mandíbulas e prolongam os olhos para cima por meio de uma faixa presa fortemente na testa. Esta hipercodificação é completada com as cores específicas dos vestidos (Ouhong, 1988, p. 37; Lima, 2014, p. 131).

A maquiagem considerada embelezadora (junban) está reservada aos personagens dan e sheng e leva menos de um a hora para ser realizada. Já a chamada “maquiagem facial tipo máscara” (lianpu), que compõe os papéis jing e chou, são mais complexas, sendo que, no caso dos jings, o tipo de padrão pintado pode revelar suas personalidade:

A Ópera de Pequim: a maquiagem nos camarins. Fonte: www.noticiasascaracol.com.

Os rostos dos jings podem ser diferenciados de acordo com suas cores: vermelho indica retidão e lealdade; preto qualifica um caráter áspero e frando; azul significa bravura e orgulho; marcas brancas, traição. Os rostos dos jings também podem ser diferenciados de acordo com seus padrões faciais, incluindo o modo como olhos, sombrancelhas, testa, nariz e boca são desenhados (Tiejun, 2016, p. 29-30).

Perucas, posições e cabelos

Diante das necessidades de um personagem, sempre digo algo fundamental: eu não desenho trajés mais ou menos bonitos, eu trabalho personagens.
Pedro Moreno (Plaza, 2007b, p. 4).

Segundo o manual didático de maquiagem e caracterização do Instituto Oficial de Rádio e Televisão espanhol, as luzes vindas de trás (contraluz) tendem a “ressaltar os cabelos em desordem” e os cabelos brancos ou loiros devem ter “sua raiz muito bem definida” para não ficarem muito brancos (tendendo ao lavado) sob as luzes do palco (Berrios, 2004, p. 11).

As perucas e posições

Moynet descreve o uso das perucas e posições no teatro do final do século XIX:

A peruca é um dos grandes meios utilizados. Os responsáveis por este detalhe dão-lhe extrema importância: é um acessório indispensável, não só nas magias e obras espetaculares, mas também nas comédias que usam roupas dos nossos dias. Nos aconteceu de não reconhecer a um amigo que a pouco tinha estado conosco: a forma da sua cabeça havia mudado, a peruca aumentou ou prolongou seu crânio, e o cabelo era grisalho e ralo; estava transformado completamente por meio de rugas e de tudo que a maquiagem pode fazer para transformar um jovem em um ancião [...] As barbas e bigodes postiços completam o toalete. Não há nada no rosto que não mude de forma: as bochechas e o nariz recebem acréscimos tão bem adaptados e colados, que é preciso olhar com atenção para adivinhá-los. Não estou falando da máscara, abandonada há mais de um século, e usada apenas em algumas magias (Moynet, 1999, edição fac-símile de 1885, p. 215).



A Ópera de Pequim: a maquiagem e arranjos de cabeça nos camarins. Fonte: www.noticiasacaracol.com.

devem estar “de acordo com as características de cada rosto”. Com o penteado o cabelereiro pode corrigir o aspecto exterior do artista ou criar uma característica visual diferenciada. Por exemplo, um penteado liso na testa e levantado acima das têmporas deixa o rosto mais cheio, ao contrário disso, alonga o rosto. A conhecida lei do claro-escuro, que preconiza que a cor clara dilata e acentua o objeto, enquanto a cor escura os estreita e distancia, também se aplica ao figurino e à maquiagem. Por exemplo, roupas escuras e compridas aumentam a altura e diminuem o volume do corpo humano. Roupas claras e curtas diminuem a altura e aumentam o volume. A mesma coisa acontece com o penteado: “cabelo preto caindo sobre as orelhas faz o rosto parecer mais magro, cabelo loiro e levantado deixa o rosto mais redondo e cheio” (Livschitz; Temkin, 1993, p. 34).



O ofício de cabelereiro e de caracterizador em espetáculos conta com grande reconhecimento e prestígio na Espanha. Exemplo disso foi a exposição *Al teatro por los pelos*²¹, que recriou uma oficina de confecção de perucas e postíços dos anos 1940 e, por meio da ex-

Embora os atores selecionados coincidam em princípio com os traços do personagem, na sequência – com perucas, barbas, costeletas, bigodes feitos sob medida – os elementos característicos do momento histórico são recriados da maneira mais natural possível, para que fique bem em primeiro plano. Em se tratando de perucas, a cor natural do cabelo do artista deve ser levada em conta, porque as perucas devem ser misturadas sem diferença perceptível. No teatro se recorre às perucas para os penteados de épocas passadas ou os muito detalhados e complexos. Isso se deve à praticidade de uso no momento da representação e ao acesso facilitado a peruca na hora da manutenção e higienização. Caso o intérprete tenha uma cabeleira natural abundante, em vez de uma peruca, o penteado é montado com coques, ferros de ondulação ou tranças. No cinema e na televisão, costeletas, bigodes, sobranceiras ou barbas são feitas diretamente sobre a pele com pelos naturais crespos ou crepe e são colados com um adesivo chamado mastix. Esse sistema permite maior naturalidade aos postíços quando filmados em primeiro plano ou closes. Para o teatro, os postíços são feitos em um tule especial, onde o cabelo é inserido, o que permite que sejam colados e retirados para serem usados quantas vezes forem necessárias. No caso da barba de crepe, esta não tem como ser reutilizada, terá que ser refeita toda vez que a cena exigir (Angelini et al, 2004, p. 21).

O penteado e o encrespamento do cabelo

Não só a peruca pode mudar o formato da cabeça, o penteado e o cabelo cacheado (encrespado), para ficarem em harmonia com o restante da cabeça,

posição da trajetória da “peruqueira” e caracterizadora Antoñita Viúva de Ruiz (assim ela se intitula e é chamada, n. 1925), homenageia a função de caracterizador no teatro. A atriz Verónica Forqué (1955-2021) descreve os recursos técnicos utilizados pela homenageada e seu marido para simular uma cabeça em chamas no cinema:

[...] meu pai (o diretor José María Forqué) havia me dado um papel em um filme sobre a Inquisição que ia ser rodado (*O segundo poder*, 1976): nele me condenavam por feitiçaria e me queimavam na fogueira. A oficina de Antoñita me fascinou. Ela tirou as medidas da minha cabeça com um metro e, alguns dias depois, fui experimentar uma espécie de gorro de papel de seda, que mais tarde se tornaria um tule muito fino, sobre o qual as meninas da oficina fixariam um cabelo comprido castanho. E depois outra cabeleira curta, com a qual me queimaram na fogueira [...] preparou um pequeno tubo, que colocou sob a peruca de cabelos curtos, sob a qual usei uma touca de látex que ele havia feito para mim, e sob a touca uma camada de papel alumínio e por baixo uma camada de algodão. Quando meu pai disse ‘açã!’, Julipi, escondida atrás de mim, soprou fumaça de cigarro pelo tubo de borracha e incendiou a frente da peruca com um isqueiro. O cabelo queimou e as feridas que ele havia feito sobre a touca de látex apareceram. E saía fumaça de verdade (Andura; Peláez, 2020, p. 72).

²¹ Al teatro por los pelos, exposição organizada pelo Teatro Español, de 15/12/2010 a 29/05/2011, em Madrid.

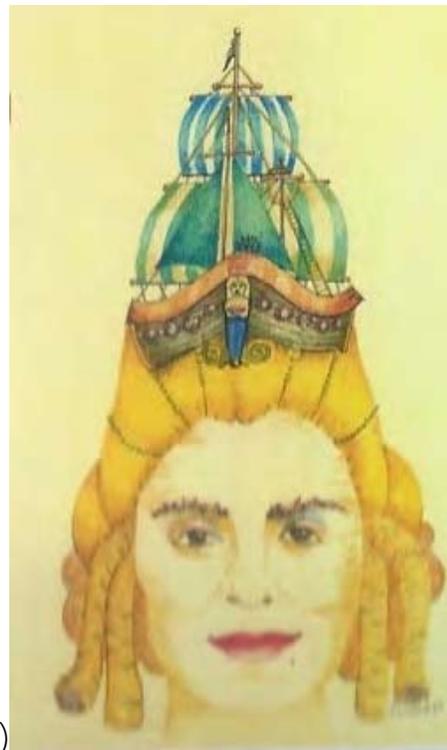
(1)



(2)



(3)



(4)



As perucas:

- (1) CVI inspirada: Maria Antonietta (século XVIII);
(2) exposição de perucas: fada (O sonho de uma noite de verão, 1986);
(3) desenho de CVI: José de Anchieta (O dente imaginário, 1989), José Paredes Jardiel (El pleito matrimonial del alma y el cuerpo, 1962);
(4) preparação e aplicação de CVI: a atriz Blanca Portillo (Barroco, 2008).
Fontes: Ramos, 2014, p. 280-295; Andura; Peláez, 2010, p. 174; Borque; Peláez, 2000, p. 299; Serroni, 2013, p. 187; Parra, 2011, p. 124.



de chivo



barbas



luchana



patilla



militar o algarroba

(1)



pera



cerrada



perilla

(2)



a la austriaca



expansionada



en crencha



de dos puntas



collar



largas

Os postigos masculinos:

(1) tipos de barbas;

(2) tipos de costeletas;

(3) tipos de bigodes.

Fonte: Andura; Peláez, glosario, 2010, p. 8, 11, 39.



galo



húngaro

(3)



a la rusa



a la croc



kaiser



americano



de cepillo



rizado



mosquetero



fraccionado



fraccionado



fraccionado con mosca



Outro espanhol que, apesar de ser mais conhecido como figurinista, compreende e desenvolve seu design com preocupação em integrar os elementos que compõem a Caracterização Visual do Intérprete é Pedro Moreno (n. 1942). Percebe-se em seu trabalho uma preocupação com os acessórios de figurino e, inclusive, com o cabelo e a maquiagem do personagem.

Um trabalho realizado em conjunto por Antoñita e Moreno, esses dois artistas da Caracterização Visual do Intérprete espanhola, foi a peça teatral *A casa de Bernarda Alba*²². De onde transcrevemos a seguinte descrição:

José Carlos Plaza e Pedro Moreno fugiram da visão tradicional de vestir e pentear essas mulheres com ‘manto e coque’, pensando que a maioria dos jovens das cidades espanholas daqueles anos, e principalmente uma família burguesa como a de Bernarda, haviam cortado e penteado o cabelo ao estilo da época, porque já conheciam as publicações de moda que chegavam a suas casas. Antoñita penteou o cabelo de Adela repartido ao meio, bem encaracolado cortado bem abaixo das orelhas. Para Martúrio, com o cabelo liso penteado para trás. Para Magdalena e Angustias, com as ondas d’água, tão em voga nos anos 1920, recolhidas num coque baixo. Bernarda, com coque e véu de luto, e Poncia, com cabelos brancos, ondas d’água e coque baixo (Andura; Peláez, 2010, p. 53).

²² A casa de Bernarda Alba (1984), de Federico García Lorca. Direção de José Carlos Plaza, Teatro Español, Madrid: Espanha.

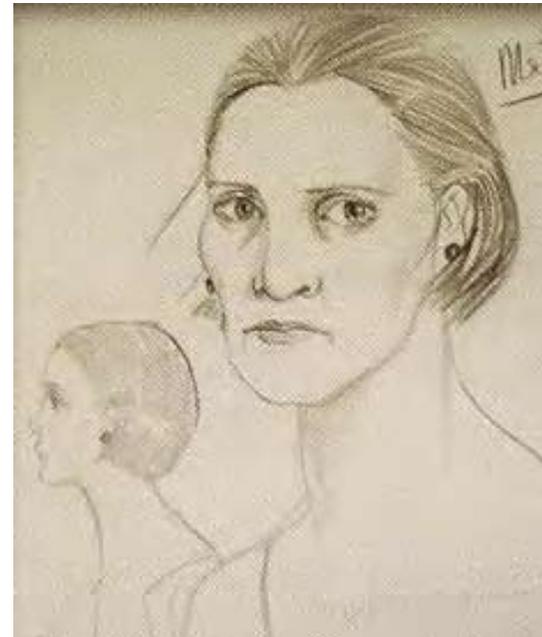
A casa de Bernarda Alba (1984), design de vestuário e penteado de Pedro Moreno e perucas de Antoñita Viúva de Ruiz. Fontes: Andura; Peláez, 2010, p. 76, 77, 87 e 207; Peláez; Montero, 2010, p. 141.

(1) Peruca usada pelo ator Josep Maria Flotats (n. 1939) em *Beaumarchais* (2010); (2) oficina de caracterização do Teatro Español; (3) Antoñita Viúva de Ruiz retocando uma peruca. Fonte: Andura; Peláez, 2010, p. 46, 54, 168.

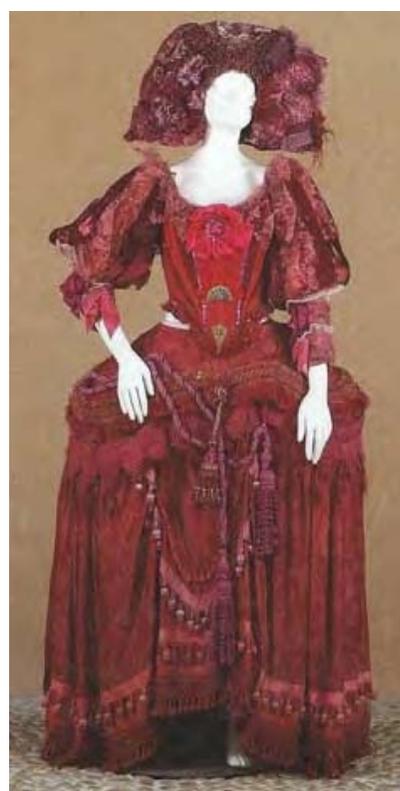
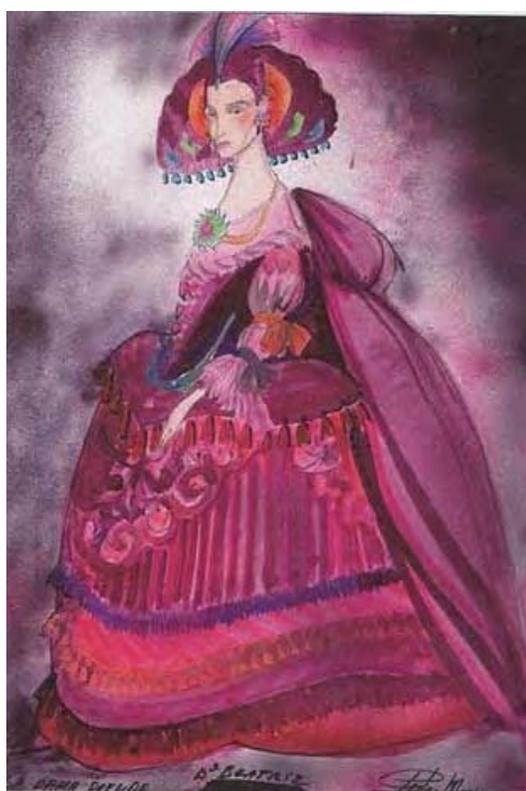


O figurinista espanhol Pedro Moreno prepara o vestuário para *Los diamantes de la corona* (2010). Fonte: Peláez; Montero, 2010, p. 12.





*A casa de
Bernarda
Alba (1984),
desenhos de
penteados de
Pedro Moreno
Fontes: Peláez;
Montero, 2010,
p. 141.*



Desenho e vestuário de Pedro Moreno para a personagem Dona Beatriz em La dama duende (1990). Fonte: Peláez; Montero, 2010, p. 29-30.

O penteado oriental e seus acessórios

O penteado dos intérpretes dos espetáculos japoneses é composto por um intrincado conjunto de pentes, ondas, grampos e fitas de seda que enfeitam a cabeça do artista. Um deles são os grampos, que geralmente são compostos de duas partes, um buquê em miniatura e meia dúzia de filigranas penduradas. Eles refletem a passagem das estações do ano japonês, e muitos dos símbolos que presentes neles têm seu correlato nos tecidos do vestuário e nas estamparias. Muitos desses acessórios não têm apenas a função de decoração, os alfinetes e broches também servem para apoiar os laços elaborados. A peruca é outro dos elementos artesanais utilizados e também possuem estilos diferentes para cada ocasião (Cavaye, 2008).

Um intérprete do Kabuki nunca sobe ao palco sem peruca, elas são criadas individualmente para cada artista e para isso é feito um molde de cobre de sua cabeça. O artesão fazedor de perucas cobre o molde com um pano de seda no qual insere os fios de cabelos um a um. Terminado o processo, é a vez do toko-yama, o artista que penteia as perucas de acordo com o estilo exigido pelo personagem. Existem centenas de variações de estilos de perucas masculinas e femininas que indicam a posição social, idade, temperamento e até profissão de um personagem. Nas cenas de morte é usada uma técnica em que, em perucas especiais, os alfinetes podem ser removidos para que os fios de cabelo caiam em cascata pelos ombros (Gallagher, 2007).

A Caracterização Visual do Intérprete, o artista e o público

A Caracterização Visual do Intérprete e o artista

A caracterização abarca a totalidade da figura e é representada pelo conjunto de elementos que o ator utiliza para criar um determinado tipo. Buscar esse tipo na vida real, descobri-lo, analisá-lo, apreciar seus traços fisionômicos, seus gestos, suas posturas e trejeitos, suas roupas etc. e colocar tudo com o personagem que tem que ter vida no palco, é o que constitui a caracterização externa geral:

Começo minha caracterização pelos pés - dizia, e dizia bem, um ator que foi ridicularizado por seus companheiros que confundiam caracterização com maquiagem, e sem que levassem em conta que um velho não deve ser calçado com botas de dândi, nem um caipira com sapatos de verniz, porque isso os descaracterizaria (Stalislavski, 2007, p. 32).

Assim mesmo, deve ser levado em conta, em termos dos elementos materiais que constituem a Caracterização Visual do Intérprete, o quanto eles podem colaborar para a construção do personagem. Levando isso em conta, a figurinista anglo-espanhola Yvonne Blake (1940-2018) destaca que pequenos detalhes podem ajudar na interpretação do ator e exemplifica isso com os sapatos no cinema: “[...] é o que menos se vê na tela, mas para eles (os intérpretes) é o mais importante, porque faz com que se sintam confortáveis. Se algo dói, não ajuda”. Concernente ao figurino e às emoções do personagem, Blake observa que:

(1)



Sem dúvida, o mais importante no figurino que pode ajudar um ator é o caimento da roupa. Quando um ator deve mostrar uma cara de triste ou empobrecido e o caimento da roupa é adequado, isso terá ajudado na sua expressão e na demonstração de emoções. Um espartilho com botinhas abotoadas ajuda a comportar-se bem, a sentar-se bem; as costas, a figura, faz com que a atriz não se sinta de jeans (Matellano, 2006, p. 35-36).

Existem infinitos elementos que o ator pode utilizar para que seus personagens sejam caracterizados externamente. A base caracterizante do personagem é, naturalmente, o gesto, a voz, a postura e os movimentos chamados de locomoção. Segundo Gacio (1944), a primeira condição para conseguir a caracterização completa de um tipo é conhecer-se bem a si mesmo. Para ilustrar isso, ele nos conta: “Novelli tinha braços muito longos, ele sabia bem disso, e jogando-os para trás ou movendo-os para fora, ele corrigiu em grande parte esse defeito em sua figura ou usou-o para conseguir um efeito em certos momentos e situações” (Gacio, 1944, p. 87). Além disso, a caracterização é um dos elementos plásticos que deve ajudar os intérpretes a encontrar, construir e interpretar seu personagem, acrescentar expressividade dramática e integrar a atmosfera desejada pela obra. Nesse sentido, a pesquisadora teatral espanhola Maite Pascual Bonis aponta que o personagem tem um “significado dentro da linha de ação da obra e que fornece, quase instantaneamente, uma informa-



Penteados e perucas do teatro japonês: (1) a preparação e colocação da peruca; (2) os penteados e seus adornos; (3) um onnagata kabuki sendo ajudado a vestir a peruca especial, usada para auxiliar na técnica representativa da morte do personagem. Fonte: Gallagher, 2007.



ção visual, fundamentalmente marcada por aquele aspecto externo que seu figurino imprime e que, certamente, comunicará algo aos espectadores”. Ao entendermos que este estudo não considera a Caracterização Visual do Intérprete apenas como sinônimo de figurino, automaticamente a observação de Bonis vale para todos aqueles elementos que contribuem para a modificação corporal-visual dos personagens-atores-intérpretes. Então, uma das formas de comunicação que o espetáculo proporciona está no figurino, na maquiagem, no penteado, nas máscaras e todos aqueles adereços que completam ou modificam a aparência plástica dos personagens (no caso de atores) ou atmosfera/expressividade dramática (no caso de outros tipos de intérpretes: cantores, dançarinos etc.). Bonis considera/nomeia a conjunção desses outros elementos de caracterização, além dos figurinos, como “indumentária teatral” (Bonis, 2007, p. 112). Constantin Stanislavski (1863-1938), por sua vez, em seus relatos e ensinamentos descreve de forma ilustrativa qual seria seu conceito de caracterização teatral:

Hoje toda a nossa turma foi às grandes salas onde estão guardados os trajes do teatro [...] Examinando cuidadosamente tudo que me mostravam, esperava dar com algum traje que me sugerisse uma imagem atraente. Um simples fraque velho chamou-me a atenção. Era de um tecido notável, que eu nunca vira antes – uma espécie de pano cor de areia, esverdeado, acinzentado, parecendo desbotado, coberto de manchas e de pó misturado com cinza. Tive a impressão de que um homem com aquele fraque pareceria um fantasma. Uma sensação quase imperceptível de asco, mas, ao mesmo tempo, um senso de fatalidade ligeiramente aterrorizante apossaram-se de mim ao fitar a velha roupa. Combinando com um chapéu, luvas, sapatos empoeirados e maquiagem e cabeleira da mesma cor e nos mesmos tons do tecido do fraque - tudo acinzentado, amarelado, esverdeado, desbotado e penumbroso - obter-se-ia um efeito sinistro mas, de certo modo, familiar. Qual seria exatamente esse efeito eu não podia ainda determinar [...] Ainda me achava nesse estado de divisão interior, de insegurança e de incessante busca de alguma coisa que não conseguia achar, quando entrei no camarim geral onde teríamos de envergar nossos trajes e fazer nossas maquiagens [...] No entanto, eu sentia que esse momento da minha primeira investida naquele fraque mofado, bem como a aplicação da peruca e barba cinzento-amareladas, e do resto, tinha uma importância extrema para mim. Somente essas coisas materiais poderiam impelir-me a encontrar aquilo que eu estava buscando subconscientemente. Depositara nesse momento minha última esperança (Stanislavski, 2001, p. 37-40).

Um bom exemplo de processo de construção de personagem está registrado no documentário espanhol *Máscaras* (2009), onde se pode acompanhar a transição (ou convivência) do ator catalão José María Pou (n. 1944) com dois personagens vividos concomitantemente em distintas montagens teatrais. O ator convivia com o personagem da obra em cartaz *La cabra* (de Edward Albee) e com o personagem da obra ainda em montagem *Su seguro servidor: Orson Welles* (de Richard France), onde encarna o próprio Welles.

Por um lado, o documentário visava descobrir o que está escondido atrás da máscara de um ator, desde o próprio ato de interpretar, escavar para mostrar o que sempre permanece escondido atrás da representação. Os diretores do documentário invadem as fronteiras que separam a persona do personagem.

Para isso, eles escolheram um momento de “mudança de pele”, onde Pou abandona o personagem que interpreta em *La cabra* e começa a se embrenhar no de Welles.²³

Por outro lado, no documentário Pou fala sobre até onde é capaz de se deixar possuir pelos personagens e o que leva para eles de sua própria personalidade. Reflete sobre as dificuldades e contradições que acompanham o processo de trabalho do ator, ao mesmo tempo em que revela as profundas mudanças que ocorrem na pessoa ao longo desse processo. Refletindo sobre as fases de construção do personagem, Pou fala da importância dos elementos visuais em seu processo: “Para ter o personagem, é preciso esquecer o texto. Quando já dominou o texto e, depois de certo tempo, o ator precisa de novos elementos para que o personagem realmente exista. Em seguida, introduz os elementos do cenário e, principalmente, o figurino definitivo” (Cabeza; Rimbau, 2009, documentário).

No que diz respeito ao olhar dos designers cenográficos sobre o assunto, o figurinista americano Jeffrey Kurland (n. 1952) relaciona personagem e figurino da seguinte maneira: “Desenhar figurinos é contar histórias, no mesmo sentido em que um roteirista ou diretor as narra. Como figurinistas, entramos na pele do personagem da mesma forma que um ator faz” (Nadoolman, 2003, p. 10). Nesse sentido, cabe salientar que a opinião dos designers de Caracterização Visual do Intérprete está mais detalhada no Capítulo 5, da Parte II deste livro.

Para Bravo (1988), a “vestimenta teatral” (pensada aqui como a própria CVI) é o resultado de um laborioso processo que se inicia com o figurino, “desenho em pequena escala em que, como em seus equivalentes cenográficos (o desenho ou a maquete), o artista desenvolve, fixa e específica as múltiplas coordenadas morais e plásticas da sua visão do personagem”. Assim, ainda segundo Bravo, o designer de Caracterização Visual do Intérprete busca construir um “encadementamento fundido de sonhos” entre o autor original e diretor de cada nova produção da obra.

Sua ‘palpitação especial (ou golpe) com que cada obra, e dentro dela cada personagem, tocou sua sensibilidade. No figurino já anima, entre o formulado e o oculto, o personagem’. A forma visual com que o personagem se apresenta no palco já nos informa sobre sua moralidade, seus humores, seu nível social, sua evolução, seu lugar, seu tempo ou, se o personagem opera em nível simbólico, os valores do qual é alegoria ou metáfora (Bravo, 1988, p. 1-2).

Para entender um personagem em uma encenação teatral ou cinematográfica, é essencial relacioná-lo com um cenário, no qual seus gestos e discursos alcançarão um significado preciso, como constata o diretor de cinema estadunidense Vincente Minnelli (1903-1986):

Acho que o papel do cenário é capital. Emana do tema, restaura em termos dramáticos o tempo e o espaço em que os personagens evoluem [...] O personagem não pode ser separado de seu ambiente ou isolado arbitrariamente por meio de primeiros planos (close-ups). Seu ambiente, seu modo de viver, as cadeiras em que se senta, o cômodo em que mora, tudo isso faz parte de sua personalidade. É a história desse homem (Minnelli, 1963, p. 81).

²³ Segundo os diretores do documentário, trata-se de um processo criativo complexo que o público nunca vê: “Durante os sete meses que decorreram entre a última apresentação de uma obra e a estreia da seguinte, assistimos ao aprendizado do texto, as rotinas dos ensaios, a construção do cenário ou a confecção do figurino. Mas também transitamos com Pou pelas fronteiras entre a sua personalidade e a de seu personagem, ele nos encantou com seus truques do velho mestre da cena e o vimos aproveitar o desafio de interpretar uma cena de magia. Capturar aqueles momentos irrepetíveis que ocorrem na tensão de um ensaio ou quando o ator se refugia em sua intimidade para compor o personagem é algo que só se consegue com uma equipe pequena, comprometida e com reflexos rápidos. Com a nossa equipe foi assim e, sem a cumplicidade de Pou, este filme não teria sido possível” (Cabeza; Rimbau, 2009, documentário).



Documentário Máscara (2009): o ator José María Pou e a construção do personagem. Fonte: Cabeza; Riambau, 2009, documentário.

Com efeito, a partir da representação em perspectiva do espaço (que coloca e valoriza os personagens situados “à sua frente”), a cenografia determina a identidade de cada sujeito: “A importância relativa dos personagens é calibrada de acordo com sua situação em um cenário, que adquire o efeito de realidade quando visto de um ponto de vista preciso – no espaço ‘real’, do outro lado da imagem –, que é identificado com o olhar do representante do poder” (Vila, 1997, p. 80-81).

O dramaturgo e poeta espanhol Félix Lope de Vega (1562-1685), elogiando o ator Baltasar de Pinedo (no romance *El peregrino en su patria*, 1604) por sua capacidade de transformação afetiva (e pelas “altas metamorfoses de seu rosto, cor, olhos, sentido, voz e afetos, transformando as pessoas”), defendia uma interpretação tão realista e eficaz que o espectador acreditaria que o ator “é” e não apenas “faz” o papel que desempenha. Para Lope de Vega, o ator deve aproveitar as anotações do texto, kinésicas (relativa à posição do ator no palco, e a expressividade de seus movimentos sobre o tablado, essenciais nas cenas que está representando), gestuais (relativas à expressividade do próprio corpo do ator, de modo que o corpo reflita o estado de espírito com gestos) e vocais (essenciais para controlar a entonação e, conseqüentemente, o tom e a nuance afetiva deste ou daquele verso). É um sistema de signos cênicos que, juntamente com a maquiagem, figurinos, cenários e um número teoricamente ilimitado de outros signos, constituem o sistema semiótico teatral (Maydeu, 1999, p. 48).

Os demais elementos convencionais de caracterização utilizados pelo intérprete (além dos da Caracterização Visual do Intérprete palpável), como voz, gestos e expressões faciais, colaboram na composição do personagem a ser representado no palco. A projeção da luz é percebida pelo intérprete quase da mesma forma que é percebida pelo público. Ou seja, no palco. Via de regra, a luz que incide sobre o corpo em evolução cênica, e que pode mudar sua aparência diante dos olhos do público, não é percebida em toda a sua magnitude visual pelo intérprete. Como isso pode ser minimizado ou resolvido para que o intérprete possa usufruir mais desse verdadeiro pincel de luz que, como o pincel do maquiador ou do artista plástico, pode alterar seus traços e a “realidade semiótica” resultante?

Não existe uma única e verdadeira interpretação dos estímulos provenientes do mundo externo (a assim chamada “realidade”). Então, em lugar de falar de uma realidade física, a qual os seres humanos não conseguem acessar, é melhor falar em uma realidade semiótica, que é o único tipo de realidade que os organismos vivos são capazes de conhecer (Caivano, 2000, p. 247).

A Caracterização Visual do Intérprete e o público

Quando se trata do espectador ou do público, deve-se notar que em um espetáculo artístico a construção da aparência visual sobre um intérprete para resultar em um personagem é baseada em índices que “singularizam e compõem a representação de seu caráter (ou de sua identidade), para que ela seja exposta à atividade cognitiva do espectador” (Ramos, 2013, p. 17). Nesse sentido, o cenógrafo ítalo-brasileiro Gianni Ratto (1916-2005) considera que o espectador tem “uma capacidade de intuição que lhe permite ir além da visualidade proposta pelo espetáculo que está sendo apresentado” (Ratto, 2001, p. 43). Para o professor espanhol Aparicio Maydeu “o espectador do teatro está interessado no fato de que exista sempre uma identificação do ator com o papel que ele desempenha, pois senão a ilusão dramática será afetada”. Falando em teatro romântico, o professor garante que, ao contrário do espectador do palco realista, dos inventários domésticos da encenação naturalista e das estridências e experimentações do teatro (pós) vanguarda, o teatro barroco se vale da cumplicidade que o público estabelece com ele, extraindo o maior fruto possível de sua imaginação, e a convenção dramática estabelece com muito maior frequência um mecanismo de alusão-elusão e sinédoque, do que de profusão e detalhe. Sobre isso, Maydeu coloca o seguinte exemplo:

O grau de integração de muitos dos espectadores na ação da comédia barroca europeia encenada foi muito alto, sobretudo por uma questão de proximidade física, e sem dúvida muito maior do que o do privilegiado ‘voyeur’ em que se converteu o atual espectador. Para que a comunicação entre os comediantes e o público seja favorecida pelo espaço físico, já que por outro lado os atores que se movem no ‘tablado’ estão rodeados pelo público em três de seus lados (Maydeu, 1999, p. 118-123).

1ª PARTE

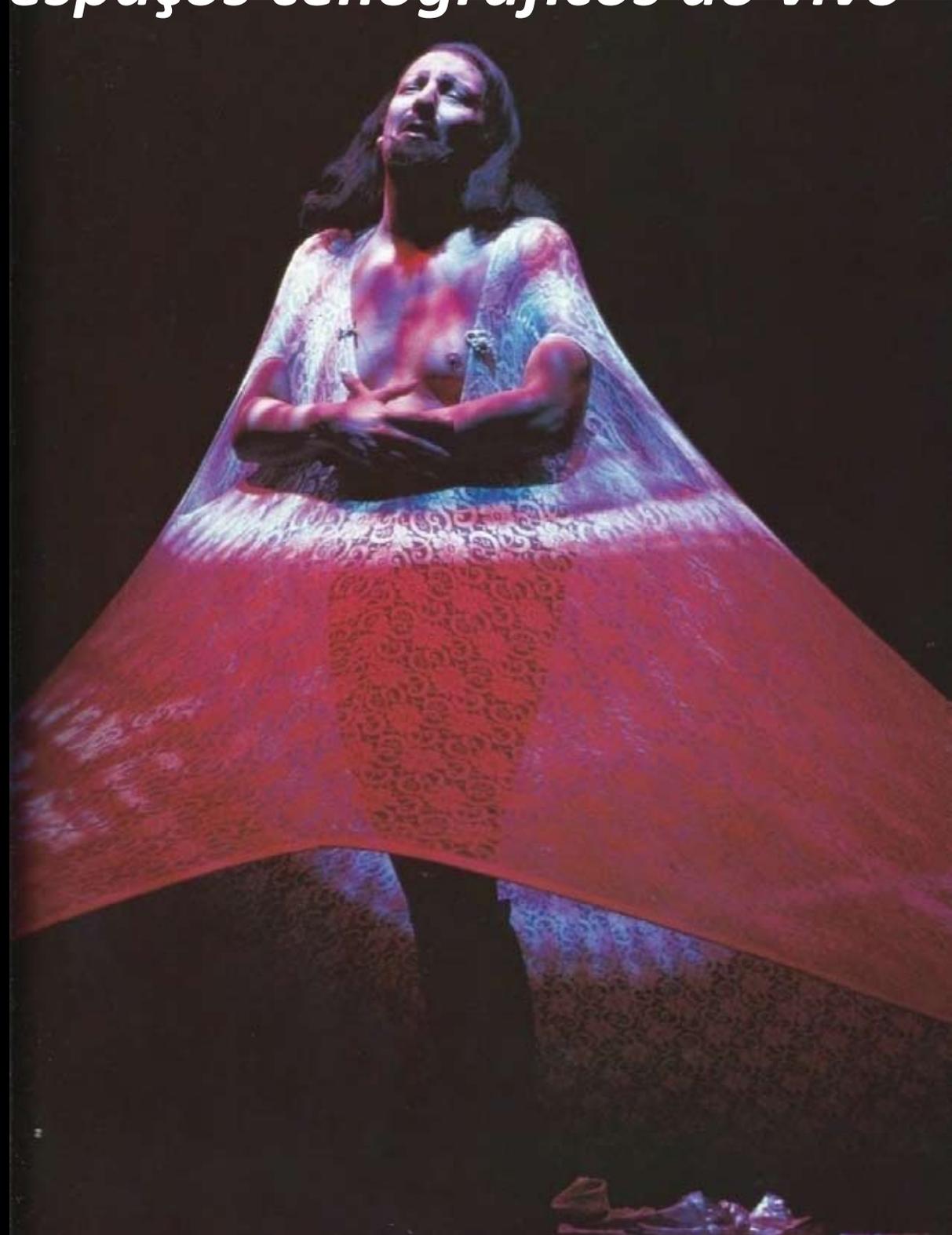
capítulo 4

a transformação visual dos espaços cenográficos ao vivo

O teatro é um ato de transformação.
Os atores transformam as palavras
em personas vivas que participam
de eventos humanos e
os designers transformam
as palavras em imagens,
uma fantasia visual, o mundo físico
que emana dos eventos.

Garland Wright
(Davis, 2002, p. 44)

Elsinore (1995-1996), apropriação multimidiática de *Hamlet*,
de William Shakespeare. Direção: Robert Lepage (que
encarnou também todos os personagens, mas na foto trata-se
do ator Peter Darling); design de vestuário: Yvan Gaudin;
design de luz: Alan Lortie e Nancy Mongrain;
multimídia: Jacques Collin; vídeo-arte: Michel Pétrin;
design de cenário: Carl Fillion.
Montreal, 1995; Nottingham Playhouse, Nottingham:
Reino Unido, 1996 (Irvin, 2003, p. 69).



Moynet, em seu livro *Teatro por dentro* (1873), nos conduz pela mão aos bastidores de uma produção teatral do século XIX, convidando-nos a dar uma olhada indiscretamente detalhada numa possível Transformação da Aparência Visual do Intérprete (TAVI) que, nesse caso, não conta com a descrição da participação da luz no processo:

Enquanto o espetáculo continua, vamos nos aproximar daquele camponês que é, como quem não diz nada, o ator principal, o herói da peça. Se você olhar atentamente para o traje que ele usa, você notará que todas as roupas são presas por um fio bastante forte, que começa no pé e sobe até o ombro através de uma série de ilhós e depois desce pelo comprimento do braço; é uma corda de tripa, cuja extremidade inferior é provida de um anel; a outra ponta da corda é travada por um nó que o ator pode desfazer à vontade. O traje, qualquer que seja a sua disposição, é sempre constituído por duas peças, uma na frente e outra nas costas. Se o personagem está em um determinado ponto da cena e normalmente é marcado com argila, um alçapão se abre atrás dele, uma mão pega o anel e, ao sinal combinado, o ator desata o nó que prende o traje por cima; a mão puxa o anel e o traje é rapidamente puxado para o alçapão. Com isso, o ator aparece vestido de forma diferente. Veja aquela velha que está prestes a entrar em cena, vestida com uma túnica que se pensaria coberta de cinzas: ela é uma de nossas atrizes mais bonitas, e ela só usa um vestido tão miserável e feio, porque ela vai se transformar na brilhante fada das águas. Nesse caso são necessários mais cuidados para não danificar a roupa que está por baixo e, sobretudo, o penteado, mas o princípio é o mesmo. Essas mudanças de figurino têm muito efeito, quando são feitas de forma rápida e inteligente para que o espectador não as adivinhe com antecedência (Moynet, 1999, 1885 edição fac-símile, p. 192).

Para Cohen (2007), o teatro se baseia essencialmente neste jogo entre esconder e revelar, conferir sentido ou abstraí-lo; um jogo que modifica suas regras de acordo com seu contexto e, principalmente, de acordo com a forma como pretendemos nos relacionar com ele. Nesse jogo cênico o cenário pode ser necessário, mas não é indispensável. Funciona como um elemento acessório que se vincula a uma realidade aparente, tentando transformá-la em algo que,

Caracterização Visual do Intérprete e transformações visuais de Georges Méliès: O eclipse do sol na lua cheia (1907), Fausto no inferno (1903), Viagem à lua (1902) e A caminhada infernal (1903).

Fontes: Mannoni, 2013; Internet: www.filmaffinity.com.



ilusoriamente, pretende nos fazer acreditar em uma verdade absoluta (concreta ou abstrata). Verdade que é transitória, diga-se de passagem, porque “o momento dramático que estamos presenciando está totalmente dissociado de nossa concreção física, afetando apenas o onírico de nossa sensibilidade” (Ratto, 2001, p. 23).

Em termos do mágico, ou mais corretamente, neste caso, em termos do científico e do fantástico, não se pode deixar de falar da formidável importância cultural do cinematógrafo no século XX. Para isso, ele deve ser entendido a partir de sua natureza intertextual, que constitui o tecido onde se tecem ideologias, impulsos, forças produtivas e relações de produção. Segundo Vila, ao longo da evolução do cinematógrafo, sempre foram detectadas duas tendências conflitantes (com seus naturais entrecruzamentos): “a tendência Lumière, que busca um registro científico da realidade ‘objetiva’, e a tendência Méliès, que usa o cinema como narratologia da escrita fantástica” (Vila, 1997, p. 107). Georges Méliès (1861-1938)¹ introduziu a magia e a ficção no cinema, quando este ainda dava seus primeiros passos e praticamente era apenas documental. Ele reinou no mundo do gênero fantástico e da trucagem cinematográfica por quase 20 anos, antes de cair no esquecimento e na ruína econômica, o que o levou a destruir os negativos de todos os seus filmes. Diante do cinema documental dos irmãos Lumière, o ato fundador de Méliès consistiu em combinar o universo de Jean-Eugène Robert-Houdin (1805-1871), o “pai da magia moderna”, com a cinematografia de Étienne-Jules Marey (1830-1904), bem como em um impulso decisivo do cinema como espetáculo. Considerado um gênio dos efeitos especiais, Méliès aplicou truques de magia e a técnica da lanterna mágica ao cinema: pirotecnia, efeitos ópticos, drop-downs horizontais e verticais, paradas de câmera, fades encadeados, sobreposições, efeitos de montagem e de cor. Méliès entendia o cinema como uma obra total, por isso fez do cinema um meio de expressão pessoal: desenhou os cenários e os figurinos, e escreveu os roteiros de seus filmes, nos quais atuou também como ator, cinegrafista, montador, produtor, distribuidor e empresário. Seu filme *O rei da maquiagem* (1904) é uma obra em que se anunciam as infinitas possibilidades do cinema de mudar a aparência dos atores por meio da montagem e da maquiagem (Mannoni, 2013, p. 16).



Reflexões sobre a magia e o ilusório do espetáculo

O que eu amo no teatro é sua teatralidade e o fato de você não reproduzir a vida real no palco; é algo mais que isso.
Richard Hudson (Davis, 2002, p. 128).

Segundo Cabezas, em diferentes épocas e culturas, o teatro é fundamentalmente baseado na ilusão: “esta é certamente a característica mais utilizada no teatro ocidental pelo menos desde o Renascimento” (Cabezas, 2007, p. 140-141). Certamente, no que se refere ao espaço cênico, pode-se falar de um antes e um depois a partir da representação visual da perspectiva no palco. Depois dela, a arte cênica se lança a desenvolver suas capacidades de concentrar o discurso em espaços perfeitamente delimitados ao olhar. Não surpreendentemente, desde o Renascimento, o maior campo de experimentação teatral no mundo ocidental são os tratados arquitetônicos e cenográficos. A técnica busca chegar ao artefato ideal para criar ilusão no palco e delimitar o olhar do espectador para tornar essa ilusão efetiva. Uma tarefa que, segundo Abellán, se estenderá com sucesso no tempo até o século XIX.

Essa busca foi aumentando, seus criadores realmente acreditando que a magia do teatro estava em seu potencial de criar ilusões, e que a camuflagem de qualquer convenção era algo verdadeiramente desejável por ser surpreendente, por ser mágico. E por ser segregado, por ser incontaminado, poderíamos afirmar, desde a honesta perspectiva burguesa. A delimitação da presença e da ação por trás de um enquadramento oferecido ao olhar, e o desenvolvimento arquitetônico que este princípio produziu, determinou e dominou a ideia de teatro que prevaleceu na cultura ocidental durante séculos (Abellán, 2006b, p. 2-3).

Sobre os aspectos das transformações visuais em tempo real dos espaços cenográficos o cenógrafo brasileiro Luiz Carlos Ripper (1943-1996) traz uma nova dimensão para o tratamento cenográfico das encenações dos grupos cariocas dos anos 1970. Para isso, Ripper destaca as expectativas inovadoras propostas pelos integrantes desses grupos. Segundo o professor e crítico teatral Roberto de Cleto, o trabalho desenvolvido por Ripper se destaca por propor “um espaço em mutação, onde as áreas e os volumes devem ser tão capazes de transmutação quanto a palavra e a emoção do ator e onde o espaço cênico dos teatros tenha maior capacidade de mobilidade interna das cenas e externa da plateia, possibilitando ao espectador participar mais diretamente da fantasia” (Cleto, 1972, periódico). A linha de pensamento de Ripper também nos brinda com alguns relatos da visão de magia do espetáculo, que não se restringe somente ao ato de ilusionismo, ou seja, do esconder os mecanismos de produção do encantamento cênico.

Caracterização Visual do Intérprete e transformações visuais de Georges Méliès:) capturas de telas do filme O rei da maquiagem (1904), onde o próprio Méliès é o ator e o designer.
 Fonte: Internet: www.filmaffinity.com

Voltando ao documentário *Máscaras* (2009), nele a ação transcorre no “trastienda”, um espaço oculto ao olhar do público em que o ator muda de pele para invocar o seu personagem. Magia, com truque, mas magia no final das constas. Os diretores de *Máscaras*, Elisabet Cabeza e Esteve Riambau, falam da realidade e da ficção teatral retratada no filme:

Nosso objetivo é que *Máscaras* mostre o fascinante mundo do teatro desde um olhar inequivocamente cinematográfico que se move na penumbra das bambolinas ‘onde os fios são movidos’ e o vermelho intenso das cadeiras onde o público ‘vai ver o efeito pretendido’. E, da mesma maneira que fizemos em *A dupla vida do faquir*, também transitamos livremente entre a realidade e a ficção com a ajuda da magia. Nosso filme anterior focava uns meninos fantasiados para rodar um filme amador em plena Guerra Civil. *Máscaras* transforma os fios com os quais uma representação teatral é tecida em um espetáculo cinematográfico dotado de vida própria (Cabeza; Riambau, 2009, documentário).

Apesar de extenso, o seguinte relato do diretor britânico de teatro, cinema e ópera Peter Brook (1925-2022) nos fala de seu início no teatro. Sua descrição pormenorizada nos permite acompanhar as mudanças de percepção do mágico no teatro e dos processos para manter essa magia viva:

No teatro eu buscava criar um mundo de imagem e som; [...] Mesmo assim, não era por acaso que eu me entusiasmava tanto com o cinema e o teatro, pelos mesmos motivos, mas ainda assim não me interessava muito por atores. Meu interesse principal era o de criar imagens, criar um mundo. A cena era realmente um mundo à parte, um mundo de ilusão separado do mundo circundante, no qual ingressava o espectador. Então, naquela época, meu trabalho era naturalmente muito mais relacionado aos aspectos visuais do ato teatral; eu adorava brincar com maquetes e desenhar sets. Estava fascinado com a iluminação e o som, com o figurino e a cor. [...] Naquele momento, pensei que deveria tentar apresentar uma encenação avassaladora de imagens fluidas, que servissem de ponte entre a obra e o espectador. [...] É por isso que fiz *Mercade (Trabalhos de amor perdidos, 1946)* aparecer elevando-se sobre o resto, no fundo do palco; a noite estava caindo, as luzes estavam diminuindo e, de repente, uma figura de preto apareceu ali. Uma figura de preto irrompia repentinamente em uma cena bucólica de verão, com os outros personagens vestidos em tons pastéis, à maneira de Watteau e Lancret, e uma luz dourada que ia se atenuando paulatinamente. O efeito era muito perturbador, e o espectador sentia de repente que o mundo inteiro tinha se transformado.

Creio que tudo mudou para mim na época de *Rei Lear* (1963). Pouco antes da hora em que deveríamos começar o período de ensaios, desliza o design cenográfico. Eu o tinha pensado em ferro enferrujado; era muito interessante, e muito complicado também, com pontes subindo e descendo. Eu gostava muito. Mas uma noite descobri que esse brinquedo maravilhoso era inútil. Desmontei a maquete quase por completo, deixando praticamente nada, mas o pouco que sobrou ficou bem melhor. Este foi, para mim, um momento decisivo, até porque nessa altura era frequentemente chamado a trabalhar em anfiteatros e não imaginava o que seria trabalhar sem prosaenário ou sem um mundo imaginário.

Agora percebo que não movo um holofote há pelo menos dez anos, quando antes eu passava a vida subindo e descendo escadas para ajustá-los etc. Agora me limito a dizer para o iluminador: ‘Muita luz!’. Quero que tudo seja visto, tudo seja claramente distinguido, sem a menor sombra. A mesma ideia muitas vezes nos levou a implantar, como único cenário e único set, um simples tapete. Não cheguei a essa conclusão por um caráter puritano, nem é minha intenção criticar os vestuários suntuosos ou a iluminação parcial ou com claro-escuro. Simplesmente, descobri que o verdadeiro interesse pode estar em outro lugar, no próprio evento, em cada momento de sua ocorrência, inseparável da resposta do espectador (Brook, 2001, p. 30-33).

Brook exemplifica seu ponto de vista com o mito *A conferência dos pássaros*², onde o mundo visível é apresentado como uma ilusão, como uma sombra que cobre uma superfície que é a Terra. Para Brook o mesmo acontece no caso do teatro: “O teatro é um mundo de imagens, e a glória do teatro é o conjunto delas. Se o mundo é ilusório, o teatro é a ilusão dentro do ilusório. E, de certo ponto de vista, o teatro pode ser uma droga perigosa”. Ele assinala que uma das críticas que por muito tempo perdura para o chamado “teatro burguês” é que, ao despejar sobre o público reflexões ilusórias, “não faz outra coisa que consolidar seus sonhos e conseqüentemente sua cegueira, sua incapacidade de ver a realidade”:

Mas, como tudo, isso pode ser visto exatamente de maneira oposta. No teatro, as ilusões são menos importantes porque lhes falta o apego feroz àquelas mesmas forças que tornam as ilusões da vida tão difíceis de quebrar. O fato de serem representações imaginárias lhes confere a possibilidade de adotarem uma dupla natureza, e é nessa dupla natureza que se pode vislumbrar o significado de *A conferência dos pássaros*. Por um lado, como se diz na mesma *Conferência*, quando nos voltamos para as impressões da vida, podemos ver o que é a vida. Mas quando olhamos na direção oposta, vemos o que está por trás dessas ilusões, e o mundo visível e o mundo invisível aparecem ao mesmo tempo (Brook, 2001, p. 262-264).

Tendo em vista a barreira que se estabelece entre o ficcional e o real no mundo dos espetáculos, cabe refletir sobre como isso ocorre em suas diferentes modalidades. Assim, por um lado, nas Artes Cênicas se introduz uma barreira espacial – significada pelo fosso da orquestra ou rampa cênica – entre o “ficcional” e o

“real”³. Por outro lado, no cinema essa barreira se traduz na tela e na sala de exibição do filme. Entretanto, segundo Vila (1997), o cinema também introduz a barreira “temporal”: (tempo de) filmagem/ (tempo de) exibição. O que, no código da percepção cinematográfica se traduz num espessamento da barreira ou distância espacial de “segundo grau”. Assim, essa “representação representada” na tela cinematográfica forma um mecanismo de “duplicação”, entre uma certa presença e uma certa ausência, que, para Metz (1979, In: Vila, 1997, p. 107), constitui o “significante imaginário” característico do sistema de significação cinematográfica. Vila considera vários fatores em relação à dualidade figura/espço, constituinte da cenografia, tanto teatral como fílmica. Para ele, a representação do primeiro componente (a figura) isolado, é uma possibilidade cênica teatral, compartilhada pelo cinema; enquanto a representação exclusiva do segundo componente (espço) é um privilégio exclusivamente cinematográfico. De fato, seguindo novamente Vila, a imagem cinematográfica pode ser esvaziada de todas as realidades exceto uma: a do espço (relegando a presença humana para fora do quadro constituinte do visual). No entanto, o teatro se constrói na consciência recíproca da presença do espectador e do intérprete, separados pela rampa (fosso), barreira arquitetônica entre o real e o imaginário, inexistente no espetáculo cinematográfico, que ignora o espectador. Nesse sentido, Vila reflete: “O teatro não se faz senão com o homem, mas o drama cinematográfico pode existir sem atores. Isso significa considerar os respectivos mecanismos dramáticos de forma inversa: no teatro o drama parte do ator; no cinema vai do cenário para o homem” (Vila, 1997, p. 107).

Para Yukio Horio “o espetáculo e o cenário devem ser reais, mas também abstratos e teatrais”. Na obra *Kiru*⁴, Horio utilizou uma diversidade de materiais no palco, cheio de espços vazios, incluindo algodão, seda e lã. A obra está relacionada com o Kabuki do teatro Noh. As acrobacias são dominantes nas artes cênicas japonesas e aconteciam sob luzes brilhantes que, atualmente, sofrem a influência dos claros-escuros da ópera alemã: “Eu uso muita escuridão no meu trabalho, exceto quando projeto para Hideki Noda, ele não precisa de escuridão; *Kiru* oferece uma ilusão luminosa” (Davis, 2002, p. 124-125).

O debate sobre se o papel da representação teatral deve ou não remeter ao ilusório é, assim como o texto e o espetáculo, um dos temas que mais proporcionam reflexões. Por um lado, temos a teoria do dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht (1898-1956), para quem a cenografia deveria dizer ao espectador que ele está no teatro e não sugerir que ele está em outro lugar: “O teatro, como teatro que é, deve atingir essa realidade fascinante que tem um Palácio de Esportes nos dias de boxe. O melhor é mostrar suas máquinas, seus equipamentos e seus teares”. Brecht queria que a cenografia “mostrasse seus processos de produção ao público, no sentido de educar o espectador a ser mais consciente, a fazê-lo olhar para o seu próprio olhar”. Por outro lado, segundo o pintor, dramaturgo e designer de cenários francês Gilles Aillaud (1928-2005), declaradamente anti-brechtiano, essa postura de Brecht resultava em uma retórica intelectualista que acabava por “postular no espectador o grau de consciência e de lucidez que se tentava que alcançasse, pedindo-lhe implicitamente que seja já aquilo em que há de se converter” (Aillaud, 2008, p. 11).

Segundo Heras (2003), Aillaud e os cenógrafos Eduardo Arroyo (1937-2018) e Antonio Recalcati (1938-2022), formaram um trio de artistas paradigmáticos da arte pluridisciplinar. Estes três artistas trabalharam muito em parceria com o **diretor alemão** Klaus Michael Grüber (1941-2008), buscando em seus trabalhos

² A conferência dos pássaros é um poema sufi que desde o seu surgimento, ainda na década de s. XII, vem exercendo uma imensa influência sobre o misticismo islâmico. O poema descreve o caminho sufi para a iluminação por meio de uma alegoria: a busca empreendida pelos pássaros do mundo para encontrar seu rei. A viagem dos pássaros retrata as sucessivas etapas da experiência espiritual, enquanto os diferentes pássaros - do orgulhoso falcão à gananciosa coruja - representam os vários arquétipos humanos com suas próprias e muito humanas razões para não empreender o caminho espiritual. Ao longo da história, divertidas anedotas e sátiras se entrelaçam com passagens de grande beleza mística. No final, os pássaros descobrem que o que procuram não é nada além de si mesmos, o que reflete que o caminho sufi para Deus é interno e que a iluminação nada mais é do que a união apaixonada de uma alma individual com o Divino. Resumo do livro *A conferência dos pássaros*, de Farid Al-din Attar, versão do poeta Rafiq Abdulla, Espanha: Ed. Gaia, 2002.

³ Levando em conta sempre que este estudo adotou prioritariamente o modelo de configuração espacial do teatro italiano, quando se trata de encenação ao vivo. Ou seja, a caixa cênica é composta por três faces fechadas e uma aberta, onde se estabelece a citada “barreira ficcional-real”.

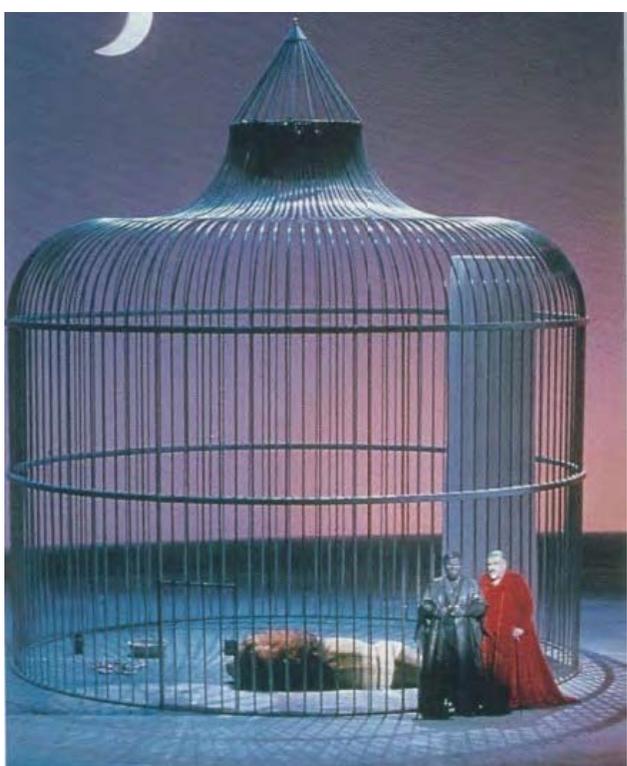
⁴ *Kiru* (1997), escrita e dirigida por Hideki Noda. Teatro Osaka Kintetsu, Osaka: Japão.

em equipe um caminho onde “a conceitualização de espaços cênicos deveria ir além do mero critério de cenografia”. A parceria Grüber-Aillaud produziu espaços cênicos cheios de “transgressão, humor, sabedoria, sarcasmo, metáforas surpreendentes, imagens insólitas e distância de qualquer tipo de modismo” (Heras, 2003, p. 44-45). Jean Jourdheuil analisa que a estética teatral de Aillaud não é diferente de sua estética pictórica, embora o estatuto da palavra, a função da linguagem, da imagem e o espaço distingam a representação teatral da representação pictórica e a contraponham. Para este autor, o pintor Aillaud, fascinado pela semelhança e pelo que ela consegue fazer parecer, a ilusão é um vetor de alegria e consiste em abrir o próprio espaço para despertar associações infantis e inéditas. E esclarece:

Para Gilles Aillaud, a ilusão é sinônimo de poesia no coração do visível, ali onde em Brecht a ilusão remete (essencialmente) à contaminação do teatro com técnicas de manipulação radiofônicas e cinematográficas, graças às quais foi possível suscitar e organizar a adesão das massas. A teoria negativa da ilusão e da identificação de Brecht é uma tentativa de reconstrução, no teatro, dos procedimentos que produziram ilusão, identificação e adesão no cinema e no rádio, e na vida política dos anos trinta (Jourdheuil, 2008, p. 27, 32).

Fausto (1982): o ator Bernhard Minetti no espaço cênico multidisciplinar do pintor e cenógrafo Gilles Aillaud. Fontes: Ursic, 2008, p. 30, 32; www.festival-automne.com.





Um exemplo do jogo perpétuo entre o real e o ilusório na cenografia de Aillaud está na produção de *Fausto*⁵, onde uma enorme bola de vidro, cheia de água, elemento autônomo (próprio de Aillaud), “uma gruta de sombra”, (segundo sua própria expressão), produz alguns reflexos anamórficos do que ali se interpreta: a vaidade. Há um rebaixamento de todo pensamento e de tudo.

Ainda no contexto da colaboração entre Grüber e os pintores-cenógrafos, Eduardo Arroyo aponta que o teatro lhe permitiu esquecer temporariamente que era pintor. O que ficou claro para ele, desde o início, é que a cena não é uma galeria de arte: “A criação é então colocada a serviço de um texto, um tema que nada tem a ver com a pintura. E ao mesmo tempo, de volta, recuperar a enorme

Cenografias de Eduardo Arroyo: Othello (1996), Splendid's (1994–1995), As bacantes (1974), Da casa dos mortos (2005) e Don Giovanni (2002). Fonte: Flórez; Canido, 2005, p. 160, 148, 57, 62, 189.

liberdade da pintura, e talvez, tirar algo desse mundo de imagens constantes que é o teatro”. A confiança na imagem estática é talvez o que o levou a evitar mecanismos complexos ou truques espetaculares em seus cenários. Nesse sentido, a parceria Grüber-Arroyo funcionou muito bem, tanto que desenvolveram juntos, muitas vezes em colaboração com Aillaud, obras como *Don Giovanni*, *Da casa dos mortos*, *Othello*, *As bacantes* e *Splendid's*⁶. Sobre essa sincronia criativa, Arroyo comenta que: “nossos cenários não são móveis, são manipulados

⁵ *Fausto* (1982), de Johann Wolfgang von Goethe. Direção: Klaus Michael Grüber. Freie Volksbühne, Berlin: Alemanha.
⁶ Algumas produções de Klaus Michael Grüber, com cenografia de Eduardo Arroyo: *Don Giovanni* (2002), de Wolfgang Amadeus Mozart, direção: Hans Zender, colaboração na cenografia: Bernard Michael, Ruhr-Triennale, Recklinghausen: Alemanha; *Da casa dos mortos* (2005), de Janacek Salzburgo, Teatro Real, Madrid: Espanha; *Othello* (1996), de Giuseppe Verdi, Denerder Landse Opera, Amsterdã: Holanda; *As bacantes* (1974), de Eurípides, colaboração com Gilles Aillaud, Schaubühne, Berlin: Alemanha; *Splendid's* (1994-1995), de Jean Genet, Schaubühne, Berlin: Alemanha e Piccolo Teatro di Milano, Milão: Itália.

⁵ *Fausto* (1982), de Johann Wolfgang von Goethe. Direção: Klaus Michael Grüber. Freie Volksbühne, Berlin: Alemanha.

em uma única peça. São volumes fixos dentro dos quais a ação ocorre; exceto nos casos de *As bacantes* e *Fausto*, onde havíamos condicionado lugares pré-existentes, usando tudo o que encontramos”. Segundo Flórez e Canido, “No espaço cênico Arroyo encontra a oportunidade de intensificar sua relação com os objetos, mas, sobretudo, entende que o que tem a fazer é criar um lugar onde o teatral possa vir a ser, sem cair no protagonismo fácil ou na retórica do vazio” (Flórez; Canido, 2005, p. 15).

Sobre o real, o ilusório ou o mágico do espetáculo, vale registrar três visões distintas, mas complementares. Começando por Artaud, para quem a alquimia, por meio dos seus símbolos, é como um “duplo” espiritual de uma operação que só é eficaz no plano da matéria. O teatro também deve ser considerado um “duplo”: “Não desta realidade cotidiana e direta da qual ele, aos poucos, se reduz a ser apenas uma cópia inerte, tão inútil quanto açucarada, mas outra realidade perigosa e típica, onde os ‘princípios’, como golfinhos, assim que mostram suas cabeças, se apressam a voltar para o escuro das águas” (Artaud, 1993, p. 43). Já Lukić considera que a ilusão teatral começa e termina no mesmo ato teatral, “como o jogo cibernético entre o nosso cérebro e o palco”. O teatro torna-se finalmente realidade na mesma medida que tudo o que vemos antes de entrar na sala, embora de uma forma diferente: “limpo do excesso de informação, do spam contemplativo e emocional, adaptado às necessidades das nossas emo-

ções por ser um extrato de informação: pura realidade emocional, extrato emocional da realidade” (Lukic, 2009, p. 57). Por fim, na visão de quem faz, para o light designer argentino Ernesto “Tito” Diz (1924-2015), se se entender como a luz é feita, ela deixa de ser mágica: “A propósito, digo que a luz continua sendo um elemento mágico em o teatro porque as pessoas ainda não entenderam muito bem como é que o palco fica verde, de repente azul, de repente só ilumina um canto, depois o outro, depois ilumina o fundo... por isso a luz continua a ser mágica” (Diz et al, 2003, p. 14).

Os aspectos técnicos, estéticos e conceituais das transformações cênicas

Quanto mais a arte dramática aproxima-se do puro espetáculo puro, menor é o seu valor dramático. Da mesma forma que o espetáculo perde sua riqueza e variedade se contiver qualquer dramatização.
Adolphe Appia (Appia, 2005, p. 65).

Quando se trata de agilizar as mudanças e movimentações dos cenários diante do público, Nicolás Luzzi considera que o uso do piso móvel com controle remoto permite deslocamentos horizontais e verticais que, somados ao uso da cortina curta⁷, devem ser considerados na “abordagem cenográfica de qualquer obra que requeira grandes mudanças de cenário em curtíssimo espaço de tempo e

Hoje é dia de Maria: o ator Stênio Garcia e a luz verde do personagem Asmodeu.

Fonte: captura de tela, vídeo disponível em <http://gshow.globo.com>.

⁷ A cortina curta é o elemento cenográfico (feito de tecido, papel ou madeira) que cobre toda a largura do palco, escondendo completamente uma parte dele do público, com a finalidade de facilitar grandes mudanças de cenário sem a necessidade de interromper o espetáculo.



sem interromper a ação teatral” (Luzzi, 2015, p. 157). No produto artístico, a participação da luz, cenário, de figurinos, coreografias, som e vídeo é recorrente e significativo. Portanto, a “combinação da iluminação, dos aspectos estéticos e expressivos da luz como geradora e modeladora de espaços com outras linguagens artísticas aprofunda e floresce a linguagem da luz e de todo ato criativo” (Kobusiewicz, 2012, p. 41). Segundo Ramos (2013), o paradigma do *modus operandi* do teatro (e de todos os espetáculos que se apresentam perante o público) está na gênese da Caracterização Visual do Intérprete. Desta forma, todas as evoluções técnicas e estéticas dentro desse paradigma foram posteriormente incorporadas por outros meios de apresentação de espetáculos (cinema, televisão etc.). Essas mesmas mídias podem utilizar, em parte ou totalmente, os modos manuais de caracterização visual ou trabalhar apenas com a tecnologia da mídia (eletrônico, digital etc.) Como exemplo do uso da tecnologia da luz, a autora fala sobre o uso da luz no teatro e na televisão:

Em alguns espetáculos teatrais, a iluminação sobre a movimentação coreográfica dos corpos dos atores, em uma cena, pode conferir diferentes tonalidades cromáticas às suas roupas e cutis. Sendo, portanto,

como no programa tecnológico do cinema digital, um recurso do próprio meio, usado para determinar a construção da aparência dos seres ficcionais [...] Suas sobrancelhas são marcadas e apontam para a parte superior da testa, seus olhos são contornados por manchas de cor preta e seu rosto, frequentemente, é iluminado por uma luz verde, recurso que destaca o personagem do contexto narrativo e o coloca numa esfera mítica ou mágica, em relação aos demais personagens da microssérie (*Hoje é dia de Maria*).⁸ (Ramos, 2013, p. 33-34, 101).

A alusão ao uso cromático da luz sobre o figurino nos remete diretamente aos experimentos de Loïe Fuller em suas coreografias do final do século XIX e início do século XX, onde já havia comprovação, no caso do CVI, de que “os recursos tecnológicos que cada meio oferece podem ter o mesmo peso daqueles derivados exclusivamente da manipulação das maquiagens, das roupas, dos penteados e dos adereços” (Ramos, 2013, p. 34). Em suas conclusões a partir da análise feita do espetáculo *A vida do Rei Eduardo II da Inglaterra*⁹, Llobera (1995) fala

⁸ *Hoje é dia de Maria* (2005), de Carlos Alberto Soffredini. Roteiro: Luis Alberto de Abreu, Direção: Luiz Fernando Carvalho, Fotografia: José Tadeu Ribeiro, Caracterização: Vavá Torres, Figurino: Luciana Buarque, Cenário: Lia Reilha e João Irênio. Produção: Rede Globo, Rio de Janeiro, Brasil.

⁹ *A vida do rei Eduardo II da Inglaterra*, de Bertolt Brecht. Direção: Lluís Pasqual; Design de cenário e vestuário: Fabià Puigserver. Centro Dramático Nacional, Teatro María Guerrero, 1983, Madrid: Espanha.



A vida do rei Eduardo II da Inglaterra: figurinos e cenários.
Fonte: Centro Dramático Nacional da Espanha, 1988, p. 1-38.



sobre a importância do figurino na integração entre os elementos visuais do espetáculo. A primeira conclusão sobre o espetáculo é a da “completa integração de todos os seus elementos rumo a uma estilização, ou melhor, a uma purificação e harmonização lógica dos diferentes aspectos que o compõem e que, por exemplo, se mostra na extrema simplicidade e eficácia do vestuário que oferece uma materialidade próxima do espectador”. Outra conclusão é que cada personagem usa a cor de seu vestuário de acordo com sua personalidade, produzindo um contraste com o material do espaço cênico: “Eduardo-azul, Mortimer-preto, Lanzcaster-azul-esverdeado, Winchester e Coventry-vermelhos e roxos, Rice e Howell-tons de verde, Gurneey-vermelho, ele é o palhaço.” Por fim, a pesquisadora registra que os figurinos mudam, acompanhando as transformações pelas quais o personagem passa no decorrer da obra: “O caso mais evidente de combinação da cor com o personagem é o de Kent, cujo figurino é um amarelado-cru como signo de um ser transparente e honesto, de fato, não trocará o casaco ‘nobre’ pelo de ‘guerra’ até que esteja bem avançada a luta entre os pares e o rei, seu irmão” (Llobera, 1995, p. 183-184).

Remando ao vento: Caracterização Visual do Intérprete do ator José Carlos Rivas para o personagem Frankenstein. Fontes: Matellano, 2006, p. 184-185; Internet: <http://39escalones.wordpress.com>.

A vida do rei Eduardo II da Inglaterra: figurino do personagem Kent, vivido por Nacho Martínez. Fonte: Centro Dramático Nacional da Espanha, 1988, p. 1-38.

Ao observar as transformações da Caracterização Visual do Intérprete no cinema, apreciamos suas diferenças e semelhanças técnico-conceituais em relação ao teatro. No cinema, temos um bom exemplo com o filme *Remando ao vento*¹⁰. Nela, o monstro de Frankenstein é um elemento de pano de fundo da história que serve de contraponto à vitalidade-moralidade-frustração dos protagonistas: “a corporificação plástica e visual das áreas de sombra dos personagens na figura da Criatura, com toda a carga simbólica. Essas zonas perpassam melancolicamente o filme, desde seu enigmático início, tomando-o por completo” (Cherta; Garrido, 2007, p. 146). Portanto, se desconhece se a Criatura é a causa de todos os males do filme ou se é somente um espírito, uma imagem como aviso premonitório do que vai acontecer. Este fato se converteu em um desafio para a equipe encarregada da CVI desse personagem, que não se sabia se realmente fazia parte da história ou era uma entelégua. Segundo Yvonne Blake (vestuário) e Romana González “Pato” (maquiagem): “[...] tinha que desenhar um aspecto

¹⁰ *Remando ao vento* (1988), de Gonzalo Suárez. Direção: Gonzalo Suárez; fotografia: Carlos Suárez; figurinos: Yvonne Blake; maquiagem: Romana González; cabeleireira: Josefa Morales; efeitos especiais: Reis Abades; direção artística: Wolfgang Burmann; direção de produção: José G. Jacoste. Produção: Espanha.



distante dos cânones do filme de terror”. Para isso, elas optaram por eliminar máscaras ou látex e aplicar uma maquiagem complicada sobre o rosto do ator, que ficou “mais perto, em sua caracterização, ao monstro descrito na obra literária do que ao recriado sobre o ator Boris Karloff com cicatrizes e parafusos do filme clássico” (39escalones, internet, 2007). Blake relata a importância da integração da equipe para chegar a esta Caracterização Visual do Intérprete:

Para chegar ao design do monstro, cada um fez um pouco, a maquiadora, e nós. A roupa foi feita a seco, tingida e ambientada, com muita textura. O rapaz que fez o personagem tinha um look particular, tão alto, tão magro. Pato o maquiou tão pálido, com as veias, a peruca. Ficou incrível e muito assustador (Matellano, 2006, p. 183-184).

Outro exemplo de transformação da Caracterização Visual do Intérprete, nesse caso acompanhando a evolução do personagem, como signo de status e dos estados de ânimo da protagonista do filme *Xica da Silva*.¹¹ Nele a Caracterização Visual do Intérprete acompanha a transformação da personagem, que começa como escrava, torna-se livre e rainha e finaliza em uma condição miserável e humilhante.

O designer de cenários russo-estadunidense George Tsy-pin (n. 1954) fala sobre o comportamento dos materiais e como o imprevisto pode provocar uma transformação, hora boa e hora não tão boa: “Por sua vez, os materiais têm sua própria lógica e não se pode fazer nada a respeito.” Um exemplo desse comportamento inesperado dos materiais está na ópera *Édipo rei*¹², onde o palco

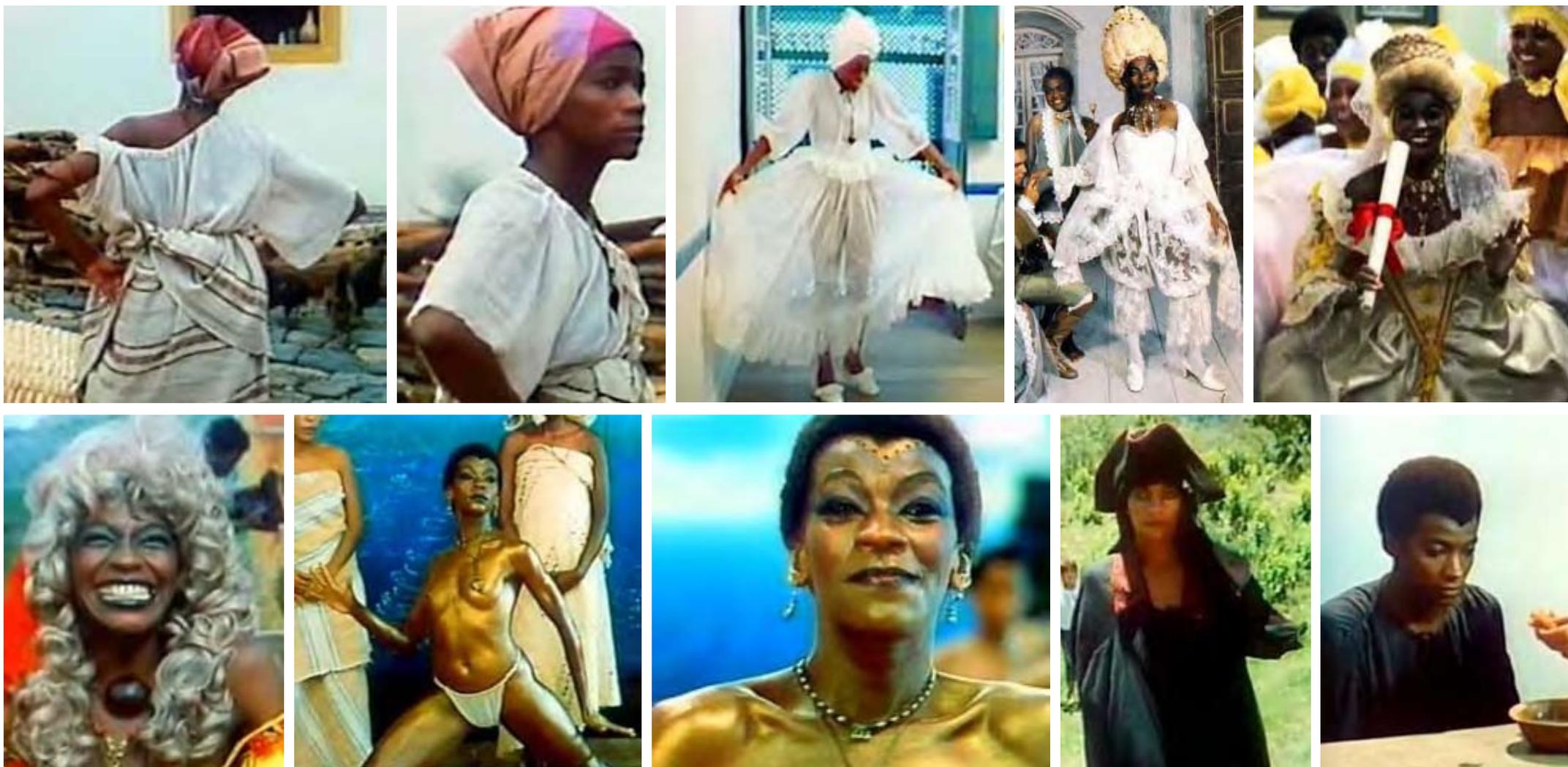
¹¹ Xica da Silva (1976), de João Felício dos Santos. Roteiro: Carlos Diegues e Antônio Calado, Direção: Carlos Diegues, Direção de arte e figurino: Luiz Carlos Ripper, Fotografia: José Medeiros, Maquiagem: Carlos Prieto. Produção: Embrafilme, Rio de Janeiro, Brasil.
¹² Édipo rei (1992), de Jean Cocteau, composição de Igor Stravinsky. Dirigido por Julie Taymor, Festival Saito Kine, Matsuyama, Japão.

representa um lago negro com uma construção de madeira flutuando no topo. Essa construção é cercada por pedras feitas de mosquito amassado, o que, segundo Davis, produz uma “sensação tridimensional, ao mesmo tempo perturbador e efêmero”. A história de Tsy-pin nos dá conta da importância de um designer na equipe, quando se trata de conhecer o comportamento dos materiais para as transformações visuais cênicas ao vivo:

O cenário é um gigantesco olho, feito de madeira curvada [...] Reflete-se na água, criando uma assustadora fonte sem fundo. Às vezes, a estrutura principal parece um pássaro mítico ou um estranho animal aracnídeo. As asas do pássaro parecem se mover sob os pés do coro. O lugar parece misterioso, doente e amaldiçoado [...] Quando o espelho preto que eu queria foi instalado no fundo da piscina e eles estavam enchendo o palco de água, uma das situações mais mágicas aconteceu. No momento de euforia coletiva, todos correram em direção à água, a luz refletia nas rochas: era espetacular. Duas horas depois, voltei ao teatro. Todo o espelho que havia sido colado no fundo da piscina estava estranhamente torcido e projetando-se acima da superfície da água. Era sinistro e feio. Toda aquela produção multimilionária estava em perigo (Davis, 2002, p. 164).

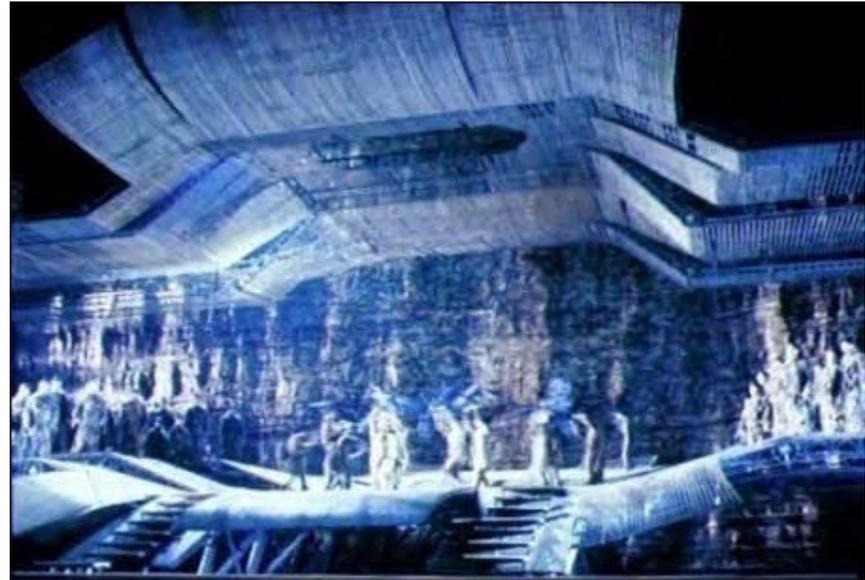
Uma técnica cenográfica para obter a transformação visual do espaço cênico é a chamada “perspectiva aérea”. O designer de cenários japonês Yukio Horio descreveu seu uso assim:

Xica da Silva: a cantora e atriz Zezé Motta veste a transformação da personagem durante o transcorrer da obra. Fonte: captura de tela do DVD Xica da Silva.



É usado acima da perspectiva comum para expressar profundidade através de camadas de ar. Por exemplo, as coisas que estão próximas aparecem nítidas, mas as coisas distantes aparecem borradas. Tradicionalmente, muitos fundos são usados. Imagens com fundos

podem ser criadas, mas mover a imagem para frente e para trás é impossível. As máquinas de fumaça e os novos tipos de iluminação ajudam a resolver esse problema e criar uma sensação de profundidade (Davis, 2002, p. 123).



Édipo rei: a transformação do espaço cênico diante do olhar do público.
Fontes: Davis, 2002:164;
<http://georgetsy-pin.com>.

O corpo como suporte da transformação visual cênica

O que cobre a pele do ator nem sempre é uma roupa ou um acessório. Pode ser, por exemplo, uma maquiagem ou um efeito de iluminação.
Adriana Vaz Ramos (Ramos, 2013, p. 21).

O corpo é o “conceito mais reverenciado, fetichizado, detestado e confuso da teoria cultural contemporânea”. O conceito de corpo domina grandes áreas da cultura, literatura, feminismo e cibercrítica contemporânea, mas “muitas vezes de uma forma altamente questionável, oriundas de impulsos de desmontagem pós-modernos que colocaram o corpo fora de si mesmo” (Dixon, 2007, p. 212). Especificamente no teatro, o corpo do intérprete é um “corpo-objeto” que se expõe para ser contemplado por outro, “para seduzi-lo, apropriar-se de seu olhar; é um instrumento de ação, de narração, um objeto funcional, um signo” (Trastay; Lima, 2006, p. 45).

Historicamente, a Arte Cênica é marcada pela evolução do espetáculo ao vivo, considerando que as artes cênicas ao vivo são aquelas que exigem a “presença do ator”. Esta é a verdade que sustenta o conceito do que é considerado um “elemento cenográfico” (o cenário? O corpo?), definido por tantos teóricos da arte do espetáculo como um elemento que deveria servir para “reproduzir um ambiente ou criar um clima” (García, 2011, p. 38-39). Sendo assim, busca-se encenar uma ação verdadeiramente eficaz, a partir do corpo “entendido como totalidade”. Dentro dessa mudança de paradigma se torna fundamental levar em conta as teorias de Adolphe Appia, que a partir de seu encontro com o austríaco Jacques Dalcroze (1865-1950), em 1906, elabora um novo conceito de dramaturgia centrado na valorização do corpo do ator: “Ao considerar que tal corpo é o ‘autor’ e que sua obra com ele se confunde, Appia lança as bases para futuras performances” (Trastoy; Lima, 2006, p. 45).

Nesse contexto, importa ainda ter em conta que “o corpo não é um território fechado, estático, pronto”, pois consideramos que está aberto a mudanças e, por isso, sempre em movimento. Nesse sentido, o corpo não é considerado uma barreira, mas sim um “veículo adequado à liberdade de expressão” (Ancelmo, 2007, p. 64). Esse corpo como veículo de transformações visuais (ou ilusões) é observado por Padilla (2012), que também nos conta sobre suas interações com o espaço cênico:

A ilusão de ótica não ocorre apenas no espaço do palco, mas também no próprio corpo dos atores, dançarinos ou cantores: a maquiagem e o vestuário são capazes de transformá-lo, recriando diversas texturas e qualidades visuais. Essa transformação contribui para a representação de papéis típicos de toda interpretação, dando origem à camuflagem de papéis. Outro tipo de camuflagem, a da mimese, ocorre graças à interação do corpo com o contexto que o cerca -seja o fundo, algum dos objetos do cenário, ou mesmo outro corpo-, quando os limites entre ambos os elementos se tornam difíceis de discernir. Em números que investigam as possibilidades expressivas do corpo humano, surgem ilusões de ótica ligadas à percepção de figuras anatomicamente impossíveis ou outras de natureza ambígua (Padilla, 2012, p. 9).

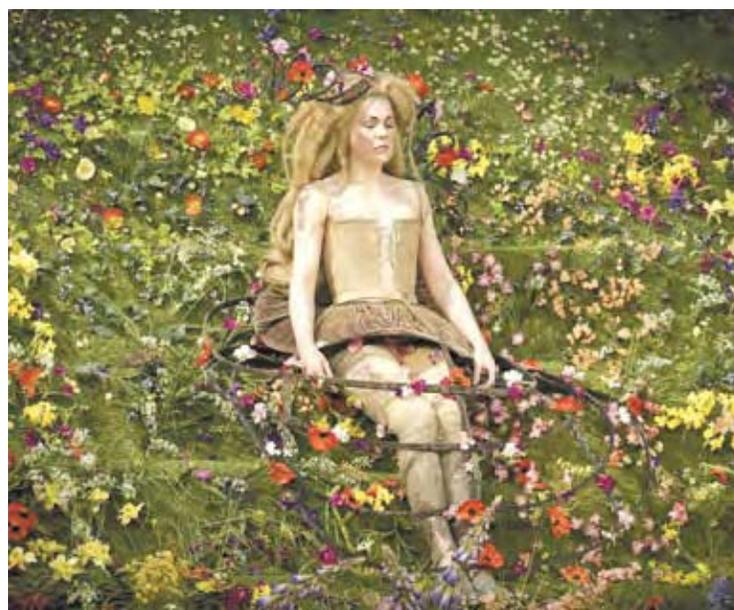
Sobre o corpo e a transformação cênica, agora como ilusão de ótica, Lorena Matey López (2012) afirma que a conjunção de uma série de elementos cenográficos, como figurinos, iluminação ou cenário, completa o trabalho dos atores “ajudando a estimular nossa imaginação de diferentes maneiras, dependendo da pretensão do espetáculo”. Para ela, em qualquer representação pertencente às artes cênicas existem dois elementos fundamentais, intimamente relacionados entre si: o corpo e o espaço. Nesse contexto, as ilusões de ótica nas artes cênicas também podem “servir fundamentalmente ao corpo como suporte” ou se “evidenciarem no espaço cênico”. López também observa que:

[...] para que se produza uma mudança mais contundente que nos induza à ilusão, é preciso algo mais: o traje, entendido em sua totalidade como a conjunção do vestuário e outros elementos complementares como próteses, perucas e maquiagem, nos convida a mergulhar em um terreno que oferece uma ampla gama de possibilidades (López, 2012, p. 15-16).

Quando se trata de Caracterização Visual do Intérprete, tendo como base conceitos ou seres abstratos, o desafio cenográfico é maior. Nesse sentido, o encenador britânico Peter Brook (1925-2022) relata a dificuldade na representação material dos seres elementais na obra de Shakespeare:

Exemplos teatrais de CVI para a fada Titânia: Vivien Leigh (de Tyrone Guthrie, Old Vic Theatre, EUA, 1937); Tamsin Carrol (do Open Air Theatre, Regent's Park, Inglaterra, 2012); Eva del Palacio (de Eva del Palacio, Morboria, Espanha, 2010-2011).

Fontes: Davis, 2002, p. 164; Internet: www.camdennewjournal.com; www.morboria.com.



Em *A tempestade*, ou em *Sonho de uma noite de verão*, a questão inevitável de ‘como encenar fadas e espíritos?’ não pode ser respondida apelando para recursos estéticos, porque no nível mais imediato a palavra ‘fada’ não sugere absolutamente nada para a mente moderna, então não teríamos nada para vestir. Porém, mergulhando na imagem ‘fada’, aos poucos fica claro que o mundo fantástico das fadas é uma forma de falar em linguagem simbólica para expressar tudo o que há de mais sutil, mais leve, mais evanescente que a mente humana. ‘Leve como a meditação’, disse Hamlet. A ‘fada’ é a capacidade de transcender as leis naturais para entrar na dança das partículas de energia que se movem a uma velocidade incrível. Qual seria então a imagética teatral capaz de possibilitar que os corpos humanos sugiram justamente a incorporeidade? Meninas em idade escolar envoltas em tule certamente não.

Foi uma certa vez, assistindo a uma performance de acrobatas chineses com Sally Jacobs, a designer, que descobrimos a chave: um ser humano que, por pura habilidade e destreza, demonstra com alegria que é capaz de transcender suas limitações naturais para se tornar um reflexo da mais pura energia. Tudo nele nos falava da ‘fada’. A partir daí, toda uma nova imagem poderia começar a fluir da criatividade fértil de Sally.

E este é apenas um exemplo. A palavra ‘fada’ passou pelos lóbulos analíticos e pela consciência histórico-cultural de nosso cérebro, então só pode provocar associações mortas. Mas se pararmos para ouvir com atenção, por trás dela poderemos perceber valores absolutamente vivos. E se tocarmos neles, o carvão começará a queimar (Brook, 2001, p. 168-169).

Sobre o tangível ou intangível do corpo do intérprete, Béatrice Picon-Vallin (2009) acredita que “há muito tempo, o teatro se interessa pelo confronto carnal dos corpos e seu duplo, impalpável alquimia da sombra e da luz”. Para ela, a imagem, ontem química, hoje digital, nas práticas interdisciplinares das artes do espetáculo do século XX, tem cada vez mais um lugar de relevo. Segundo esta investigadora do Centre National de Recherche Scientifique (Paris: França), o uso atual da imagem teatral atribui diferentes “modalidades de presença” ao corpo do intérprete, dotando-o mesmo de um corpo “aumentado” ou adaptando-o ao olhar “gráfico” do público. Trata-se de “magia espantosa: corpos mediados e corpos vivos podem se entrelaçar” (Picon-Vallin, 2009, p. 67). Um bom exemplo dessa mistura de tecnologia e presença física em espetáculos ao vivo é o show *Verdade, uma ilusão*¹³ da cantora brasileira Marisa Monte, onde o vestuário da artista é composto por uma tela para projeção de partículas de luz. As partículas seguem os tons da voz e os movimentos da intérprete formando imagens abstratas que se misturam com o es-

¹³ *Verdade, uma ilusão* (2012), de Marisa Monte. Direção: Leonardo Neto e Claudio Torres; Direção de arte: Batman Zavareze. Design de espaço cênico: Marcelo Lipiani; Design de luz: Zelnis Joels; Design de vestuário: Rita Murtinho; Design de produção: Carolina Villela. São Paulo, Brasil.



Sonho de uma noite de verão (1970), de Peter Brook: seres elementais acróbatas.
Fonte: Internet: <http://www.rsc.org.uk>.

paço cenográfico. Segundo o designer Batman Zavareze, “são luzes projetadas por uma câmera, do videogame Xbox, que capta os movimentos da cantora”. Zavareze detalha o processo¹⁴:

A câmera do Xbox escaneia a pessoa. O conteúdo utilizado, que tem projeção no vestido de Marisa, é sincronizado em tempo real. Quando Marisa canta, ela ativa as partículas. Quando ela se move, as partículas explodem e, quanto mais explodem, os contornos do corpo de Marisa vão se desfazendo e elas começam a se mover ao longo do fundo do palco. É um momento muito mágico. Parece que se está numa constelação (Castro, 2013, internet).

Outro autor que abordou a questão da materialidade e da abstração foi o poeta francês Stéphane Mallarmé (1842-1898), que propôs em sua obra o conceito de “tipos”. O objeto de sua poética não é a montagem de palavras preciosas, mas o traçado de um desenho. Cada poema é para Mallarmé um traçado que abstrai um esquema fundamental dos espetáculos da natureza e dos acessórios da vida e assim os transforma em umas poucas formas essenciais. Não se trata mais de espetáculos que se veem ou histórias que são contadas, mas de esquemas do mundo. Assim, para Mallarmé, todo poema assume uma forma analógica típica: o leque que se dobra e se desdobra, a espuma que se ondula, o cabelo que se solta, a fumaça que se dissipa... São sempre esquemas de aparecimento e desaparecimento, de presença e da ausência, do dobrar e do desdobrar. Ora, a esses esquemas, a essas formas reduzidas ou simplificadas, Mallarmé

¹⁴ No Grammy Awards (EUA, 2013), a cantora Carrie Underwood também se apresentou com um vestido com a mesma tecnologia. Mas nele as imagens eram mais detalhadas e alternavam entre borboletas, flores etc.



Verdade, uma ilusão (2012): vestuário com luzes que captam os movimentos e a voz da cantora Marisa Monte. Fonte: ctrlbarbara.wordpress.com.

também dá o nome de “tipos”. E o poeta vai buscar seu princípio no campo de uma poesia gráfica. Uma poesia idêntica a uma escrita de movimento no espaço cujo modelo é dado pela coreografia, por uma certa ideia de balé. O balé é para Mallarmé uma forma de teatro em que não são mais produzidos personagens psicológicos, mas tipos gráficos (Rancière, 2011, p. 31). Por fim, continuando no tema do aparecimento ou desaparecimento, Fausto Viana (2010a) conclui a sua investigação sobre o traje teatral e as renovações do século XX, afirmando que os grandes diretores cênicos estudados no trabalho não buscavam esconder o corpo do intérprete com figurino, muito pelo contrário, a CVI é utilizada como mais uma ferramenta do artista para se expressar de forma integral: “o corpo do ator também é um microcosmo dentro do macro da encenação. Assim, para

que haja verdade cênica é necessário que todo o corpo do ator esteja envolvido na realização do espetáculo” (Viana, 2010a, p. 283).

Segundo Kowzan (2006), entendemos que as linguagens do corpo, do espaço (material e imaterial) e do tempo (cênico-real e extra cênico-dramático) se comunicam e formam o espaço da encenação. Neste livro, necessariamente, estamos falando do tempo cênico no espaço-visual-material-cenográfico do corpo do intérprete. Nesse contexto, deve-se levar em conta que, por um lado, o espaço (arquitetônico, cênico e cenográfico) e o tempo (extra cênico-dramático), na cena e, por outro lado, o espaço visual (poderia ser o auditivo) imaterial (gesto, movimento, deslocamento) no intérprete, serão investigados apenas como elementos de contextualização do tema ou como suporte nas diferentes análises ao longo deste livro.

A performance e a fotografia

Dentre inúmeros artistas, que em diferentes meios utilizam a Caracterização Visual do Intérprete como forma de expressão, podemos mencionar, apenas para citar alguns exemplos, a performance-dança de Klaus Obermeier e Chris Harig, a performance-escultura de Loreto Monsalve, a performance-fotografia de Marcel Duchamp e Man Ray e os trabalhos fotográficos desenvolvidos pelos estadunidenses Cindy Sherman¹⁵, Mathew Barney e Annie Leibovitz.

Um bom exemplo de trabalho que utiliza o corpo como suporte para transformações visuais é a obra *Vivisector*¹⁶, de Klaus Obermeier e Chris Harig. É um projeto sobre as diferentes velocidades do homem na sociedade da informação e sua aceleração; é um experimento sobre o contínuo espaço-tempo no mundo real: “Rompe a linearidade do movimento por meio das projeções aplicadas nos corpos dos bailarinos”. Da mesma forma, aborda o potencial estético e as consequências da integração de tecnologias interativas com uma performance ao vivo no palco onde as imagens criadas por Obermeier são projetadas. Não há telas de projeção nesse trabalho porque a tela é o corpo do bailarino. Essas imagens projetadas são combinadas com sequências de movimento criadas por Harig: “sequências com tom sensual que contrastam com mutações, mudanças de cor da pele, a duplicação e a dissolução dos bailarinos [...]. É um trabalho sensual, com corpos se fragmentando, se reconstruindo, onde o espaço é basicamente criado pelo lugar onde o bailarino se posiciona e a projeção que o ilumina”. Colaboração interdisciplinar e elementos tecnológicos são combinados com a dança para criar corpos em espaços escuros (Garmendia, 2011, p. 160-161).

O projeto *Centrípeto* é um ensaio estético-prático realizado pela designer teatral chilena Loreto Monsalve, exibido na 13ª Quadrienal de Praga¹⁷ em 2015. Trata-se de vestuários grandes e diferentes volumetrias com um único ponto em comum: “os tecidos vão em direção ao corpo da intérprete, entendido como suporte e eixo da composição, criando um movimento centrípeto”. O projeto propõe a “fusão da escultura com o design de indumentária”. Para isso, utiliza como suporte fibras nativas representativas do artesanato tradicional chileno aplicadas a um volume vivo, em movimento, onde “o tecido forma um ritmo em direção ao corpo humano” (Aguirre et al, 2015, p. 113). Monsalve detalha que no processo criativo desse projeto cada desenho tem diferentes estímulos de partida: “Em alguns eu comecei pelo material, o vime, e em outros quando comprei o manequim. Há sempre um ponto de partida e pode ser variável”.

¹⁵ Cindy Sherman é mais conhecida por sua série de autorretratos conceituais, *Complete unutilized film stills (1977-1980)*, em que encena situações com figurinos e adereços para dar às fotografias a aparência de um fotograma cinematográfico, usando estética e planos típicos do filme noir. Em outra conhecida série de Retratos históricos, Sherman retrata protagonistas de pinturas clássicas da história da arte ocidental. Embora Sherman apareça nas fotos, ela não as considera autorretratos.

¹⁶ *Vivisector (2001-2002)*, de Klaus Obermeier e Chris Harig, Direção artística e projeção corporal: Klaus Obermeier; Coreografia: Chris Harig, Inglaterra.

¹⁷ A Quadrienal de Praga é o maior evento dedicado à arte da cenografia no mundo, realizado a cada quatro anos na cidade de Praga desde 1967. Consta de uma mostra competitiva e de diversos eventos paralelos, incluindo instalações, palestras, debates, oficinas e apresentações.

O trio “Fibra + Trama + Monumentalidade” foi o que pode ser considerado o início e a base do que hoje se conhece como *Centrípeto*: grandes esculturas que experimentam com o vime, crina e vestuário, encenadas em formato audiovisual. Na Quadrienal de Praga, Monsalve desenvolveu a secção denominada “Tribo”. O que ela descreveu como “uma intervenção espontânea de cinco personagens que, do nada, começam a fazer um passeio de quarenta minutos pela cidade. O requisito era que fossem vestuários com uma materialidade ou uma natureza completamente diferente da natureza humana cotidiana, da roupa de rua.” (Amengual, 2015, internet).

O artista francês Marcel Duchamp (1887-1968) e o fotógrafo Man Ray (1890-1976), com sua personagem eminentemente fotográfica Rose Sélavy, usam o travestismo e a CVI para desenhar outras realidades alternativas possíveis à sua própria existência:

As fotografias de Man Ray para Rose Sélavy, emulando um mundo que conhecia muito bem, criaram a atmosfera perfeita de glamour e moda que Duchamp perseguia. Eram cuidados ao extremo a ambiguidade da imagem, a maquiagem, as joias, a afetação de manequim da postura das mãos e a que as roupas fossem a mais recente moda dos anos vinte (Chavarría, 2007, p. 122).¹⁸

Duchamp e Ray experimentaram criar o alter ego feminino de Duchamp por meio da transformação da aparência do artista-suporte. Algo que muitos artistas farão mais tarde imitando seus exemplos, incluindo Cindy Sherman (n. 1954) que se tornou uma referência sempre citada da multiplicidade de personalidades que podem conviver em um mesmo sujeito. Ela fez do auto travestis-

¹⁸ Fragmento da palestra de Javier Chavarría no seminário “Traje, identidade e sujeito na arte contemporânea (2006)”, da Universidade Europeia de Madri no Museu Nacional do Traje, Madri: Espanha.

Vivisector (2001): Espetáculo multimídia, vídeo-dança-arte com misturas de corpos em performance e projeções de vídeo. Fonte: captura de tela do vídeo: www.youtube.com.



*Centrípetas (2015):
ensaio estético-prático sobre a
fusão da escultura com o design
de indumentária cênica.*
Fontes: Aguirre et al, 2015, p. 114-
115; fotos do autor; internet: www.
gam.cl, www.vistelacalle.com.





Marcel Duchamp como suporte da Caracterização Visual do Intérprete nas fotos de Man Ray: Colar turco na testa (1949); Rose Sélavy (1921); Belle Haleine (1921).
 Fontes: Internet: <http://lounge.obviousmag.org>; <http://theredlist.com>.

vestuário e ser muitas para cada um desses olhares que ela dita nas imagens, que também jogam com a ambiguidade dos gêneros.

Seus disfarces a fazem ser outras e, acima de tudo, ser vista como outra. Sua obra refere-se ao fato da multidão de personalidades que cada um pode gerar em função dos diferentes ambientes, mas também alude à maneira como somos diferentes porque somos vistos de maneira diferente por pessoas diferentes (Chavarría, 2007, p. 122).

Cindy Sherman parece querer reinventar seu corpo e, para atingir seus intentos, dispensa os softwares de manipulação de imagem [...] é inequívoca a aproximação que Sherman faz questão de manter com as técnicas construtivas do teatro, em detrimento da tecnologia digital que

o meio fotográfico oferece. Além de procedimentos teatrais, como projetores de slides e luzes coloridas, ela utiliza travestimentos, maquiagens e todos os demais recursos oferecidos pela linguagem de caracterização visual (Ramos, 2013, p. 114).

O trabalho de Matthew Barney (n. 1967) tem se caracterizado por fundir as linguagens do cinema, performance, escultura e música, entre outras disciplinas, para apresentar figuras visuais intrigantes e, em muitas ocasiões, perturbadoras. É precisamente por meio da multimídia que o artista criou um sólido conjunto de obras: *Scab action* (1988), *Fiel dressing* (1989), *Cremaster* (1994-2002) e *Drawing restraint* (2005); títulos que na sua maioria são peças com referências a elementos físicos ou simbólicos de seres humanos e seres fantásticos.

Annie Leibovitz (n. 1949) desenvolve um trabalho onde o retrato de pessoas famosas se mistura a soluções compositivas inusitadas e ao uso de recursos visuais não usuais (Leibovitz, 2006, documentário-DVD).



mo, em cenários e contextos diferentes, um elemento fundamental de sua arte. Trabalhando precisamente com “a força performativa da qual se carrega as roupas, quando reconhecidas com base em um código como signo de uma certa situação, assume a capacidade de realizar determinadas inferências para aqueles que a observam, de definir as situações e impor quase uma chave de leitura”. Trata-se de imagens “sem um referencial determinado” que destacam como combinando elementos diferentes, “como a luz, os tipos de enquadramento e a angulação, o vestuário, a maquiagem, é possível criar um efeito cinematográfico muito crível” (Giannone, 2002, p. 24). Essa Caracterização Visual do Intérprete gera, junto com a gestualidade e a mímica, o que (como afirma Jean-Marie Floch) poderíamos definir como uma “identidade visual concebida por bricolage”. Isto é, recortar e colar diferentes elementos sensíveis já dotados de significado, para dar vida a um objeto com um novo sentido (Floch, 1995, p. 3-9). Em suas fotografias, Sherman aparece sempre “sendo vista”, pondo o espectador na posição de observador e, assim, consegue se desdobrar com suas mudanças de

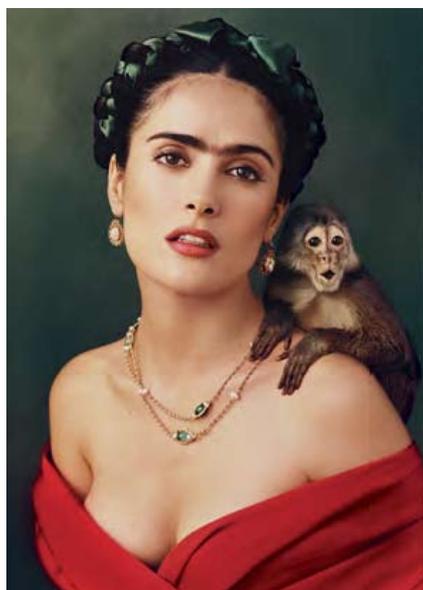


A obra de Cindy Sherman, em todas as imagens a própria autora é o suporte da Caracterização Visual do Intérprete (1985 a 2008).
Fonte: Internet: <http://artblart.com>; <http://abc-news.go.com>.



A obra de Matthew Barney: série Cremaster Cycle (1994-2002); The cremaster cycle (1994-2002), com Lady Gaga; Drawing restraint 9 (2005), com Bjork. Fontes: Internet: www.marthagarzon.com;www.itслиquid.com.





A obra de Annie Leibovitz: Sting (1985), Jessica Chastain (2013), Natalia Vodianova (2008), Salma Hayek (2002), Kaelie Kloss (2009), Whoopi Goldberg (1984) e Meryl Streep (1981).

Fonte: Internet: <https://es.pinterest.com>.



2ª PARTE

contextualização
das transformações
visuais cênicas

*As quatro estações
em uma só cabeça* (1590),
de Giuseppe Arcimboldo
(Milão, Itália, 1526-1593).
Óleo sobre choupo, 60x45cm,
coleção particular.

Fonte: Internet: www.wga.hu

O brilho vermelho que se
infiltrava pelas rachaduras do fogão
brilhava em seu rosto - nessa luz, seus
lábios carnudos pareciam quase de cor
escarlate, em contraste com sua pele negra,
e seus cabelos grisalhos, agarrados ao crânio
como um gorro de lã de ovelha,
adquiriram tons azulados -.

Carson McCullers
(McCullers, 1982, p. 80)



Quanto aos processos e equipes necessários para uma montagem, vale descrever, ainda que brevemente, a estrutura necessária para a realização de um espetáculo de médio ou grande porte. Para isso, tomamos como exemplo a estrutura do Teatro Real (Madrid: Espanha)¹, que está descrita detalhadamente no livro e DVD *Tras el telón* (Zauner, 2007; Randall, 2007). Nessa publicação, a produção de uma encenação é descrita como um processo dividido em cinco etapas sequenciais: ensaios, oficinas, montagem, bastidores e a função durante o andamento do espetáculo. Em termos do espaço arquitetônico-estrutural do tipo teatro italiano, o Teatro Real de Madri é um bom exemplo de como os procedimentos por trás da cortina (ou além da fachada) podem auxiliar nas mudanças cênicas necessárias.

O arquiteto Francisco Rodríguez de Partearroyo, relata que os requisitos técnicos e funcionais para a deslocação dos cenários e cortinados do Teatro Real de Madri exigiam uma caixa cênica que “atravessa o centro do edifício desde as suas entranhas até ao seu topo e à sua volta se organizam as instalações que possibilitar apresentações teatrais”. Partearroyo descreve que as plataformas móveis, equipadas com um sistema de carruagens, deslizam vertical e horizontalmente, e assim, funcionando como uma enorme roda-gigante, podem trocar até três grandes conjuntos diferentes, totalmente montados, em um curto espaço de tempo. Lembrando que “se a caixa cênica é uma grande máquina, suas molas e engrenagens devem funcionar com tal precisão e suavidade que do teatro só se percebe a ilusão do espetáculo e não as operações que a tornam possível” (Herrero; Partearroyo, 2003, p. 45-48). Se considerarmos que o bom funcionamento de toda esta engrenagem depende muito da perícia do operador, temos de perceber que a singularidade do trabalho das equipes de apoio técnico é a de “criar as condições concretas para a realização do espetáculo” (Alves, 2009, p. 4).

No que diz respeito às equipes de produção e apoio aos espetáculos, o Teatro Real possui três oficinas permanentes: adereços, caracterização e alfaiataria, com uma média entre 15 e 30 pessoas por oficina: “são os artesãos que, a partir dos desenhos que os designers elaboram no departamento de projetos, depois de verem os croquis e maquetes, mostram sua engenhosidade para materializar as ideias dos cenógrafos e figurinistas”. Nas oficinas de adereços as tarefas são múltiplas e variadas: carpintaria, pintura, soldadura, eletricidade etc. É uma verdadeira fábrica de protótipos onde a criatividade, engenho e habilidade manual são essenciais. Os aderecistas desenvolvem as invenções-objetos, a partir dos desenhos dos cenógrafos, objetos que “habitam o palco e urdem os efeitos que criam a ilusão de realidade nos espetáculos”. Na oficina de caracterização, por

¹O Teatro Real é a maior casa de ópera de Madri e uma das mais importantes da Espanha e da Europa. Foi inaugurado em 1850, funcionando continuamente como casa de ópera até 1925, quando teve de fechar devido a problemas estruturais no edifício. Só reabriu as suas portas em 1966, como sala de concertos sinfónicos. Entre 1988 e 1997 passou por uma grande reforma que culminou com sua inauguração, novamente como casa de ópera, em 11 de outubro de 1997. Seu salão, em forma de ferradura, acomoda cerca de 1.700 espectadores.

sua vez, o trabalho está baseado no truque. O caracterizador (ou trucatori e trucatrici em italiano) ou o figurinista da montagem traz seus esboços e, junto com esse departamento, chega (após muitos testes) a uma fórmula para alcançar a caracterização desejada. A partir da interpretação dos croquis e das soluções idealizadas, o caracterizador penteia, maquia e caracteriza. Embora, dependendo do físico do intérprete, esta caracterização pode ser mais ou menos difícil de realizar. Para o trabalho de caracterização são utilizados todos os tipos de implantes e próteses, bem como diversos materiais, desde látex, mastix, sombras coloridas, sombras iluminadas etc. O bom manejo dos truques é essencial para alcançar os efeitos desejados. E, por fim, na alfaiataria do Teatro Real trabalham em média 45 pessoas. Essa equipe trabalha, via de regra, em um ciclo de três etapas concomitantes de produção-manutenção de figurinos para os espetáculos programados: confeccionam o que está em cartaz, recolhem o que acabou de se apresentar e preparam o próximo que vai estrear. Na maioria das vezes, os figurinos já são confeccionados por oficinas externas, porém, além de ajustar os modelos quando os artistas os experimentam, a oficina de alfaiataria às vezes também faz figurinos para os solistas, que são os mais difíceis (Zauner, 2007, p. 47-69; Randall, 2007, documentário em DVD).

Neste capítulo misturamos os depoimentos e histórias dos artistas-profissionais que desenham-projetam e daqueles que interpretam e executam esses projetos. Estes últimos são os que transformam os desenhos dos primeiros em uma imagem real no palco. Cabe salientar que neste capítulo não nos limitamos apenas às contribuições das Artes Cênicas (espetáculos ao vivo), tendo em vista que o olhar do autor está voltado de forma mais ampla para a coleta de dados que venham a ser fonte de informação para o assunto estudado. Entendemos que essa mistura de diferentes visões, de alguma forma, colabora para delinear algumas diferenças de abordagem do tema estudado entre os tipos de espetáculos. Além disso, acreditamos que torna o estudo em foco mais rico e completo. Quanto à nomenclatura adotada, vale exemplificar que quando utilizamos o termo “designer de vestuário” é porque o artista-profissional o projeta para diversas áreas, não necessariamente só para o teatro. Por outro lado, quando usamos os termos “designer de vestuário de cinema” ou “designer de vestuário de teatro” é porque o artista se concentra prioritariamente em uma dessas áreas. Outra questão é que quando transferimos as funções da equipe visual do cinema para o teatro temos o designer de vestuário (figurinista), o designer de produção ou diretor artístico (cenógrafo) e o diretor de fotografia (designer de luz ou light designer).

No meu entender, todos os projetos verdadeiramente sérios, começam como um jogo; ou seja, como um trabalho da imaginação. Porque a imaginação não consiste em um distanciamento da realidade – que seria uma fantasia – e sim em tirar das coisas, como de um chapéu, a verdade que levam dentro de si. Nicolás Alba (Alba, 2014, p. 1).



2ª PARTE

capítulo 5

pensamento prático-conceitual, a voz dos que criam e executam

A maioria dos designers de cenários trabalha com esboços, quase todos eles constroem modelos em escala e desenham plantas para que a oficina-atelier possa materializar seus projetos. Fora isso, a diversidade de enfoques é o usual: entusiasmo pelos avanços tecnológicos, valorização da importância da inspiração etc. [...]

Os designers interpretam e transformam, mas também criam [...] os artistas defendem unanimemente que seus desenhos não são trabalhos que se impõem às obras, mas que surgem da colaboração.

Tony Davis (Davis, 2002, p. 7-13)

Mudança de cenário para a peça *Cavalleria rusticana* (2007) no Teatro Real de Madri (Zauner, 2007, p. 132).

Design de Cenários: os designers do espaço cênico

O CONTINGENTE DE DESIGN ESTUDADO NESTE LIVRO, mais especificamente o design cenográfico pertinente à Caracterização Visual do Intérprete (CVI) e à iluminação, está centrado na informação produzida na imagem gerada como resultado final do projeto de design. Entende-se que para alcançar um resultado satisfatório, o designer terá que ter “um nível cultural que possibilite a busca de dados disponíveis na história da cultura e na fronteira de inúmeras linguagens” e um bom conhecimento técnico e domínio dos recursos tecnológicos disponíveis. A soma de todos esses requisitos deve resultar na tradução, em forma de imagem, do drama proposto. Segundo Ramos, a ideia de design implica “representação, signo, o que equivale a dizer que o designer redesenha uma forma pensada noutra e, desta forma, promove o surgimento de uma nova forma” (Ramos, 2013, p. 46-47).

Nesse contingente, temos também os Diretores de Cena (ou Encenadores) como criadores das plásticas visuais teatrais. Neste sentido, estamos falando especificamente de encenadores que se caracterizam por considerarem e levam em conta o cenário como um dos principais elementos das suas obras. Estamos falando do tipo de direção cênica que, na opinião da professora e semióloga espanhola María del Carmen Bobes Naves (n. 1930), é a atividade dos que “conseguiram alcançar a maior transformação nos palcos do século XX e, em geral, colaboraram na renovação dos espaços cênicos e cenográficos” (Naves, 2001, p. 492). Cid e Nieto (1998), por sua vez, comparam a função do encenador à do maestro: “a multiplicidade de vozes e instrumentos pode ser comparada à complexa harmonia de uma produção teatral. Sua ideia particular do processo de criação artística determinará a cenografia e a estética da representação”. Segundo esses autores, cabe ao encenador a montagem dos signos acústicos e signos visíveis: “os signos acústicos se resumem aos sons, ruídos, música e palavras. Nos signos visíveis aparecem o corpo e seus gestos, os cenários, os figurinos, as luzes, os objetos cênicos etc.” (Cid; Nieto, 1998, p. 60-61). O encenador e dramaturgo espanhol Juan Antonio Hormigón (n. 1943), traça a seguinte descrição, que consideramos ser a mais completa, da função do encenador:

O encenador contemporâneo alia assim ao seu conhecimento de uma prática artesanal que consiste em manusear, ordenar e combinar os materiais e elementos cênicos com os quais encena um espetáculo - interpretativo, rítmico-dinâmico, literário, plástico-visual e sonoro -, uma noção estética que não só estabelece um objetivo preciso para a encenação, propõe procedimentos de trabalho, estabelece uma metodologia, mas também procura a sua coerência, dá um significado profundo e concreto a cada uma destas partes, descobre o ‘porquê’ de cada opção assumida e reúne em uma trama de signos teatrais toda a sua prática criativa (Hormigón, 1991, p. 18).

O pano de fundo pintado (das duas primeiras décadas do século XX) representa o nascimento do cenógrafo, que neste livro é o designer de cenários. Dos esforços pontuais de alguns artistas para projetar o cenário, surgiram designers de cenários (ou cenógrafos) especializados. Durante os últimos três quartos do século XX, o designer de cenários tornou-se um artista por mérito próprio. Essa é uma das razões pelas quais o termo “cenógrafo” foi cunhado e adotado por muitas pessoas, com o objetivo de dar um nome contemporâneo a uma nova forma de arte que estava ganhando respeito no mundo das artes cênicas e das artes visuais. Hoje o termo é utilizado como sinônimo de “designer de cenários” (Castellote, 2009, p.149).

Para Tony Davis (2002), o termo cenografia “nasceu para se referir ao trabalho do lendário designer tcheco Josef Svoboda (1920-2002) e seus trabalhos de design de cenários”. No entanto, seu significado foi ampliado ao longo do tempo e hoje é aplicado tanto ao trabalho do designer de cenários de uma produção quanto ao papel que o cenógrafo (com o sentido do responsável por todos os elementos visuais, não só dos cenários) desempenha na mesma produção. Na introdução do seu livro-reportagem *Escenógrafos: artes escénicas*, Davis esclarece: “Todos os cenógrafos (ou designer de cenário) entrevistados nestas páginas...”, onde deixa patente que considera os termos cenógrafo e designer de cenário como sinônimos (Davis, 2002, p. 9). Já o designer de cenários francês Guy-Claude François (1940-2014) considerava que, apesar de na França o termo cenógrafo ser mais utilizado do que designer de cenário, no mundo do teatro ambos os termos representam o trabalho que ele executa, e salientava: “Não acredito apenas no design do palco, ou seja, nas máscaras do espetáculo; meu trabalho tem mais a ver com a própria estrutura da história” (Davis, 2002, p. 61). A designer estadunidense Adrienne Lobel (n. 1955) vê o papel do designer de cenários como o de um arquiteto conceitual: “Criamos uma estrutura na qual e dentro da qual muitas pessoas, inclusive nós mesmos, podem seguir tendo ideias” (Davis, 2002, p. 153). Por fim, a opinião de Anne Ubersfeld, que considera o designer de cenários como o “mestre do espaço teatral”: “O cenógrafo é o artista responsável por todo o aparato visual da representação. Dele dependem aqueles outros artistas que são o figurinista e sobretudo o iluminador, cuja autonomia é real, mas submetida ao mestre do espaço teatral” (Ubersfeld, 2002, p. 46). A seguir trazemos a opinião de alguns desses artistas-profissionais que projetam o espaço cênico (ou os cenários).

DEFINIÇÃO DA FUNÇÃO E DA PROFISSÃO

Saulo Benavente

(Argentina, 1916-1982),
designer de cenário.

[...] a personalidade do cenógrafo deve estar presente em todas as suas realizações, mas será inevitável que tenha que aderir às exigências do estilo único que a obra exige devido ao seu roteiro e ao seu tipo de direção. O cenógrafo terá que compor ora como expressionista, ora como realista e em algumas ocasiões até poderá definir-se plasticamente como pintor primitivo, surrealista, ‘fauve’, construtivista etc., mas o importante será que, apesar as variações formais de sua obra, se perceba nela sua personalidade criativa (Roca, 2007, p. 163-164).

A equipe técnica do Teatro Real de Madrid apoiando durante os ensaios da obra.
Fonte: Zauner, 2007, p. 25.



J. C. Serroni (Brasil, n. 1950), designer de cenário.

Como artista, o trabalho do cenógrafo geralmente é mais racional e objetivo: ele constrói coisas. Mas acho que tudo o que se traduz fisicamente no palco é a representação de um processo criativo que vem de uma compreensão prévia da humanidade. Sempre penso no ator quando trabalho na cenografia. Quando materializo um espaço, concebo-o para que se adapte aos movimentos dos atores. Minha premissa é que o ator é o centro do espetáculo: as linguagens teatrais devem girar em torno dele (Davis, 2002, p. 104).

Andrea D’Odorico (Itália-Espanha, 1962-2014), designer de cenário e vestuário.

Cenografia e espaço cênico são duas formas diferentes de nomear a mesma coisa. A cenografia sempre foi algo importante na história do teatro. Até o século XIX era um pano de fundo que envolvia o ator, a situação e a própria história. Era um fundo com uma iluminação muito plana. A partir do século XX, com os novos criadores, como Piscator, a cenografia não é uma entidade plana, mas um espaço onde os atores se movem em todas as direções (entrevista em 2014, publicada na *Revista Artescênicas*, março de 2015, p. 44-45, In Ruesga, 2015, p. 25).

O pintor fecha-se num desenho em que as pequenas coisas do cotidiano são muito importantes, mas não trabalha com as grandes dimensões exigidas pelo teatro [...] o que acontece é que se esquecem que o teatro não é uma coisa cotidiana, e que mesmo que se faça uma produção realista ou naturalista, é preciso fazer uma leitura teatral (Sol Alonso, Andrea D’Odorico: o desemprego e as drogas fazem odioso o centro de Madri, *El País*, 16 fev. 1995, In Vállora, 2015, p. 18).

Obviamente, quanto mais me afasto do realismo, mais entro no campo da criação (José Luis Alonso Santos, Com Andrea D’Odorico, cenógrafo de *A Casa de Bernarda Alba*, *Revista Primeiro Ato*, n. 205, set.-out. 1984, In Vállora, 2015, p. 21).

Alexandre Trauner (Hungria-França, 1906-1993), diretor de arte.

O objetivo que vê um cenário não é o olho que vê a vida. Um cenário é feito para filmar, para um ator atuar, para que não haja ruído e a concentração seja incentivada. Qualquer cenário que seja um fim em si mesmo não é um bom cenário. O designer de cenários cria para o diretor e deve proporcionar-lhe uma ferramenta de trabalho onde nada falte. O design do cenário deve seguir fielmente o desenho da ação [...] Entre as quatro paredes do estúdio, sem céu, sem horizonte, sem chão... deve estar preparado para responder a todas as exigências. Em seu cenário, deve ser possível iluminar, fotografar, filmar e também ser verdadeiro. Um cenário verdadeiro não é uma cópia, caso contrário não haveria necessidade de designers. Para construir um cenário verdadeiro, o designer deve mergulhar, talvez mais em seu gosto e

A equipe técnica do Teatro Real de Madri produzindo um objeto cênico.

Fonte: Zauner, 2007, p. 55.



memórias pessoais, do que em trabalhosa documentação. É seu dever ordenar todos estes elementos de forma a compor uma imagem verdadeira, credível e que o olhar aceite como reprodução da realidade. O designer deve escolher os acessórios, os estilos arquitetônicos, os materiais que darão à sua obra o caráter e o clima desejados (Traumer, 1946, p. 27).

Marcos Flaksman (Brasil, n. 1944), designer de cenário e vestuário.

Não considero um cenário uma obra de arte. Mas um espetáculo pode ser. Mostrar um cenário vazio é um risco. Precisa do ator, da luz, para existir. Por isso, exibir uma maquete do cenário, por exemplo, me parece inútil. A cenografia não é apenas uma questão plástica, escultórica, ligada às artes plásticas ou à arquitetura [...] A cenografia está indissociavelmente ligada à dramaturgia (Assis, 2010, p. 14-15).

Fernando Navajas (Espanha, n. 1960), designer de cenário e professor.

Devemos entender que o trabalho de um cenógrafo consiste em transformar um espaço, seja ele qual for, de forma que permita a criação de um ambiente no qual se desenvolva um texto ou ação teatral de acordo com a interpretação feita por um diretor de cena, e tudo isto como sugestão e ao serviço do espectador como elemento ativo de todas as manifestações teatrais. A cenografia deve ser a arte da sugestão, sugerir é um dos nossos objetivos enquanto criadores cênicos. Se conseguirmos, faremos com que nossa proposta se conecte com o espectador e estaremos no caminho certo (Navajas, 2012, p. 12).

Giorgio Strehler (Itália, 1921-1997), diretor de cena.

O espaço cênico é, antes de tudo, o espaço em que os atores se movimentam e constitui a essência visual do espetáculo teatral (Ruesga, 2001, p. 35-36).

Guy-Claude François (França, 1940-2014), designer de cenário.

Acredito na unidade do trabalho cenográfico, seja para o cinema ou para o teatro. A cenografia é uma atividade com um significado muito amplo. Essa unidade depende do texto como fonte e conteúdo da obra. Antes de qualquer noção de direção ou design existe um texto. Esse texto é o ponto de partida, a âncora e as instruções sobre as quais se baseia a nossa tarefa. Nossos passos são determinados por palavras, por pensamentos e por poesias, tudo isso reunido na atividade do cenógrafo [...] Os cenógrafos criam uma metamorfose; sua inteligência sensorial e seu design surgem do estudo do texto e do que se lê nas entrelinhas [...] Para se tornar um bom cenógrafo é preciso saber ler, desenhar e construir. É preciso ser curioso, culto e ousado [...] É preciso também que eles conheçam os aspectos técnicos e operacionais, ou seja, a forma de trabalhar, por exemplo, com arame e outros materiais [...] Talvez se possa falar de um ‘estilo europeu’, mas me parece que isso também não seria correto já que as influências são globais. Na França, o termo ‘cenógrafo’ é mais usado do que ‘designer de cenários’. Para mim, no mundo do teatro, ambos os termos representam o meu trabalho. Não crio apenas o design do palco, ou seja, as máscaras do espetáculo; meu trabalho tem mais a ver com a própria estrutura da história [...] Claro, da mesma forma pode-se dizer que a cenografia também é arquitetura (Davis, 2002, p. 52-61).

Ezio Frigerio (Itália, 1930-2022), designer de cenário e vestuário.

A cenografia tem possibilidades de comunicação diferentes da linguagem verbal. O discurso seria longo e não poderia ser reduzido a algumas frases, mas, fosse como fosse dito, não sobraria nada do discurso verbal. Não é um discurso

complicado, e parte de uma visão tradicional do teatro, para chegar a situações nada complicadas. É a intuição que desencadeia a fala criativa, não o cérebro (Ursic, 2006, p. 67).

José de Anchieta (Brasil, 1948-2019), designer de cenário e vestuário.

Às vezes, tenho a sensação de que o olhar do crítico se resume à dramaturgia e à interpretação dos atores, ignorando os outros componentes que colaboram na construção de um espetáculo, como a luz, a textura, as cores, as linhas e as formas. Nesse sentido, acaba sendo um olhar perfunctório. [...] A cenografia, na verdade, é a aglutinação de todas as artes em um só pensamento, haja vista que o espaço cênico é composto pelo ator, pela dança, pela música e pelo entendimento de que tudo que envolve o ser humano é desenho, cor e energia (Anchieta, 2015, p. 102, 106).

William Dudley (Inglaterra, n. 1947), designer de cenário.

Obra: *O grande piquenique* (escrita e dirigida por Bill Bryden. Promenade Productions Astilleros Harland & Wolf: Glasgow, Inglaterra, 1995).

A encenação tornou-se uma espécie de paisagem espiritual que expressava os sentimentos que alguns dos soldados ainda tinham. A ideia de que o significado das imagens não tem lugar no teatro é um disparate. O que Inigo Jones (diretor teatral, 1573-1652) trouxe para o teatro foi a percepção de que há um lugar de representação onde ocorre a ação e depois, atrás, no palco, há um espaço pictórico onde a passagem do tempo pode ser acelerada e as leis da física podem ser violadas. Na representação está-se em tempo real e deve-se obedecer a essas leis, e no 'espaço onírico' pode-se aplicar a dimensão espiritual da história, como fiz com o anjo de Mons (Davis, 2002, p. 87).

Tomás Santa Rosa (Brasil, 1909-1956), designer de cenário e gráfico.

O cenário é construído, para atingir às dimensões do homem, ao mesmo tempo em que se desenvolvendo no espaço, permite à ação um desdobramento no espaço, nas extensões reais do espaço (Santa Rosa, 1942, p. 17. In: Drago, 2014, p. 18).

PROCESSO INDIVIDUAL DE CRIAÇÃO

Jaroslav Malina (República Checa, 1937-2016), designer de cenário.

O palco com o arco do prosênio me irritava com sua natureza fechada e seu historicismo autocomplacente. Rebelei-me contra os cenários grandiosos e bem-sucedidos dos anos 1960 e 1970, como os de Josef Svoboda e John Bury, que me pareciam demasiadamente ostensivos. Eu preferia projetar para ambientes menores, experimentais e não tradicionais. Era a época do 'design em ação', hoje tão popular (Davis, 2002, p. 64).

Meu processo de trabalho reflete minha maneira de pensar. É racional, analítico e baseado em pesquisa, mas sempre corrigido pela emoção, que chamo de 'equilíbrio no limite'. Quando tenho oportunidade, gosto de pesquisar e preparar um projeto durante muito tempo. Em todos os casos chego à solução usando os meios expressivos do design visual, na maioria das vezes com pintura, outras vezes com um simples desenho. Eu apenas gosto de construir maquetes como uma forma de me sentir seguro sobre a solução espacial certa. Frequentemente, a solução final do cenário é alcançada através da improvisação nos ensaios. À medida que os ensaios avançam, vamos removendo tudo o que não é funcio-

nal. Por funcional entendo tanto o materialmente funcional – e estou pensando nas partes do cenário com as quais o ator entra em contato – quanto o emocionalmente funcional, as partes do cenário que falam ao espectador do ponto de vista estético, que evocar uma certa emoção. E ser funcional dessa forma é muito diferente de ser simplesmente decorativo (Davis, 2002, p. 64, 69).

J. C. Serroni (Brasil, n. 1950), designer de cenário.

Sempre utilizo uma maquete para trabalhar, pois ela me permite resolver o cenário diretamente no processo tridimensional. Consigo pensar no cenário através da maquete, às vezes sem a etapa intermediária do desenho. É a ferramenta mais útil para todos os que estão relacionados com esse processo. Também utilizo outras ferramentas: desenhos técnicos para a execução; perspectivas e, quando temos muitas cenas, um storyboard. Em alguns casos, embora seja muito raro, experimentamos cenários usando protótipos em escala 1:1. Os computadores auxiliam em certas coisas, principalmente no aspecto técnico: desenhar, projetar os planos ou, às vezes, visualizar espaços tridimensionais (Davis, 2002, p. 106).

Anna Asp (Suécia, n. 1946), designer de produção.

Crio sempre 'bíblis' para cada uma das personagens principais dos meus filmes: colagens feitas de cores, formas, tecidos ou outras texturas que me permitem estabelecer uma ligação entre o desenho e a personagem em questão. Também faço esboços para mim detalhando a perspectiva principal dos diferentes cenários. Esses esboços me permitem começar a ter uma ideia das proporções e ângulos, bem como das fontes de luz. Porém, acima dos croquis, as maquetes são minha ferramenta de trabalho mais importante na hora de desenvolver o design de um cenário. Graças à sua tridimensionalidade, uma maquete fornece uma impressão muito mais imediata da atmosfera de um cenário. Posso iluminar a maquete através de suas janelas usando diferentes ângulos. Uma maquete também me permite ver as cores que usaremos no cenário final com muito mais precisão do que um desenho me permitiria (Ettedgui, 2001, p. 114).

Andrea D'Odorico

(Itália-Espanha, 1962-2014), designer de cenário e vestuário.

Pessoalmente, como arquiteto, sempre trabalhei e pensei no espaço [...] Quando lemos um texto temos de imediato algumas primeiras ideias. Em seguida, outra leitura. Mais análise. Desenhamos. Contrastamos com o diretor, e o espetáculo faz-se (entrevista em 2014, *Revista Artescénicas*, mar. 2015, p. 44-45, In Ruesga, 2015, p. 25).

Geralmente, quando se escolhe uma obra, sempre há um discurso sobre onde ela está localizada, e uma tentativa de resgatar o cenário histórico ou a ambientação contemporânea.

A equipe técnica do Teatro Real de Madrid conferindo itens com o criador cênico.

Fonte: Zauner, 2007, p. 33.



A minha forma de trabalhar, como arquiteto, depende disso e de como os personagens se movem e, claro, como o diretor quer montar a obra. Tudo o que proponho, pelo menos no meu estilo, é baseado nos movimentos dos atores, nas suas saídas, nas suas entradas..., mais do que no jogo estético. Não trabalho para depois dizer o quão bonito e o quão feio ficou, ou como ficou a imagem vista da última fila, mas sim pensando na melhor resolução para as cenas (Enrique Herreras, *Andrea D’Odorico, un escenógrafo en el país del tresillo*, Turia, 08 maio 1996, In Vllora, 2015, p. 19).

Arquitetura e cenografia podem parecer dois mundos muito diferentes, mas não são tanto. Eles são diferentes na abordagem do trabalho, mas a partir do momento que, como cenógrafo, você pensa em uma produção – eu trabalho em planta, não em elevação – eles começam a ter muito em comum. Tem sido muito útil para mim ter trabalhado primeiro na arquitetura e depois ter me dedicado ao teatro (*José Luis Alonso de Santos, com Andrea D’Odorico, cenógrafo de A casa de Bernarda Alba, Revista Primeiro Ato*, n. 205, set.-out. 1984, In Vllora, 2015, p. 18).

Günther Schneider-Siemssen (Alemanha-Áustria, 1926-2015), designer de cenário e professor.

O meu trabalho caracteriza-se pela versatilidade e adaptabilidade, pela vontade de tornar o conteúdo de uma obra visível ao público, pelo uso da tecnologia e da luz para conceber cenas, e por fazer as mudanças cênicas serem prazerosas para os espectadores (Davis, 2002, p. 16).

Em 1974, a tecnologia de iluminação e projeção havia se desenvolvido e avançado consideravelmente. Quando desenhei *De temporum fine comedia* (de Carl Orff, direção de August Everding, Áustria, 1973), no gigantesco palco do Salzburg Festspielhaus, as mudanças cênicas ocorriam diante dos olhos dos espectadores [...] era ideal para produzir as cenas de Orff como um espaço cósmico que contém visões de luz [...] Consegui transportar o público para esse mundo de experiências através de um horizonte transparente e arredondado feito de tule. Isso foi particularmente eficaz em combinação com os arranjos cênicos simultâneos dos três mundos [...] O primeiro mundo é o do imperador e da imperatriz, com jardins flutuando acima do segundo mundo, que é o mundo terrenal do tinturei-



ro e sua esposa e, como terceira dimensão, o mundo espiritual. Essa produção foi um dos maiores desafios cenográficos que enfrentei na vida, pois tinha que revelar um espaço cósmico e ao mesmo tempo prover de leveza o cenário, a sala e os cantores (Davis, 2002, p. 19).

Héctor Calmet (Argentina), professor, designer de cenário e de luz.

Se como cenógrafo nos subordinarmos ao texto, sem dúvida criaremos algo formal. O que temos que descobrir na obra é o seu ditado, o que o subtexto nos diz, para depois trabalhar os estímulos que o seu ritmo, a sua cadência nos produz. Assim formaremos nossos próprios critérios frente a ela e compartilharemos nossa interpretação e sentimento com o diretor. Cena a cena, através de simples episódios, poderemos construir nossas próprias ideias sobre o espaço cênico [...] Para o cenógrafo, a narração significa ‘relatar’ o espaço. De acordo com o que o texto nos inspira e de acordo com os critérios do diretor, como já dissemos, devemos saber o que queremos dizer e como desenvolver o relato (Calmet, 2005, p. 91-92).

Dede Allen (EUA, 1924-2010), montadora e editora de cinema.

Como montadora, você precisa saber o que é uma cena e quais são as interpretações. Por mais irônico que pareça, a melhor maneira de aprender é ver teatro ao vivo, em vez de filmes, porque tudo o que você vê nos filmes foi reconstruído. Quando você assiste a uma obra de teatro, pode observar os atores improvisando e ver onde está a interpretação e onde está a cena. É claro que a interpretação teatral é diferente de atuar em um filme, mas, em sua essência, atuar, tanto no palco quanto diante da câmera, consiste em conseguir que uma cena funcione. Por isso sempre aconselho outras pessoas a irem ao teatro. Gosto da atuação e tudo que a rodeia (Mcgrath, 2001, p. 119).

Ralph Koltai (Alemanha-Inglaterra, 1924-2018), designer de cenário e diretor de cena.

Tanto quando estou fazendo design ou dirigindo, a melhor maneira de começar a trabalhar é descobrir do que se trata a obra, sua metáfora, não onde ela se passa ou se a entrada para o palco fica à esquerda ou à direita. Este trabalho não é sobre uma porta, mas sobre alguém que sobe ao palco [...] Às vezes, são os materiais que oferecem a solução. Desde os primeiros anos da minha carreira, tenho usado materiais refletivos em meus projetos [...] Então, com os materiais refletivos, criei um bosque de Arden de uma forma um tanto abstrata. A razão para montar a obra dessa forma foi que, na verdade, todas essas pessoas estavam imersas em um sonho romântico (Davis, 2002, p. 28-35).

Marcos Flaksman (Brasil, n. 1944), diretor de arte, designer de cenário.

Eu não tenho um método de trabalho. Quando estou envolvido num trabalho, permaneço ligado às situações que me remetem para ele, a qualquer hora do dia. Anoto mentalmente imagens, sensações, emoções, qualquer referência que possa me ajudar no que chamo de ‘captura de imagem’. Para além deste conjunto de imagens que vão sendo captadas, vamos tentando fazer sentido. Não anoto ideias. Vou absorvendo o tom, a atmosfera. Busco referências. Gosto de olhar os quadros, vou em busca de olhares irmãos. Eu viajo [...] desde que comecei a desenhar cenários vejo o palco como um universo onde as coisas são

Um designer de cenário apresenta sua proposta e maquete para a equipe do Teatro Real de Madri Fonte: Randall, 2007, documentário.

criadas, e não o chão da terra, onde as coisas se constroem. Por isso, sempre dei preferência em colocar o chão no palco para que a representação acontecesse ali. Isolar a caixa de cênica da intervenção cenográfica (Assis, 2010, p. 15, 19).

Ming Cho Lee (China-EUA, 1930-2020), designer de cenário e professor.

Depois de fazer as pesquisas apropriadas, incluindo a revisão de cenografias anteriores e produções recentes na Inglaterra, e após a primeira reunião com o diretor, começo a fazer esboços gerais, geralmente em escala 1:8, em papel bem comum. Eles são essencialmente storyboards, mais do que desenhos de paisagens. Se esses esboços parecem ter algum mérito ou recebem uma resposta positiva, começo com uma maquete em 1:8. Nesta fase prefiro a escala 1:8 a uma escala maior, pois permite-me uma visão geral do cenário, sem me distrair com detalhes. Muitos truques podem ser feitos com modelos desse tamanho e são muito mais fáceis de construir. Costumo esboçar tudo até que meu assistente possa construir o modelo a partir de meus desenhos; costumamos fazer várias versões. Quando finalmente fizemos uma escolha baseada na maquete em 1:8, passamos para uma em 1:4. Não faço um esboço detalhado ou renderização finalizada desde que desenvolvi a ópera de Bellini, *The Puritans*, em 1975, e mesmo naquela época foi uma exceção. Desenhos bidimensionais não são o meio mais válido para fazer design cenográfico que é, em essência, tridimensional. Eles representam uma perda de tempo para mim (Davis, 2002, p. 49).

Yukio Horio (Japão), designer de cenário.

Considero meu processo de trabalho dependente do texto e da abordagem dada pela direção ao trabalho [...] se eu acho que a cor é o ponto central quando leio o roteiro, faço um esboço bem geral. Quando o foco é o movimento do ator, eu começo com um plano de solo [...] se enfatizam a beleza da forma, o ponto de partida será uma elevação. Se for monumental, começo logo pela maquete. Muitas vezes uso a maquete para explicar e convencer. Se necessário, utilizo escalas 1:10 ou mesmo maquetes em tamanho natural (Davis, 2002, p. 123).

Robert Lepage (Canadá, n. 1924), encenador, designer de cenário e artista multimídia.

Obra: *The far side of the moon*, de Robert Lepage, produção de Robert Lepage/ Ex Machina, estreada em Le Théâtre du Trident, Quebec, Canadá, 2000.

Como diretor você tem que ter visão periférica, e para isso acontecer você tem que ter estado em todos os cantos. Em *The Far Side of the Moon* estávamos sentados ao redor da mesa tendo uma discussão profunda sobre do que se tratava o espetáculo. Estivemos jogando com os reflexos de um grande espelho que ficava caindo para frente e refletindo no chão, e estávamos conversando sobre antigravidade e todos esses grandes conceitos porque o espetáculo era sobre o Programa Espacial Russo. Com o canto do olho vejo um técnico enrolando um rolo de fita isolante pelo chão: quando passa na frente do espelho parece que está flutuando no ar. Esta se tornou a última cena do espetáculo. Eu rolava no chão e o reflexo do espelho dava a impressão de que eu flutuava no espaço (Irvin, 2003, p. 65).

Francisco Nieva (Espanha, 1924-2016), designer de cenário e vestuário.

Esse cenário foi surpreendente. O segredo do sucesso é ultrapassar os limites de tudo, de diversas formas, somando ou subtraindo, por profusão ou pelo mais completo despojamento. A de *El rey se muere* o cenário era extremamente sóbrio e wagneriano, no estilo de Wieland Wagner, inspirado nas velhas teorias

de Appia. Tudo isso em cinza e preto [...] foi muito deleitosamente calculado, plasticamente ousado, transportando o tom da magia absurda para o campo visual. Procurei homenagear a estética de Ionesco e inventei muitas coisas, inclusive um barco que voava com não sei que personagens dentro, um cavalo apocalíptico em forma de tronco, de onde saiu o triunfante sucessor de Macbeth, tão implacável e tirano como ele. Os figurinos foram feitos pela minha linda amiga e assistente Elisa Ruiz, que era uma menina muito engenhosa [...] Os trajes de Elisa ficaram muito bons, inspirados em El Bosco e em Brueghel. Tínhamos concordado muito em questão de conceito, materiais e cores (Nieva, 2002, p. 401, 403).

Maria Björnson (França-Inglaterra, 1949-2002), designer de cenário e vestuário.

Se estou trabalhando com uma obra escrita, então vou muito mais para o texto, e o que faço é um storyboard, que divido em colunas diferentes dependendo do trabalho. [...] Este método me permite saber exatamente em que ponto estou. Quando avanço um pouco mais no design, gosto de ter uma coluna intitulada 'Coisas Pendentes' assim sei o quanto falta. A dinâmica está no texto, não em uma ideia fantástica. Porém, quando se trata de uma ópera ou musical, tudo tem mais a ver com a atmosfera da música; Assim escrevo a sensação que a música produz em mim, qual é a sequência dos fragmentos. No teatro é diferente, porque os atores podem marcar seu próprio ritmo, enquanto que na ópera, no musical ou no balé é preciso seguir fielmente o enredo. As pessoas acham que é libertador poder fazer qualquer coisa, mas não é assim. O que faço é me isolar e trabalhar muito duro até descobrir exatamente o que estou tratando de resolver (Davis, 2002, p. 95).

George Tsypin (Rússia-EUA, n. 1954), designer de cenário.

Fazer design cenográfico é uma desculpa para fugir para o meu próprio mundo dos sonhos. Fazer design para ópera me liberta quase completamente da narrativa e dos aspectos práticos da ação teatral. Vejo-me como co-autor da representação [...] Você trata de estabelecer uma ligação direta com a música através de outros meios: espaço, escultura, movimento e luz. Tudo começa com o som e em seguida o mundo é criado no palco (Davis, 2002, p. 156).

O designer de produção (regidor) do Teatro Real de Madri acompanhando a montagem de uma obra. Fonte: Randall, 2007, documentário.



Ezio Frigerio (Itália, 1930-2022), designer de cenário e vestuário.

O espetáculo é criado pelo diretor, não inventamos histórias. Nisso não se mexe, mas igualmente imóvel é que as imagens são de responsabilidade do cenógrafo. Se um cenógrafo não sabe como criar imagens, ou precisa que o diretor o coloque em movimento para criá-las, então esse cenógrafo se contenta com apenas uma pequena fatia do bolo (Ursic, 2006, p. 63).

Daniela Thomas (Brasil, n. 1959), designer de cenário e vestuário.

Sou uma pessoa que trabalha com conceitos, imagens, que tem uma certa capacidade de pensar formas tridimensionalmente, conceitos e expressá-los. Faço o trânsito da linguagem entre a imagem e a semântica, forma e função, passeando de um lado para o outro (Muniz, 2004, p. 128).

PROCESSO EM EQUIPE

Ralph Koltai (Alemanha-Inglaterra, 1924-2018), designer de cenários e diretor teatral.

[...] acho que o que procuram no meu design é um estilo que os ajude a encontrar uma maneira de dirigir a obra, de expressá-la. O maior desafio como profissional das artes cênicas, a menos que você seja um dos tipos de cenógrafos que na verdade são decoradores de interiores, é estar capacitado para dirigir a obra, se for solicitado. É preciso dizer ‘Sim, eu posso fazer a peça com essa cenografia’. Quando o diretor que existe em mim discute com o cenógrafo que existe em mim, percebo que terei problemas para pôr meu design em cena, então descubro que o diretor sempre ganha [...] O mais importante é produzir uma obra, não só para o diretor e para si mesmo, mas para toda a equipe e, claro, para o público (Davis, 2002, p. 37).

Günther Schneider-Siemssen (Alemanha-Áustria, 1926-2015), designer de cenário.

O diretor de cena (encenador) pode contribuir com ideias para o trabalho do cenógrafo. Na minha opinião, três coisas podem acontecer: o designer de cenários pode ter uma ideia que afeta a direção; o diretor pode ter uma ideia original que estimule o designer, ou o diretor e o designer podem trabalhar juntos para resolver uma abordagem específica (Davis, 2002, p. 16).

Peter Brook (Inglaterra, 1925-2022), diretor de cena (encenador).

O melhor cenógrafo é aquele que evolui passo a passo com o diretor, retrocedendo, mudando, refinando, enquanto gradualmente a concepção do todo toma forma (Castellote, 2009, p. 150).

Anne Bogart (EUA, n. 1951), diretora de cena (encenadora).

Temos quatro designers na empresa. Darren West faz o design de som [...] Então o figurinista, James Schette, entra e sai dos ensaios, apenas olhando e dando dicas. O cenógrafo Neil Patel e eu passamos um tempo precioso sozinhos antes do início dos ensaios. O resultado do nosso trabalho é um conceito de design muito forte que apresento no primeiro dia de ensaio e que os atores nunca questionam. Tenho muito claro que devemos projetar uma área onde certas coisas possam acontecer, que seja aberta o suficiente para inventarmos qual-

quer coisa, que seja concreta o suficiente para sabermos exatamente quantos metros existem de um lado ao outro. Quanto às luzes, os designers não estão na sala durante os ensaios. Eles são os que têm a mentalidade mais teatral – o trabalho deles não é apenas iluminar o que eu faço, mas colocar uma pista de obstáculos onde o que eu faço tem que acontecer. Sua visão é a mais limpa e clara, e geralmente as anotações que fazem são muito duras e muito necessárias (Irvin, 2003, p. 30).

Francisco Nieva (Espanha, 1924-2016), designer de cenário e vestuário.

Na escrita teatral que considero mais recente – e, ao mesmo tempo, mais clássica – para os cenógrafos verdadeiramente iniciados na poesia dramática, as anotações mais indiretas do texto e do som uso intencional da palavra são cenários que podem ser interpretados com todos os recursos simples, mas inumeráveis, que o teatro dispõe. Sempre vi meus personagens num espaço muito específico e com uma expressão própria, tomada com algum respeito por um diretor ou cenógrafo, está demarcado de forma contundente o objeto cênico a ser usado, por vezes é nenhum e, inclusive, poder ser até o desaparecimento total do espaço cênico. Mas outras vezes são elementos visuais cênicos essenciais, como um gênero de luz ou um som de fundo (Vera et al 2006, p. 45).

Fiapo Barth (Brasil), designer de cenário.

Eu vi que a participação durante o processo era essencial, e a partir daí eu senti que em todos os trabalhos em que fiz a cenografia sem participar do processo nunca foi satisfatório. Era um resultado puramente plástico que eu propunha em cima da coisa. E participando da criação, como aconteceu com o Grupo Tear, dava para ir incerindo as coisas durante o processo, ir testando coisas que poderiam interferir no resultado. Raramente o que eu propunha em um outro espetáculo modificava a estrutura que já estava pronta, como aconteceu no Tear (Fronchetti, 2021, p. 35).

Guy-Claude François (França, 1940-2014), designer de cenário.

Em geral, e principalmente quando não conheço o diretor com quem vou trabalhar, faço alguns desenhos com base no texto que me deram. Leio o texto sozinho e depois faço uma proposta de projeto em forma de desenho que representa o que eu li. A discussão surge desse esboço por dois motivos. Primeiro, quando faço essa transposição do texto, aprendo a entendê-lo melhor; ou seja, vejo o que está nas linhas e nas entrelinhas ou, mais exatamente, descubro o que entendi e o que deduzi do texto. Em segundo lugar, esse entendimento mútuo que se estabelece com a obra torna-se o parâmetro para medir a relação que se terá com o diretor. A cumplicidade deve ser experimentada como uma relação livre entre iguais. Além disso, é melhor não distorcer a leitura inicial (Davis, 2002, p. 52).

Costumo trabalhar à mão, no entanto, os desenhos mais técnicos são feitos por computador. No teatro, a tecnologia digital é apenas uma ferramenta, não substitui a visão do cenógrafo. Um cenógrafo deve ser capaz de fazer tudo. Alguns são técnicos especializados em imagem digital, mas realmente não sabem fazer mais nada [...] Embora você precise estar familiarizado com a tecnologia, você precisa saber quando é apropriado usá-la e quando não é (Davis, 2002, p. 56-59).

Reyes Abades (Espanha), diretor de efeitos especiais no cinema.

Quando um roteiro chega a um diretor de efeitos especiais, o essencial é saber quem são o diretor artístico, o diretor de fotografia, o maquiador e os especialistas, pois será com eles que terá mais contato. Automaticamente, após a leitura do roteiro, é preciso se reunir com o diretor artístico para saber o que ele vai desenhar e o tipo de design; isso será o que em efeitos especiais deverá ser construído ou mecanizado. É preciso estar alinhado com o diretor artístico, sempre respeitando a ideia final do diretor do filme: se não houver consenso, o filme não terá um bom final (Abades, 2010, p. 65).

Yukio Ninagawa (Japão, 1935-2016), diretor de cena.

Os cenógrafos e figurinistas estão comigo todos os dias nos ensaios, prontos para fazer as alterações necessárias, e a equipe técnica também está lá para ensaiar as mudanças de cena na hora. Claro que, durante os ensaios, é feito um trabalho conceitual, mas sempre apoiado em coisas práticas, tangíveis, materiais, como os atores, os objetos cênicos e os cenários.

(Um exemplo são suas anotações e esboços para a peça *Noh moderna Sotoba komachi*, de Yukio Mishima, 1990): Penteados – pompadour, desgredado, côncavo –; as camélias estão se desintegrando, o vermelho representa a morte, o amor, o sangue e a sexualidade da montanha; o terno é de estilo vitoriano; a pilha de lixo se move e um mendigo aparece (Irvin, 2003, p. 90-93).

Alan Ayckbourn (Inglaterra, n. 1939), diretor de cena e dramaturgo.

Um bom cenógrafo ou um bom designer de vestuário podem fazer você triunfar. Eles têm um poder potencialmente enorme, porque controlam o aspecto visual da sua obra. Eles podem limitar os movimentos dos personagens com figurinos que os impeçam de se mover ou abafar suas interpretações com cenários excessivamente carregados [...] Lembre-se de que os cenógrafos e designers de vestuário costumam ler as obras de uma maneira completamente diferente de qualquer outra pessoa; mas qualquer membro da equipe irá abordá-la de uma maneira diferente. Naturalmente, todos tenderão a lê-la de seu próprio ponto de vista (Ayckbourn, 2004, p. 130-131).

Todas as guerras podem acontecer em relação ao vestuário e acontecer nos provadores de roupa, e sobre elas você, o diretor, com certeza não saberá nada ou quase nada. É um desconhecimento que vai durar pouco porque, quando chegar a prova técnica, vai te pegar [...] Cuidado com a tensão latente. Geralmente essa é a área com mais pressão no último minuto. Tente arranjar uma prova improvisada de vestuário (de preferência com o ator, mas se isso não for possível, uma rápida olhada na roupa posta será suficiente). Se não, quando você ver o vestuário completo, com todos os artistas vestidos, com certeza será tarde demais (Ayckbourn, 2004, p. 133-134).

Os designers de iluminação (sem contar algumas primas donnas) geralmente são tipos claros e fleumáticos. Eles realmente se envolvem na produção quando as coisas estão mais agitadas, ou seja, no ensaio técnico. Em outras palavras, toda a sua intervenção ocorre em momentos de intensa atividade e sensação de pânico [...] De qualquer forma, um bom iluminador servirá à obra, fará com que seus atores tenham uma boa aparência e adicionará atmosfera e textura. Procure um desses, que são escassos (Ayckbourn, 2004, p. 135).

Richard Hudson (Inglaterra, n. 1954), designer de cenário.

Os diretores também preferem trabalhar com uma maquete porque lhes dá uma sensação de espaço mais imediata. Existem cenógrafos que não fazem maquetes diretamente. Na Itália, por exemplo, muitos cenógrafos fazem os desenhos mais requintados com versões de como será o cenário, mas na verdade não fazem uma maquete. Essa forma de trabalhar me deixaria terrivelmente nervoso porque não se tem uma visão espacial (Davis, 2002, p. 128).

Ezio Frigerio (Itália, 1930-2022), designer de cenário e vestuário.

Quando se tratava de luz e iluminação, o Strehler (diretor Giorgio Strehler, 1921-1997) cuidava pessoalmente disso, ele era um mágico nessas coisas; o cenógrafo, por outro lado, não tinha influência nessa parte do design cenográfico. Insisto que nisso ele foi excepcional: com as luzes e sua sensibilidade teria sido capaz de fazer ficar belo um cenário feio, ou de transformá-lo completamente (Ursic, 2006, p. 40-41).

Andrea D’Odorico (Itália-Espanha, 1962-2014), designer de cenário e vestuário.

Trabalho há muitos anos com o Miguel Narros (diretor espanhol, 1928-2013) e quase sempre decidimos mutuamente que textos encenar. Você analisa um texto na sua cabeça, analisa desenhando alguma coisa. O diretor faz o mesmo e quando começam as confrontações, os diálogos para colocar o espetáculo de pé, são estabelecidas as marcas. Você marca e propõe o que vê. Tive a sorte de minhas propostas quase sempre terem sido aceitas pelo diretor. Às vezes é preciso voltar atrás, mas esse voltar sempre será um ponto de apoio para seguir em frente (Ruesga, 2015, p. 25-26).

Allan Starski (Polônia, n. 193), designer de produção.

Como designers cinematográficos, nunca devemos esquecer a diferença fundamental entre nosso trabalho e o trabalho de um designer de teatro. E essa diferença está na câmera. Se eu sei que um cenário será usado por duas semanas de filmagem, tento projetá-lo para que a equipe não fique sem ideias três dias

Cenotécnica do Teatro Real de Madri e a produção dos cenários, com base na maquete da obra Pagliacci (2007). Fonte: Randall, 2007, documentário.



depois de começar a filmar. Tento de todas as formas dar à câmera a possibilidade de poder filmar de diferentes ângulos, de poder fazer movimentos interessantes. Assim mesmo, costumo povoar o cenário com detalhes que podem servir de referências visuais (Ettedgui, 2001, p. 107).

Ming Cho Lee (China-EUA, 1930-2020), designer de cenário e professor.

Descobri que, para trabalhar efetivamente com diretores, um cenógrafo deve pensar como um diretor, em vez de forçar o diretor a pensar como um designer. Até meados dos anos 1970, eu tratava a obra principalmente em termos visuais e pedia ao diretor para fazer o mesmo [...] Hoje prefiro concentrar-me na obra e nas pessoas envolvidas e deixar que o design venha da vida da obra. Também aprendi a não esperar que o cenário surja de uma só vez, mas siga um passo contínuo (Davis, 2002, p. 44).

PROCESSO COM O PÚBLICO E O INTÉRPRETE-PERSONAGEM

Frederick Kiesler (Ucrânia-Áustria-EUA, 1890-1965), designer de cenário.

Enquanto no teatro cada espectador é um átomo da massa de espectadores e perde sua individualidade para se fundir em uma unidade completa com os atores, o cinema que projetei é o espaço ideal para o espectador inativo, o espectador passivo, o espectador individual, o espaço da individualidade absoluta (Kiesler, 1928, p. 30).

Marcos Flaksman (Brasil, n. 1944), diretor de arte, designer de cenário.

Você não pode atrapalhar a jornada do espectador. É preciso respeitar a essência do cinema e do teatro – que é proporcionar uma viagem do público a um universo paralelo. Tenho imenso respeito pelo público. A resposta dele no teatro é imediata, pessoal, presente, ou aplauso ou vaias (Assis, 2010, p. 68).

Tony Davis (Inglaterra), diretor de cena e professor.

[...] uma das razões pelas quais as pessoas vão ao teatro tem muito a ver com a cenografia. Um cenário inovador sempre seduziu o espectador. Ora, houve um tempo (particularmente na França durante a década de 1980) em que a cenografia teatral era acusada de arrogância e sofisticação excessiva. É verdade que em obras colaborativas, qualquer elemento excessivamente vistoso pode estragar o efeito geral (Davis, 2002, p. 10).

Javier Navarro de Zuillaga (Espanha), designer de cenário e dramaturgo

A cenografia depende do público que a vê – e que a ouve –, dos atores que a percorrem e acabam por compô-la diante do espectador com seus figurinos e acessórios, movimen-

Equipe do Teatro Real de Madri e a organização da produção de adereços e objetos cênicos para a obra Pagliacci (2007). Fonte: Zauner, 2007, p. 19.

tando-se por ela e transmitindo sensações espaciais e sonoras com suas vozes e com os ruídos que os atores fazem ao caminhar, com seus trajés, com as mãos ou com elas agindo nos objetos (Zuillaga, 2015, p. 63).

Ming Cho Lee (China-EUA, 1930-2020), designer de cenário e professor.

Embora não sejamos os iniciadores da obra teatral, somos mais do que meros intérpretes. Eu nunca projeto pensando nos espectadores, eu projeto para meus colaboradores e depois para mim mesmo. Tenho que assumir que o público é tão inteligente ou estúpido quanto eu, que eles veem as coisas da mesma maneira que eu. É uma arrogância imperdoável projetar ou dirigir para um público que se supõe pouco capacitado. Isso implica que sabemos mais do que eles, e isso é intolerável (Davis, 2002, p. 44).

Giorgio Strehler (Itália, 1921-1997), diretor de cena.

O cenário é também um meio à disposição dos atores para sua interpretação: há uma correspondência perpétua entre o cenário (objeto e espaço) e o ator (palavra, gesto e movimento). Um sugere algo ao outro, o segundo usa e define o primeiro (Strehler, 2001, p. 30).

Ralph Koltai (Alemanha-Inglaterra, 1924-2018), designer de cenários e diretor de cena.

Se um ator me diz que o cenário funciona para ele e o ajuda a entender e desempenhar seu papel, esse é o maior elogio que posso receber. Após conceber uma metáfora que englobe toda a produção, a segunda tarefa do cenógrafo é fazer com que o ator se sinta pertencente àquele espaço (Davis, 2002, p. 37).

PROCESSOS, TÉCNICAS, TECNOLOGIAS E CORES

Saulo Benavente (Argentina, 1916-1982), designer de cenário.

A cenografia é feita com formas e com cores que já importam as formas consigo, com o espaço e o tempo, e com um pouco dos dois que é o movimento. A cinética é essencial na cenografia: se, por exemplo, houver uma cor verde estática diante dos meus olhos, ela pode me incomodar porque está muito saturada. Você vai e volta no dia seguinte e esse verde muda; e se tiver uma gorda do lado e ela cantar com voz de baixo, muda completamente, o certo é que essa cinética está em todo lugar. Ainda bem que as pessoas não percebem que a cenografia é viva, porque essa é uma arte maldita, de demiurgos (Roca, 2007, p. 137-138).

Cao Jiuping (China, n. 1957), designer de produção.

[...] me ocorreu a possibilidade de converter as diferentes tonalidades de cores parte integrante da história (*Semente de crisântemo*, Zhang Yimou, 1990), estabelecendo uma relação estreita entre as cores e a dinâmica emocional do filme. A partir daí, fizemos um caderno com recortes que nos ajudaram a delinear os jogos de cores que posteriormente utilizamos no design dos cenários e figurinos (Ettedgui, 2001, p. 56).

Yukio Horio (Japão), designer de cenário.

Ultimamente venho obtendo ótimos resultados com a luz branca e a cortina de luz [...] Um cenógrafo que se utiliza de uma maquete não pode mostrar uma transição em fade. Compõe um espaço nítido, mas logo no momento da



montagem o palco se torna um espaço disponível para iluminação, como no caso de um show. O cenógrafo tcheco Josef Svoboda e outros usam esse sistema há cerca de quarenta anos, mas no Japão ele vem sendo desenvolvido há quinze anos (Davis, 2002, p. 123).

Robert Lepage (Canadá, n. 1924), encenador, designer de cenário e artista multimídia.

Em *Le projet Andersen* (2005), por exemplo, há um acena em que você sobe a escada projetada na Ópera Garnier – como ela surgiu e como funciona? Muito simples: com meus movimentos. A superfície na qual a imagem é projetada é côncava (ciclorama), o que a distorce. É algo tão simples como um teatro de sombras com as mãos, por isso eu gosto. [...] Minhas projeções são sempre a partir do fundo, porque isso é mais elegante e não faz sombra. Para esse efeito específico da escada, porém, tivemos de projetar a imagem de frente. E, se você estiver diante da imagem, haverá sombra. Por fim, conseguimos ajeitar o projetor de tal maneira que o aparelho sempre sabe onde estou e não joga sua imagem sobre mim, mas quase que ao meu redor... é muito complicado, mas funciona. [...] Eles transformaram a tela plana numa tela côncava, que consegue ‘respirar’, colocando uma câmara por trás. Isso parece simples, mas não é; o pessoal teve de experimentar e desenvolver muitas coisas até encontrar a solução. A equipe ficou concentrada em realizar essa imagem. [...] Brecht descreve muito bem nosso sistema ao dizer que tudo precisa se desenvolver ao mesmo tempo: a escrita, o cenário, a luz, tudo tem de surgir paralelamente. Ele tem absoluta razão; infelizmente, os teatros não trabalham assim – tudo é separado, dividido individualmente, e depois acoplado em sequência (Klett, 2016, p. 50-51).

Richard Hudson (Inglaterra, n. 1954), designer de cenário.

Obra: *Sansão e Dalila* (1998), de Camille Saint-Saëns e Ferdinand Lemaire. Direção: Elijah Moshinsky, Metropolitan Opera House, Nova York: EUA.

[...] colecionei imagens que tinham as cores quentes que eu estava tentando imitar. Até certo ponto, estava tentando alcançar uma sensação pictórica semelhante às obras de Matisse ou Howard Hodgkin com suas cores fortes e pinceladas grossas. Muitas vezes é difícil reproduzir esse tipo de pintura no palco. Ao fazer a maquete pintei a dedo as figuras da tela de fundo do palco, mergulhando-os em tinta preta. No entanto, a verdadeira tela de fundo do Metropolitan era enorme. Felizmente, os pintores que fizeram os cenários realizaram um trabalho muito bonito, que também deu a sensação de espontaneidade (Davis, 2002, p. 131).

Às vezes, a iluminação fica em segundo plano e, no entanto, é extremamente importante. Um bom design de luzes pode fazer com que algo tosco pareça muito bom ou até maravilhoso no palco; também pode fazer algo maravilhoso parecer horrível. A cor, o ambiente, a textura, tudo no cenário é influenciado pela iluminação. Sempre gostei de estar presente nas sessões de iluminação (Davis, 2002, p. 135).



Cenotécnica do Teatro Real de Madri produzindo, usando aerógrafo, um painel para a obra Pagliacci (2007). Fonte: Zauner, 2007, p. 53.

Jill Bilcock (Austrália, n. 1948), montadora e editora de cinema.

Obra: *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare (1996), direção: Baz Luhrmann, Nova York: EUA.

Queríamos incluir muitos estilos de textura porque a linguagem é muito rica e bonita. Muita atenção foi dada aos detalhes das imagens. No filme, se você vê um pedaço de papel que coloca sobre a mesa, deve ter algo escrito no estilo elizabetano. Essa atenção aos detalhes teve que ser mantida durante todo o trabalho. A edição tinha que fazer o mesmo, e essa foi nossa maneira de adicionar textura à linguagem. A montagem procurava manter o interesse e o estilo visual e, em geral, levar o espectador a uma viagem que completasse a linguagem (McGrath, 2001, p. 155).

Adrienne Lobel (EUA, n. 1955), designer de cenário.

Eu precisava criar um ambiente expressivo e que se movesse com fluidez onde os dançarinos pudessem passar de uma ideia para outra. Comecei a trabalhar com planos de cores. Ao organizar e reorganizar esses planos, eu poderia criar

paisagens – de campos verdes e céus azuis, de poentes e alvoradas, de mosteiros e cidades – que eram ao mesmo tempo paisagens não literais – de alegria, tristeza, paz, entusiasmo. Olhei para as pinturas de Rothko e Albers. Eu queria apresentar o impacto emocional da cor, de uma cor contra outra cor (Davis, 2002, p. 49).

Frederick Kiesler (Ucrânia-Áustria-EUA, 1890-1965), designer de cenário.

Vou repetir o que já publiquei em 1922: a diferença elementar entre cinema e teatro reside no fato de o cinema ser uma obra que se realiza em uma superfície, enquanto o teatro é uma obra representada no espaço [...] Os filmes são cansativos porque concentram todas as suas exigências em um único sentido, o da visão. Isso vai contra as leis do organismo humano. Cada um dos cinco sentidos deve ser reforçado por um dos outros para atingir sua capacidade máxima. Vemos melhor enquanto ouvimos e ouvimos melhor enquanto vemos. Devemos ser capazes de ver música, assim como devemos ser capazes de ouvir um espetáculo ou uma pintura (Kiesler, 1928, p. 29, 31).

Ezio Frigerio (Itália, 1930-2022), designer de cenários e vestuário.

A luz trêmula da ribalta, é difícil reproduzir essa luz nos teatros de hoje. Por isso, devemos recorrer às paráfrases, a outros 'ídiomas'. Em casos como esse, soluções mecânicas podem ajudar a descrever algo que não existe mais. Mais uma vez, surge o problema de como captar essa luz: se ela está sedimentada na minha memória, posso tentar reproduzi-la fielmente. Desta forma vou garantir que não seja visto como uma citação, como um aceno iconográfico, porque haverá sempre algo autêntico a essa luz (Ursic, 2006, p. 47).



Equipe de designers e técnicos de luz do Teatro Real de Madrid reunidos para analisar uma obra. Fonte: Zauner, 2007, p. 28.

Design de Luz: a dramaturgia na linguagem do designer de luz

O DESIGN DE LUZ É UMA DAS ÁREAS MAIS FÉRTEIS DA PRÁTICA TEATRAL CONTEMPORÂNEA, sendo responsável por muitos aspectos na construção dos sentidos da cena e na fruição da obra por parte dos espectadores. O light designer, além de iluminar o artista e a cena, também é responsável, de alguma forma, por “iluminar o texto e a obra da encenação, destacando suas intenções expressivas e comunicativas” (Figueiredo, 2007, p. 5). Sobre quando se iniciou o reconhecimento da importância do papel da profissão do designer de luz (ou de luzes), o diretor de fotografia inglês Billy Williams (n. 1929) aponta que “o papel do light designer só se consolidou nos primeiros anos da década de 1950. Até então, apenas os técnicos se encarregavam da luz”². Segundo Pavis, atualmente existe uma tendência de substituir o termo “iluminador” por “designer de luz” (do inglês lighting designer), termo que adotamos neste livro e que acreditamos definir de forma mais abrangente o que faz o artista que cria a partir do elemento cênico luz. É preciso ter em mente que esse termo não se concentra apenas na definição do artista que trabalha em espetáculos, pois abrange todos aqueles que trabalham com a luz como ferramenta criativa. Sobre o designer de luz cênica, Pavis comenta ainda: “Depois dos sucessivos imperialismos do ator-rei, do diretor de cena (encenador) e do cenógrafo, hoje o designer de luz (dono absoluto da luz) muitas vezes se coloca como o personagem-chave em uma representação” (Pavis, 1998a, p. 242). No cinema, vídeo e fotografia, o designer de luz é chamado de diretor de fotografia. Segundo Sirlin (2003), a grande diferença que surge em seu papel é que “ele não trabalha para que sua obra seja vista por um espectador ou um receptor humano, mas sim por um filme sensível à luz ou material digital”. Essa característica faz com que “os parâmetros utilizados nos critérios perceptivos sejam muito diferentes dos de outros designers que trabalham com luz para ser vista diretamente pelo olho humano” (Diz et al, 2003, p. 43).

DEFINIÇÃO DA FUNÇÃO E DA PROFISSÃO

Eli Sirlin (Argentina, n. 1959), designer de luz e professora.

Concordo com a opinião cada vez mais difundida de banir a palavra ‘iluminador’ para falar de quem desenha com luz [...] optando pela versão inglesa do Lighting Designer (Designer de Luz), termo que melhor define o profissional que cria a partir da luz (Diz et al, 2003, p. 41).

Uma parte nunca pode ser um todo no mesmo contexto. A mesma coisa acontece com a luz: uma sala de um museu povoada de lâmpadas fluorescentes segundo critérios estéticos, ideológicos e filosóficos muda completamente de sentido em um contexto teatral, com um ator ou bailarino passando por ela [...] cada componente do teatro, dentro do acontecimento teatral, funciona de forma gestáltica, sem nenhuma independência em relação ao todo. Um conjunto de luzes para uma obra teatral não é um produto artístico em si, mas um de seus muitos componentes. A ‘comunhão’ na amálgama de linguagens gera ‘a obra de arte teatral’, se o desenvolvimento de sua ação ‘provoca’ arte. Também não diria que a luz é um ‘artesanato’ ou um ‘ofício’. Porque sem a teatralidade, um jogo de luzes para o teatro não tem sentido, é uma quimera. Não ‘é’. Existe uma ‘obra artística’ no nosso trabalho, ou seja, um fazer segundo um projeto cultural, uma motiva-

² A primeira sistematização de design e luz com um corpo de conceitos independentes da cenografia ocorre em 1925, quando Stanley McCandless (1897-1967) abre a primeira carreira de iluminação nos Estados Unidos, onde cria um sistema de iluminação chamado “por zonas” que ainda hoje é usado. Segundo o designer argentino Gonzalo Córdoba, foi o designer Ernesto “Tito” Diz (1924-2015) quem introduziu o design de luz em seu país por volta de 1970 (Diz et al, 2003, p. 84).

ção espiritual e emocional. A abordagem do trabalho é igual a que se propõe um artista plástico, só que aqui não há produto pessoal (Diz et al, 2003, p. 53-54).

Roberto Gill Camargo (Brasil, n. 1951), designer de luz e professor.

Os processos coevolutivos que se estabelecem entre luz e cena, fazendo com que uma se adapte à outra na dimensão espaço-temporal, podem ser observados por meio de vários aspectos característicos de uma e da outra (Camargo, 2013, p. 34).

Sandro Pujía (Argentina), designer de luz.

Um iluminador é alguém que pretende manipular um determinado material para determinados fins. Esses propósitos são estéticos e funcionais. No que diz respeito aos fins estéticos, propõe-se despertar a sensibilidade do espectador através de um dos sentidos mais relevantes do nosso momento, a visão. Assim, o iluminador trabalha com um objetivo claro, emocionar, fazer o espectador sentir certas emoções [...] Um iluminador é como qualquer outro artista, ele tem algo a dizer, o que falar e divide suas dúvidas e certezas com o espectador utilizando o material que ele domina, no caso a luz [...] a definição do iluminador não passa o espaço físico que por um motivo ou outro lhe cabe percorrer, mas o que o define, basicamente, um iluminador é o material que ele usa para se expressar [...] A arte da iluminação cênica é como a da música ao vivo, como a de atuar no teatro (cinema e os discos são outra coisa), atravessa o tempo e deixa sua marca apenas na nossa memória.

Acho que o mais bonito atualmente é a grande liberdade que existe para propor qualquer tipo de enfoque, praticamente tudo serve como ponto de partida e a iluminação cênica cresceu tanto em tantos aspectos que muitos pensam em iniciar uma proposta que tem a iluminação como base. A manipulação cada vez mais fina do material abre cada vez mais espaço criativo para os artistas curiosos e inovadores. A prova é que a cada dia surgem mais propostas cênicas baseadas mais no plano visual do que nos demais e isso nos leva necessariamente a tomar a luz como elemento de criação. A questão é que, como a luz teve até agora um uso meramente funcional, ainda há quem não perceba o enorme potencial que ela tem como material expressivo (Diz et al, 2003, p. 27-32).

Francis Reid (Inglaterra, 1931-2016), designer de luz e professor.

A iluminação cênica é o fluido da luz seletiva, atmosférica e dimensional, adequada ao estilo de uma determinada produção (Reid, 1987, p. 28).

Juan Gómez-Cornejo (Espanha), designer de luz.

Por último, quero salientar que é claro que o principal objetivo da luz é ‘que se veja’, mas assume-se que os designers de iluminação querem que ela ‘seja vista de uma forma especial’ e esse é o valor do nosso trabalho, acentuamos situações e personagens, criamos ambientes, valorizamos os diferentes elementos da proposta, cenário, figurino, [...] valendo-se do seu conhecimento sobre as propriedades controláveis da luz como quantidade, qualidade, direção, cor... você deve compor uma planta com os dispositivos adequados para que tudo o que você imaginou seja possível (Labra, 2014, p. 103-104).

Ernesto “Tito” Diz (Argentina, 1924-2015), designer de luz.

O designer de luz é o profissional cuja função é criar a combinação de elementos técnicos e conceituais necessários para iluminar, do ponto de vista motivacional e plástico. Seu trabalho é sempre realizado como parte de uma equipe que

colabora com ideias e necessidades para que o ato criativo seja uma síntese chamada ‘espetáculo’.

A luz permite esta criação de climas, que têm a vantagem de serem mutáveis ou mutáveis. Projetar iluminação é definir a forma, a cor, a composição no espaço e no tempo. É assim que o design de luz difere de outros designs; a luz gerencia a variável chamada tempo variável, é capaz de apresentar diferentes aspectos ao longo do tempo (Diz et al, 2003, p. 11).

Miguel Ángel Camacho (Espanha, n. 1951), designer de luz e professor.

O designer de luz de uma produção teatral é a pessoa da equipe artística que, em conjunto com os seus colegas e sobretudo com o diretor de cena, segue as orientações artísticas que ele ou ela estabelecem (por onde partimos, o que queremos contar e o que é o resultado final) para narrar o que acontece no palco com os procedimentos que lhe são característicos: a luz, por meio dos focos e feixes, jogando com seus tipos, sua posição, a cor e a intensidade da luz (Zubieta, 2006, p. 46).

Paulo Cesar Medeiros (Brasil), designer de luz.

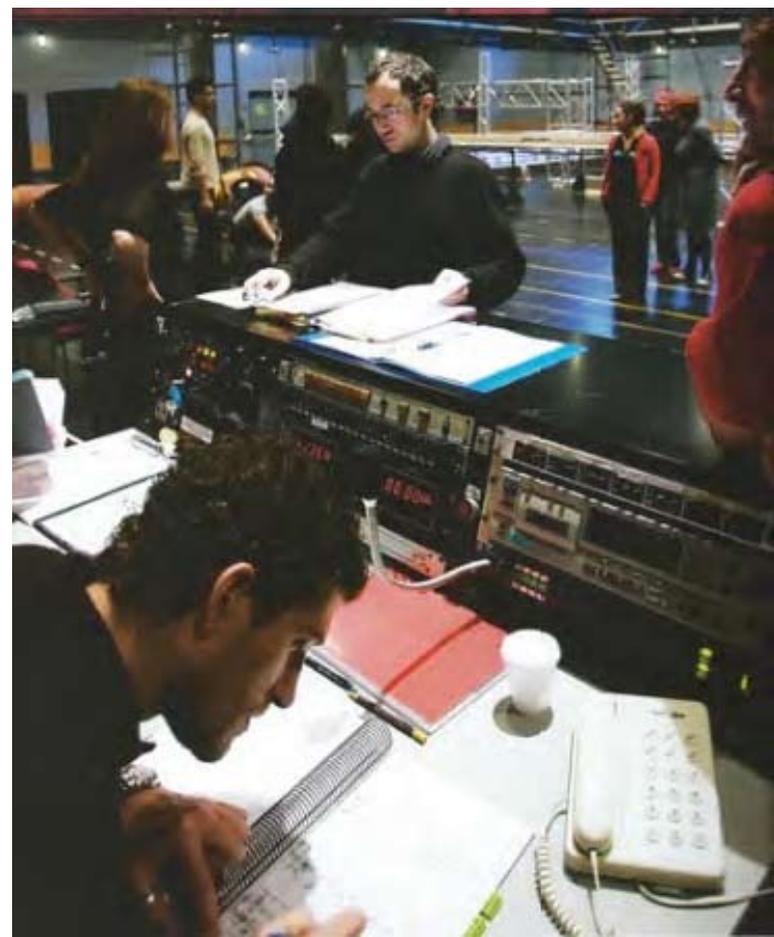
Sinto a luz como uma extensão natural e indissociável do corpo e da presença dos atores em cena. Aprendi que o iluminador cênico não é um artista criando um material em que a sua percepção ou capacidade criativa atue de forma solitária. Tudo o que criamos está constantemente em relação. Uma cena, uma fala, os atores, o cenário, os figurinos, tudo já contém luz própria. Com o tempo, aprendemos a perceber essa luz, a concretizá-la por meio do nosso trabalho. Lidamos com um elemento extremamente subjetivo e delicado, mas de grande força (Medeiros, 2021, p. 15).

Billy Williams

(Inglaterra, n. 1929),
diretor de fotografia.

Parte do trabalho do diretor de fotografia é se tornar os olhos do diretor, ver por ele, observar tudo: maquiagem, variações de tom de pele, estilo de cabelo, figurino, cenografia, como as diferentes cores estão inter-relacionadas. Um simples detalhe fora do lugar pode quebrar a ilusão que o filme exerce sobre o público (Ettedgui, 1999, p. 105).

*Testagem e programação
da luz no Teatro Real.*
Fonte: Zauner, 2007, p. 69.



Javier Navarro de Zuillaga (Espanha), designer de cenários e professor.

A iluminação é um elemento essencial da cenografia, pois é a iluminação que, em última instância, define os elementos cenográficos – sejam eles móveis (incluindo os atores) ou estáticos – e que lhe confere o caráter dramático adequado em todos os momentos (Zuillaga, 2015, p. 63).

Gonzalo Córdova (Argentina), designer de luz.

Dentro da arte cênica, a possibilidade de controlar o feixe de luz se transforma na capacidade de compor imagens e desenvolver uma obra que, além de sua funcionalidade, possa expressar estados e emoções [...] e conhecimento que facilita tanto ‘ver’ quanto ‘entender’ o que está sendo visto. E para isso devemos levar em conta não só a intensidade e a cor da paleta que vamos utilizar, mas também saber que essa iluminação vai revelar objetos e signos para aquele espectador que vai olhar a obra [...] A luz une o objeto com o nosso olhar e, se for manipulada, pode imprimir um caráter simbólico ao objeto (Diz et al, 2003, p. 73-74).

PROCESSO INDIVIDUAL DE CRIAÇÃO

Darius Khondji (Irã-França, n. 1955), diretor de fotografia.

Para alcançar o conceito que o diretor tem do filme, mantenho um relacionamento próximo com os diretores de arte, figurinos e maquiadores. Em *Alien: a ressureição* (Jean-Pierre Jeunat, 1997), fui muito inspirado pelos cenários de Nigel Phelps (Inglaterra, n. 1962) e tive o privilégio de colaborar com ele para tornar a combinação de iluminação e design um todo orgânico (Ettedgui, 1999, p. 200).

Gordon Willis (EUA, 1931-2014), diretor de fotografia.

As pessoas queriam saber como ele havia conseguido a atmosfera levemente amarelada e bronzeada da fotografia (trilogia *Opoderosocheão*, Francis Ford Coppola, 1972-90). As pessoas pensaram que poderiam facilmente imitar a aparência do filme reproduzindo esse único elemento. Houve uma proliferação de péssimos filmes impressos em amarelo! Mas a verdade é que este efeito cromático não teria funcionado bem sem o plano de iluminação do filme, e a iluminação não teria sido eficaz sem os cenários fantásticos de Dean Tavoularis e os figurinos de Anne Hill Johnstone. Todos esses elementos visuais estão interligados com a visão do diretor sobre o filme, de como as cenas individuais se desenrolam, de como um ator apresenta seu texto.

Instalação dos equipamentos de luz no Teatro Real de Madrid. Fonte: Zauner, 2007, p. 99.

A relação de um filme é um processo orgânico; nunca é uma única coisa que faz aquele filme funcionar (Ettedgui, 1999, p. 125).

Miguel Ángel Camacho (Espanha, n. 1951), designer de luz e professor.

Da mesma forma que o autor usa palavras para escrever um texto, o iluminador usa a luz; conta um texto lumínico onde não há discurso realmente, quero dizer palavras, mas tem que transmitir como é o espaço da obra, a passagem do tempo e, realmente, a psicologia e os sentimentos dos personagens. Esse é o discurso narrativo da luz, discurso dramático da luz ou dramaturgia da luz, como prefiro chamá-lo (Zubieta, 2006, p. 46-47).

Iaszlo Kovacs (Hungria, 1933-2007), diretor de fotografia.

Quando estou iluminando gosto de saber que cada fonte de luz tem uma lógica e função cenográfica na composição. É realmente como pintar; cada feixe de luz é uma pincelada oferecem diferentes valores emocionais, definindo e dando textura a cada parte de uma tomada desde o primeiro plano ao fundo, destacando o que é importante para o público ver. Essa é a essência estética do meu trabalho e o que mais me dá alegria e prazer.

Por exemplo, se vejo que um ator está usando boné, pergunto por quê. Ele pode estar tentando fazer com que outro personagem veja seus olhos; nesse caso, vou projetar a iluminação para que, se em algum momento da cena ele sentir que quer atrair a atenção da outra pessoa, tudo o que ele precisa fazer é inclinar levemente a cabeça. É por isso que só me sinto seguro para filmar uma cena quando vejo o ensaio (Ettedgui, 1999, p. 93).

Ernesto “Tito” Diz (Argentina, 1924-2015), designer de luz.

Na medida em que desenvolvi esse ‘olho luminoso’, acabo acertando com as imagens que imagino. Depois disso, eu a levo para uma primeira aproximação técnica e gosto [...] que o espaço seja utilizado cenicamente imediatamente. É aí que eu realmente percebo se tudo o que fiz foi útil: quando os atores transitam pelo espetáculo e criam novas imagens. Depois disso eu faço modificações. Há duas modificações que faço na proposta técnica final. Uma é aquela que surge do trânsito do espetáculo, e a outra é aquela que surge de olhar atentamente para o que acontece quando testo as luzes. Porque naquele momento, naquele espaço de tempo, aparecem coisas novas que eu jamais poderia imaginar por meio do lápis e do papel, porque você tem que vê-las [...] Você não desenha, os programas que desenham luz são pálidas ideias de o que acontece, pois não se pode desenhar toda a quantidade de combinações que se formam quando acendo duas luzes sobre um corpo com cores diferentes (Diz et al, 2003, p. 19-20).

Raoul Coutard (França, 1924-2016), diretor de fotografia.

Além disso, há o relacionamento com o diretor de arte. Sempre haverá problemas com as cores que ele escolhe para a fotografia. E isso pode complicar sua vida, pois ele quer expressar sua visão do filme e muitas vezes o diretor de fotografia pode ser uma verdadeira pedra no seu sapato. Ele nunca está disposto a fazer favores a você. O mesmo vale para o departamento de vestuário. Não é exatamente alegria quando você chega em um set de filmagens noturnas e vê um ator vestido de preto com uma camisa branca, o que é um verdadeiro pesadelo para iluminar. Por sua vez, se os maquiadores colocarem muito vermelho no rosto do ator, no laboratório compensarão colocando mais verde na imagem, mas, em consequência, o fundo ficará verde (Ettedgui, 1999, p. 62).

Luis Perdiguero (Espanha), designer de luz e professor.

Acompanhar o desenvolvimento dramático da encenação, resolver abordagens estéticas desde a iluminação, criar espaços que ajudem na identificação visual do espetáculo, dar unidade ao conjunto de elementos que compõem a proposta do encenador (cenografia, figurinos, até o espaço sonoro), são minha prioridade ao realizar o design de luz de um espetáculo, visando uma estética limpa, bela e dramaturgicamente significativa [...] Essa unida nos conceitos dramático e estético é o caminho que me permite levar o artístico para o prático. Trabalho a constância. A luz de uma cena nunca surge da improvisação ou da estética individual do momento. Isso só causaria um vazio formal que poderia ser lindo visualmente, mas nunca estaria vivo em seu conteúdo (Mínguez, 2016, p. 52, 54).

Subrata Mitra (Índia, 1930-2001), diretor de fotografia.

Quando comecei a assistir filmes nas décadas de 1940 e 1950, a fotografia indiana era totalmente dominada pela estética hollywoodiana, que dava muita ênfase ao conceito de ‘luz ideal’ para rostos. Essa luz foi obtida usando uma difusão densa e uma forte iluminação de fundo. Usar iluminação de fundo o tempo todo é como colocar pimenta em tudo que você cozinha. Mas em Hollywood também havia rebeldes como James Wong Howe (chinês-estadunidense, 1899-1976), que conseguia separar o primeiro plano do fundo por meio de uma iluminação cuidadosa, como em *Come back, little sheba* e *The rose tattoo* (Daniel Mann, 1952 e 1955), e também sem usar nenhuma luz de fundo. Tentei seguir seu exemplo (Ettedgui, 1999, p. 50).

Vilmos Zsigmond (Hungria, 1930-2016), diretor de fotografia.

Adoro o estilo do filme noir porque é dramático, visual e as imagens e a iluminação contam a história. Em quase todos os meus filmes apliquei um tipo de iluminação típico do cinema negro, ou seja, fontes intensas de luz direta. Não quero usar iluminação suave; pode ser mais natural, mas não é emocionante. Não gosto de projetar as luzes no teto e iluminar todo o set de rodagem. Os pintores não iluminavam suas obras com luz suave. Ela sempre procedia de janelas ou velas. Se eu não posso fazer o mesmo, não fico feliz, porque aí ninguém pode fazer. Na minha opinião, a iluminação é o elemento mais importante de um filme. Sem uma boa iluminação, acho que não pode haver uma boa direção de fotografia (Goodridge; Grierson, 2012, p. 15).

Sandro Pujía (Argentina), designer de luz.

No teatro contemporâneo, a iluminação está relacionada mais ou menos diretamente ao texto literário (quando existe) e de forma absolutamente direta com a direção cênica. Quando há texto, eu procuro pistas nele e nos textos associados ao principal. Pistas que depois utilizo como pontos de partida, como degraus onde pisar. É a fase de estudo, nela vejo e escuto tudo que tem a ver com o projeto, e vale tudo, filmes, pinturas, textos científicos etc. Essa busca é fundamental e extremamente prazerosa para mim. Às vezes essas pistas ficam bem evidentes no resultado final e outras vezes ficam submersas no escuro, sustentando a construção como os alicerces de uma casa (Diz et al, 2003, p. 31).

Jack Cardiff (Inglaterra, 1914-2009), diretor de fotografia.

Os pintores foram meus heróis de infância e, ao estudar seus trabalhos, comecei a perceber que tudo girava em torno da luz. A luz sempre vinha de um determinado ponto e criava sombras. Caravaggio, por exemplo, era um ‘homem de uma

só luz’, sempre usando pouca luz de um ângulo lateral. Nas pinturas de Vermeer, a luz era incrivelmente pura e simples; ele prestava atenção infinita à maneira como a luz era refletida e era muito cuidadoso onde a focalizava. Rembrandt usava uma luz nórdica alta e experimentava com ela, enquanto seus contemporâneos ‘iluminavam’ seus temas de tal maneira que sempre estivessem favorecidos. Em uma pintura, como Ronda noturna, os personagens foram parcialmente obscurecidos por sombras. Esses professores me ensinaram a estudar a luz, o que se tornou um hábito. Eu analisava os efeitos da luz em todos os lugares – em salas, em veículos de transporte público ou no trem – e observava as sutis ilusões da luz, como os rostos se revelam de maneira diferente em diferentes condições de iluminação (Ettedgui, 1999, p. 14).

Antonio López-Dávila (Espanha), designer de luz.

A iluminação cênica tem uma particularidade que é permitir que o resto dos elementos estéticos e expressivos da representação (exceto os sinais sonoros, obviamente) sejam visíveis. Portanto, a primeira tarefa que me imponho como iluminador é conseguir uma correta visualização da encenação. Mas para conseguir isso não basta simplesmente iluminar: procuro potenciar os diferentes componentes da representação – interpretação, movimento cênico, figurinos, cenografia, adereços – dando-lhes dimensão no espaço para realçar todas as suas qualidades e possibilidades expressivas. Mas a iluminação, além de ter esta atribuição, puramente funcional, é mais um elemento compositivo e estético da representação. Por isso trabalho também o valor expressivo e os signos que compõem a iluminação, perguntando-me constantemente o que posso contar com a luz e se ela está ajustada aos critérios dramáticos da proposta (López-Dávila, 2016, p. 76).

Eduardo Serra (Portugal-Inglaterra, n. 1943), diretor de fotografia.

A luz revelou este espaço, e atenção especial foi dada à sua natureza: de onde vinha e como moldou as feições do sujeito. Se você comparar um retrato do início da Renascença com um dos últimos de Rembrandt, entenderá como a luz envolve o observador e o sujeito, passando de uma luz idealizada, quase frontal, para uma iluminação dramática projetada em um ângulo de 45° por trás [...] durante boa parte do século XX, a estética que prevaleceu no cinema foi determinada pela influência da iluminação teatral (na qual o ator é iluminado por feixes de luz) e pelas deficiências técnicas do meio (Ettedgui, 1999, p. 171-172).

Sven Nykvist (Suécia, 1922-2006), diretor de fotografia.

Então aquele filme (*Persona*, Ingmar Bergman, 1966) me deu a oportunidade de explorar meu fascínio por rostos, o que me valeu o apelido de ‘dois rostos e uma xícara de chá’. Uma das tarefas mais difíceis que tive de realizar em *Persona* foi iluminar os close-ups, porque havia muitas nuances. Gosto de ver reflexos nos olhos, algo que irrita alguns diretores, mas acontece na vida real. Capturar esses reflexos ajuda a dar a impressão de um ser humano pensando. Para mim esse tipo de iluminação é muito importante porque permite sentir o que está por trás dos olhos do personagem. Procuro sempre captar a luz dos olhos, pois eles são o espelho da alma. A verdade está nos olhos do ator e uma leve mudança de expressão pode expressar mais que mil palavras (Ettedgui, 1999, p. 41).

Ignasi Camprodon (Espanha), designer de luz.

Concebo a iluminação como parte indissociável da cenografia e por isso colaboro com o cenógrafo em seu longo processo. Este será o primeiro capítulo onde

se nota o conceito e a estética geral do espetáculo [...] Procuo trabalhar com um método parecido com o de um diretor de fotografia de cinema, buscando o plano certo que um bom diretor de cena sempre acaba encontrando para cada momento da representação. Assisto aos ensaios como se estivesse atrás de uma câmera. Minha preocupação é encontrar a luz-chave em cada situação, para criar uma impressão emocional adequada e também uma lógica da situação dramática e narrativa. Não basta ter boas ideias, é preciso encontrar e aplicar a ideia certa [...] Procuo sempre uma luz mais dinâmica e com intenção do que uma luz mais perfeita. Tenho uma tendência natural para contrastar o claro-escuro, que em certas ocasiões é necessário corrigir, pois não é apropriado para a obra. Meu processo pessoal é sempre encontrar, paralelamente, a luz cenográfica e dramática, na busca contínua de uma poética possível (Camprodon, 2016, p. 39, 42).

Douglas Slocombe (Inglaterra, 1913-2016), diretor de fotografia.

Eu sabia exatamente o que a câmera tinha que focar e a atmosfera que tinha que criar. A luz teve um papel fundamental nisso tudo, e aprendi a manipulá-la e fazê-la variar de intensidade. Estudei as infinitas maneiras de ‘dominar’ a luz: cortando as linhas de luz, projetando sombras suaves ou duras, permitindo que mais ou menos detalhes sejam filtrados. Com o tempo, senti que a luz era como uma pasta que modelava com as minhas mãos. Passei a amar o momento em que, depois de definir a cena com o diretor, ficava sozinho no set com o chefe de eletricidade, o eletricitista e as lâmpadas para criar a cena, como um pintor em seu estúdio. E naqueles dias cheguei à conclusão de que o rosto humano é como a tela do pintor. Cada rosto exige ser tratado de uma forma diferente. Os diretores de fotografia sempre tiveram a obrigação de fazer as protagonistas parecerem o mais bonitas possível (o que agora é o caso dos homens). Esse objetivo pode criar problemas porque às vezes a iluminação ideal para uma atriz não é a melhor para o resto do cenário e produz efeitos indesejados, que podem estragar a atmosfera que você está tentando criar. Portanto, você deve ponderar o que é mais importante. O que eu faço é dar mais importância ao ambiente do que aos atores nas cenas mais amplas, e concentrando-me em seus rostos nos close-ups (Ettedgui, 1999, p. 33).

Equipe de luz do Teatro Real de Madri programando e afinando as luzes.
Fonte: Randall, 2007, documentário.



PROCESSO EM EQUIPE

Haskell Wexler (EUA, 1922-2015), diretor de fotografia.

A qualidade do tom pastel da iluminação não é simplesmente o resultado de ter flasheado o negativo (no filme *Esta terra é minha terra*, Hal Ashby, 1976); Mike Haller, o designer de produção, também esteve envolvido, evitando cuidadosamente as cores fortes e saturadas, no design do filme. Se houvesse a presença de um anúncio vermelho brilhante na tomada, um assistente de pintura se encarregaria de trabalhar nele sem que eu tivesse que dar nenhuma instrução. Mike também me ajudou a conseguir a atmosfera empoeirada do filme com sacos de terra mais cheia, amarantos e lixo, que foram espalhados pelo set com ventiladores (Ettedgui, 1999, p. 79-80).

Juan Gómez-Cornejo (Espanha), designer de luz.

Nessa medida, não opino apenas na luz. Eu também opino sobre o espaço, o figurino, e tento pensar na luz com todos esses elementos. Que tudo siga um caminho que eu acredito estar correto com a ideia que o diretor tem [...] se pudermos privilegiar um cenário para que funcione bem com a luz, numa textura, numa cor... Isso tem que ser um esforço da equipe. Então estou envolvido e dando minha opinião desde o início (Alonso, 2016, p. 33).

Ernesto “Tito” Diz (Argentina, 1924-2015), designer de luz.

O espetáculo teatral é uma conjunção e o produto de uma equipe. Ninguém da equipe pode fazer as coisas sozinho porque isso contribuiria negativamente para a compreensão do fato. Se se fala muito em luz em um espetáculo, é porque existem outros elementos que não funcionaram. Em geral, a luz tem de acompanhar o que se passa em palco permitindo que dois ou três protagonismos que atestem a individualidade do criador, tal como fazem os atores e o diretor. Um trabalho de equipe com dois ou três pontos onde, embora seja uma equipe, o que é meu aparece de alguma forma [...] Se não se consegue um bom contato com o cenógrafo, fica bastante difícil que a obra tenha a articulação necessária para que nada se destaque e o todo se forme. O mesmo vale para o figurinista. Nós três temos um problema difícil de harmonizar, que é o uso da cor. Como a cor-luz pode distorcer as cores dos figurinos e cenários, se seu uso for decidido por questões de clima, é preciso coordenar muito bem sua utilização (Diz et al, 2003, p. 13, 21).

Janusz Kaminski (Polonia-EUA, n. 1959), diretor de fotografia.

Ele me dá muita liberdade (o diretor Steven Spielberg), embora muitas vezes dê sugestões para a iluminação teatral (por exemplo, usar o efeito estroboscópico como única fonte de luz para uma cena inteira em *Amizade* (1997) [...] para o visual de seus filmes, acho que também trago uma sensibilidade mais crua, antes de começarmos a trabalhar juntos, Steven era conhecido por sempre usar contraluzes, o que automaticamente deixa tudo bonito e sentimental, transformando a cena em algo romântico (Ettedgui, 1999, p. 189).

Pedro Yagüe (Espanha), designer de luz.

Outro momento muito importante na hora de fazer um projeto, talvez o mais importante, é a reunião com o resto da equipe artística. Acima de tudo e de forma marcante com o cenógrafo. A maquete e também os croquis, tornam-se um primeiro esboço daquilo que mais tarde será o que se irá construir. É aqui que se deve descobrir todo o tipo de detalhes que podem influenciar mais tarde na

realização do trabalho. Ou seja, medidas, mudanças de cena e, principalmente, é extremamente importante saber quais texturas serão utilizadas. Materiais e cores. Isso influencia decisivamente na hora de escolher, por exemplo, os filtros ou tonalidades de luz. Também conhecer os primeiros esboços do vestuário, os figurinos que de alguma forma, juntamente com as texturas do cenário, marcam a gama cromática que utilizaremos posteriormente (Yagüe, 2016, p. 65-66).

Sandro Pujía (Argentina), designer de luz.

Com a direção de cena a relação tem de ser muito próxima. Consigo os melhores resultados quando consigo interpretar o desejo visual do realizador, aquela fotografia que diz o que o realizador quer contar. Ou melhor, quando uma proposta de iluminação suscita uma busca inesperada de atuação ou direção, já que a enorme elasticidade do teatro contemporâneo comporta buscas impensáveis em outros tempos, como o ponto de partida da construção de um palco sendo uma proposta de iluminação (Diz et al, 2003, p. 31).

John Seale (Austrália, n. 1942), diretor de fotografia.

Em *A testemunha* (Peter Weir, 1985) tomamos como referência Vermeer, que havia conseguido um estilo usando uma janela como fonte de luz e deixando-a cair nos cantos escuros da sala. Decidimos filmar a sequência em que Harrison se recupera do ferimento à bala usando esse princípio. Além disso, Peter Weir me deu um pequeno desafio em relação à iluminação: no início, o personagem está muito ferido e as cortinas precisam estar fechadas, mas conforme o personagem se recupera, as cortinas vão sendo abertas até que ele se encontre totalmente curado, no momento em que a sala está totalmente iluminada (Ettedgui, 1999, p. 140).

Paulo Cesar Medeiros (Brasil), designer de luz.

Eu nunca me penso sozinho no processo criativo, não só porque dependo das outras criações para atuar, mas, principalmente, porque a arte do teatro é baseada no diálogo entre as artes. Nesse sentido, vejo a luz como um elemento de ligação entre as diversas partes de um espetáculo. Uma linha que sublinha, envolve, amplia, esconde, revela... A proximidade da luz com a dança, por exemplo, e com elementos cênicos que não são baseados no uso da palavra, é total (Medeiros, 2021, p. 15-16).

Antonio López-Dávila (Espanha), designer de luz.

Com os demais colaboradores da encenação, interessa-me conhecer e comparar certos aspectos de sua proposta criativa. No caso de cenários e figurinos, pergunto como eles tem trabalhado sobretudo as cores, volumes e texturas, porque é o que entendo que devo destacar, potencializar todas as suas nuances, e também porque é assim que estou proporcionando essas qualidades ao meu projeto de iluminação (López-Dávila, 2016, p. 79).

Héctor Calmet (Argentina), professor, designer de cenários e de luz.

Vale lembrar que, em princípio, criamos imagens abstratas daquilo que o texto nos inspira, então temos que verificar, tanto quanto possível, se aquela contraluz, zenital, ângulo rasante etc., é o que vai nos proporcionar finalmente o que estamos procurando. Devemos lembrar, em particular, que nem todos os membros da equipe criativa veem as imagens que lhes propomos da mesma forma que nós (Calmet, 2005, p. 115).

Técnico do Teatro Real de Madri instalando os refletores de luz.
Fonte: Randall, 2007, documentário.

PROCESSO COM O PÚBLICO E O INTÉRPRETE-PERSONAGEM

Ernesto “Tito” Diz (Argentina, 1924-2015), designer de luz.

A compreensão do acontecimento dramático ou a necessidade da luz para que ele seja compreendido cabe tanto ao espectador quanto ao ator. Se eu crio um clima, crio para o ator porque o estou criando para o espetáculo, e a vejo da plateia como espectador. Na medida em que eu realizo essa tarefa criando aquele clima, o ator se potencializa interpretativamente, então é uma forma indireta de ajudar o espectador a entender o que está acontecendo no palco (Diz et al, 2003, p. 12).

Janusz Kaminski (Polonia-EUA, n. 1959), diretor de fotografia.

Gosto que a luz na cena faça sentido; fico entediado com as luzes de base. [...] é importante que os atores saibam de onde vem a luz [...] Da mesma forma, também utilizo a iluminação para reforçar a evolução dos personagens. Em *Onde reside o amor* (Jocelyn Moorhouse, 1995), a história de Samantha Mathison é revelada por meio de flashbacks, ela vai do romance e otimismo à decepção. Procurei me encarregar dessa jornada, começando com algumas cores quentes e luxuosas e depois apresentando o personagem em um ambiente mais escuro, azulado, que evocasse sua decepção com o tempo (Ettedgui, 1999, p. 186).

Francis Reid (Inglaterra, 1931-2016), designer de luz e professor.

O corpo inteiro do ator, especialmente os olhos e a boca, são seus meios de comunicação e devem estar claramente visíveis para a projeção de um personagem. No teatro tudo está inter-relacionado e a luz está intimamente relacionada com o som. Um ator difícil de ser visto, geralmente, será difícil de ser ouvido (Reid, 1987, p. 17).

Ignasi Camprodon (Espanha), designer de luz.

Eu me preocupo que os atores saibam de onde vem minha luz e que sensações eles têm quando estão dentro dela. No final do caminho, a intensidade da encenação do diretor e o talento dos atores condicionam muito o meu trabalho com a luz. Procuro fazer com que a luz seja percebida como mais um personagem



que os acompanham na cena. Emocionalmente me sinto como se estivesse no palco com eles (Camprodon, 2016, p. 43).

Ricardo Aronovich (Argentina, n. 1930), diretor de fotografia e professor.

Considero muito importante não só desenvolver um estilo fotográfico em relação ao roteiro, mas também o construir a partir dos atores, observar suas atuações, ter ideia da topografia de seus rostos, de seus movimentos [...] É que não se pode conceber de antemão com precisão a atmosfera emocional que resultará da iluminação, independente da mise-en-scène [...] Tudo isso não implica que, posteriormente, a direção de alguma fonte de luz não possa ser alterada e assim favorecer a iluminação de um personagem no que diz respeito à conformação de seu rosto [...] Em geral, o procedimento ideal é fabricar uma luz que funcione praticamente em todas as situações (Aronovich, 2005, p. 106-107).

PROCESSOS, TÉCNICAS, TECNOLOGIAS E CORES

Roger Deakins (Inglaterra, n. 1949), diretor de fotografia.

Para *Prisão perpétua* (Frank Darabont, 1994), pensei em usar ENR, que é semelhante a bleach bypass, mas permite mais controle sobre a cor. Sempre gostei muito do tom do ENR e, a princípio, pensei que poderia se adequar ao assunto se iluminasse de forma suave e naturalista, mas me dei conta que o ENR causava muito impacto. Finalmente decidi não usar porque estava preocupado que a imagem se posicionasse demasiadamente ofuscando a cena em si. Eu queria que o filme tivesse um tom simples e consistente, então me posicionei em um naturalismo contrastante, com um tom de cinza frio para as cenas diurnas (conseguido com a remoção do filtro de correção de cores) e um tom amarelado de aparência doentia para as cenas noturnas.

Para obter a atmosfera fria e cinza que queríamos para *Prisão perpétua*, Terry Marsh (o diretor de arte), e eu tivemos que determinar a tonalidade exata para pintar as paredes da prisão. E no filme 1984 (Michael Radford, 1988), devido ao

Equipe do Teatro Real de Madri afinando as luzes de um espetáculo.

Fonte: Randall, 2007, documentário.



processo bleach bypass que lavava as cores, Allan Cameron teve que pintar as paredes de amarelo vivo para que finalmente ficassem na cor creme que ele queria. Como diretor de fotografia, você também depende do designer de cenários para colocar as fontes de luz no set (Ettedgui, 1999, p. 165).

Juan Gómez-Cornejo (Espanha), designer de luz.

Da mesma forma que você tenta captar a ideia dramática, pegue a ideia estética [...] de qualquer forma, não costumo trabalhar com muita cor. Eu uso tonalidades, corretivos [...] Mas, não ser que peçam, uma cena em que tudo é vermelho e surge um contraponto com o azul de um vestido [...] Normalmente, se têm cores vivas no vestuário, você faz testes antes para não chegar ao palco e encontrar surpresas. Não pode acontecer que se o fundo tem uma tonalidade, o figurino vá nessa mesma tonalidade, porque um vai se misturar com o outro, planejando a imagem final. Eu já aviso no andamento do processo, se eu entrar desde o início, costumo dar minha opinião na medida em que ela for aceita. E aí você vai fazendo um pequeno laboratório na sua casa com os tecidos, com as texturas, com as transparências, com os dados plásticos para tentar direcionar o seu trabalho para o mesmo caminho (Alonso, 2016, p. 33).

Robert Lepage (Canadá, n. 1957),

encenador, designer de cenário e artista multimídia.

O teatro de sombras é, para mim, a forma básica de todos os prolongamentos tecnológicos, como projeção, vídeo, luz, novas mídias. No fundo, tudo são teatros de sombras, apenas realizados de um jeito diferente (Klett, 2016, p. 49).

[...] hoje em dia a luz dos projetores substituiu o fogo original, e o maquinário cênico, a parede da pedra. E por pior que seja para alguns puristas, essa história nos mostra que a tecnologia está na origem do teatro e que não deve ser percebida como uma ameaça, mas como um elemento aglutinador (Roger, 2009, p. 248).

Christopher Doyle ou Dù Kěfēng (Austrália, n. 1952), diretor de fotografia.

Meu trabalho também é informar a mim mesmo e ao público por meio da experiência visual e melhorá-la ou sugerir uma nova forma. Usei a luz luar verde em muitos de meus filmes, e não azul, como é a convenção. O luar azul vem do passado, quando se usavam lamparinas a óleo para criar uma atmosfera noturna reconfortante. Cem anos depois, as pessoas seguem essa convenção. Mas se você viajar para Veneza ou olhar para o Oceano Pacífico, verá que o luar não é azul, mas verde. Quer você esteja em Los Angeles ou Londres, o céu se tingem de um tom alaranjado causado pelas luzes incandescentes que iluminam a cidade. Você tem que registrar essa experiência visual e compartilhá-la. O luar pode ser verde ou rosa (Goodridge; Grierson, 2012, p. 25).

Álvaro Luna (Espanha), designer de projeções cenográficas.

Eu dependo muito da cenografia, de onde vai ser projetada a imagem ou o vídeo, não é a mesma coisa fazer sobre madeira, superfícies texturizadas, cortinas, telas eletrônicas, tecidos... portanto as informações que eu tenho que ter do cenógrafo são muito importantes; outro ponto importante que é preciso alinhar é que o cenógrafo, o iluminador e o figurinista tentem negociar em conjunto (ou pelo menos de forma coordenada) os diferentes momentos da obra [...] características importantes do sistema de lançamento são a flexibilidade e versatilidade para fazer mudanças na linha do tempo ou na lista de efeitos em um tempo relativamente curto. Algo importante porque se algo diferencia o teatro de qualquer outro campo artístico em

que os audiovisuais são usados, é que as mudanças, as adaptações e modificações são muito mais frequentes, o processo de criação e montagem teatral é muito mais vivo ou menos projetado a priori, pois depende diretamente da emoção dos elementos que se juntam no palco, não apenas dos técnicos, cenários, luz, figurinos... (Labra, 2014, p. 120-121).

Roberto Gill Camargo (Brasil, n. 1951), designer de luz e professor.

Os cenários, figurinos, acessórios, adereços, máscaras etc., são feitos com diferentes tipos de materiais; cada um deles, com suas características próprias, reage de maneira diferente à incidência da luz. Assim, os cenógrafos e figurinistas devem saber a necessidade de levar em conta a luz na hora de escolher os materiais com os quais vão trabalhar. A seleção dos materiais utilizados no palco implica possíveis correspondências ou restrições em relação à luz. Por um lado, se os materiais de que são feitos os cenários e figurinos interferem na composição visual e determinam as condições específicas de trocas com a luz, por outro, as formas ou signos que a cena constrói a partir desses materiais também criam condições específicas às quais a luz é forçada a se adaptar (Camargo, 2013, p. 34-35).

John Seale (Austrália, n. 1942), diretor de fotografia.

Só porque um dos personagens está desolado não significa que tem que chover lá fora. Pode ficar muito mais interessante colocá-lo em uma situação bonita, cheia de sol. Em *A morte pede carona* (Robert Harmon, 1986) tentei fazer do deserto o lugar mais bonito e agradável do mundo usando, por exemplo, filtros polarizados que escureciam o azul do céu para destacar as nuvens, um contraponto ao terror forjado pelo personagem de Rutger Hauer. E para *The mosquito coast* (Peter Weir, 1986) não queríamos que a selva centro-americana parecesse um paraíso, queríamos que fosse suja, por isso fizemos testes com diferentes negativos, e escolhemos o Fuji, cuja emulsão reagiu contra os verdes e nos deu exatamente o tom certo (enquanto que Agfa, que ama os verdes, os deixava demasiadamente bonitos) (Ettegui, 1999, p. 142).

Colin Arthur (Grã Bretanha, n. 1943), diretor de efeitos especiais.

Você precisa dedicar tempo iluminando as maquetes, pois as mudanças de cor podem resultar em sombras que distorcem sua aparência. A cor da câmera está vários ‘cromos’ (um cinza sutil mais rebaixado que a cor natural) abaixo da percepção do olho humano (Arthur, 2010, p. 78).

Michael Ballhaus (Alemanha-EUA, 1935-2017), diretor de fotografia.

Quando Marty e eu fazemos um filme juntos, primeiro falamos sobre estilo: falamos sobre cores. Em *Os bons companheiros* (Martin Scorsese, 1990), dissemos: ‘Ok, este não é um filme bonito; é feio. Não precisa ser perfeitamente iluminado’. Além disso, não tínhamos nenhuma estrela famosa que tivéssemos que iluminar de maneira especial, algo que é importante em *A época da inocência* (Martin Scorsese, 1993), e quando você tem uma atriz com o status de Michelle Pfeiffer, deveria estar destacada porque a história assim o exige. Em *Os bons companheiros*, embora eu quisesse que Joe Pesci e Bob de Niro se destacassem, eles interpretavam gangsters, o que exigia uma iluminação mais tênue e ‘suja’ (Goodridge; Grierson, 2012, p. 36).

Darius Khondji (Irã-França, n. 1955), diretor de fotografia.

[...] permite flashar o negativo com tonalidades de cor durante a filmagem e permite suavizar os contrastes em certas cenas e brincar com as cores. Por

exemplo, se estou iluminando uma cena com tons dourados quentes, posso querer que as sombras não sejam tão pretas quanto o ENR tende a produzir; Em seguida, faço o flasheio do filme com azul para dar às sombras uma qualidade acinzentada, semelhante a carvão, e forço o negativo a saturar o restante das cores. Ao combinar técnicas como ENR com VariCon, posso ter controle real sobre cores e contraste. Brincando com o equilíbrio entre esses ingredientes, consigo combinar o conteúdo cenográfico de cada história em particular.

Para mim, o contraste é como outro personagem cujo papel é desempenhado pelo diretor de fotografia. Em termos fotográficos, pode ser difícil obter contraste ao trabalhar em cores. Muitas vezes o olho não sabe para onde olhar porque há muitas cores. Orson Welles disse que filmar em preto e branco é como colocar uma lupa sobre os atores, separa-os do fundo. Meu objetivo é conseguir esse tipo de contraste usando cores. Para fazer isso, preciso ser capaz de controlar a cor da imagem. Eu uso técnicas de impressão como ENR, que retém uma porcentagem dos cristais de prata que normalmente são removidos durante a impressão de filmes coloridos. Com esse desenvolvimento, os pretos ficam mais pretos e o contraste aumenta visivelmente. Tenho utilizado essas técnicas em cada filme, embora varie o grau de contraste de acordo com a necessidade de cada caso (Ettegui, 1999, p. 199).

Pedro Moreno (Espanha, n. 1942), designer de vestuário e cenários.

Em *Goya, em Bordeaux*³, a chave me foi dada pelo próprio Saura. Ele queria o realismo da memória dos mais velhos. Histórias de cores, de brilho. E o Storaro ajudou muito com a luz. A cena no baile dos duques foi iluminada um pouco no estilo *Barry Lyndon*, embora não com velas de verdade, mas criou uma atmosfera mágica. Os figurinos eram de veludo de seda, porque era essa a luz que Goya pintava. Os pintores nunca esquecem essas coisas e ele tinha que ter essa luz (Velázquez, 2007, p. 125).

Héctor Calmet (Argentina), professor, designer de cenários e de luz.

No teatro é fundamental que o espectador enxergue muito bem, principalmente os atores, especialmente a boca e os olhos. É tão importante quanto ouvir bem a palavra. Se o espectador não enxergar bem, pode não entender o texto, e um ator mal iluminado distrairá a atenção em detrimento do objetivo final (Calmet, 2005, p. 107).

Vilmos Zsigmond (Hungria, 1930-2016), diretor de fotografia.

A iluminação direcional requer um pouco mais de tempo do que a iluminação suave. Para iluminar bem um set de filmagem, tenho que encontrar quatro ou cinco posições diferentes para as luzes. Gosto que os atores entrem e saiam das áreas iluminadas. Acho que isso fornece uma terceira dimensão ao mundo bidimensional do cinema (Goodridge; Grierson, 2012, p. 15).

Tiago Stefanello (Brasil), designer de cenário.

No espetáculo *Frágil – O baile cênico das relações*, o cenário de teto foi desafiante para o lighting designer Marcos Guiselini. O tipo inusitado de cenário impossibilitou o uso de focos com recorte a pino com o intuito de destacar e valorizar os bailarinos. No entanto, Guiselini, tomando partido dessa restrição, utilizou as luzes a pino para a valorização das cores e do preenchimen-

³ *Goya em Bordeaux* (1999), de Carlos Saura. Direção: Carlos Saura; Direção de fotografia: Vittorio Storaro; Direção artística: Pierre-Louis Thévenet; Design de vestuário: Pedro Moreno; Design de produção: Carmen Martínez; Design de maquiagem e cabelo: José Quetglas, Susana Sánchez e Blanca Sánchez; Efeitos especiais: Reyes Abades e Fabrizio Storaro. Espanha.

to do cenário, criando texturas e favorecendo a dramaticidade do espetáculo (Stefanello; Soares, 2021, p. 132).

Anatolij Golovnia (Rússia, 1900-1982), diretor de fotografia e professor.

A diferença entre a luz que dá o desenho e a luz de preenchimento é que a primeira desenha o objeto e distribui os pontos de luz e sombra, enquanto a luz de preenchimento elabora a tonalidade nas sombras e favorece o desenho da forma espacial-plástica (Golovnia, 1960, p. 75).

Gonzalo Córdova (Argentina), designer de luz.

Este ‘obrar’ da luz no espaço não se refere apenas ao brilho das coisas, mas também ao seu trânsito, à sua comunicação pelo ar. Quando usamos materiais semitransparentes ou água ou fumaça para ver a luz, não estamos apenas dando um corpo à luz, mas também criando um meio, um espaço meio que revela um objeto auto iluminado. Essa parede que se cria, produto da manipulação do meio, nos leva a pensar até que ponto isso influencia na conformação de um pensamento visual. Este design do meio, do espaço de interseção entre luz e cenário, nos aproxima de um novo conceito sobre a dinâmica visual cênica: a interação. Essa interação tende a precisar de um novo campo para se desenvolver, com um novo cenário que o ajude a gerar-se.

Poderíamos nos perguntar se, em última análise, a moda atual de usar corretores de temperatura em vez de ‘cores’ não está muito próxima de nossa percepção dos homens da cidade moderna que percebem até cem tons de cinza e depois tomam o que inicialmente consideramos como luz branca à luz de cor cinza. O resto é uma bipolaridade vermelho-azul, paradoxalmente, aquela com que o nosso vocabulário visual mais facilmente lida (prova disso é o arquivo básico de cores da maioria dos teatros) (Córdova, 2002, p. 84, 93-94).

Equipe de alfaiataria do Teatro Real de Madri analisando e moldando o vestuário de um espetáculo. Fonte: Zauner, 2007, p. 61.



Design de Caracterização Visual do Intérprete: os designers da aparência do artista

NORMALMENTE A ESCOLHA DO TECIDO É FUNÇÃO DO DESIGNER, mas Echarri e San Miguel (2004)⁴ destacam que quando uma oficina tem acesso, “pode e deve” assessorar a equipe de produção sobre os tecidos que podem ser mais adequados para a construção de um volume, ou indicar os problemas e vantagens que cada um tem. O figurinista é um artista que trabalha em equipe, a serviço do diretor artístico de uma produção. Sua tarefa é entender a proposta de produção proposta pelo diretor, contribuir com suas ideias e traduzi-las em seus projetos. Feitos os figurinos, aprovados pelo diretor, começará a segunda parte do seu trabalho: acompanhar a realização dos figurinos no atelier de costura, ou seja, verificar se sua ideia projetada de forma bidimensional é respeitada, tornando-se um traje real, ou seja, um objeto tridimensional. Para isso, visitam frequentemente o atelier, escolhem os tecidos adequados, decidem as soluções mais convenientes a cada caso e acompanham as provas de vestuário.

Normalmente são realizados dois testes dos trajes. Para isso, além do intérprete, o atelier deve contar com a presença do figurinista. Nas primeiras provas, os volumes e formas são ajustados a seu gosto, adaptando-os ao intérprete e prevendo seus movimentos em cena. A segunda prova, já nos tecidos finais, é feita para tratar dos últimos ajustes, determinar os sistemas de fechamento, verificar a funcionalidade do traje e aplicar os últimos detalhes e acessórios. De acordo com o figurinista, será iniciado o processo de acabamento (Echarri; San Miguel, 2007, p. 146).

Na equipe do Caracterização Visual do Intérprete, além do figurinista, estão também maquiadores e cabeleireiros. Na prática, em um único dia um maquiador profissional pode realizar diversos tipos de maquiagem; por exemplo, “uma maquiagem social, cobrir uma tatuagem de um ator, quebrar um nariz, aplicar um bronzeado, adicionar dez anos de idade a um personagem, pintar uma barba de um dia ou adicionar um toque de vagabundo ao aspecto sujo que é necessário para obter um look determinado”. No método de produção de maquiagem para o teatro, o maquiador profissional geralmente é instruído pelo diretor de cena, que controla essencialmente todos os aspectos de uma produção. O tempo necessário para aplicar a maquiagem não varia, mas muitas vezes o maquiador apenas executa, nos bastidores, a maquiagem de um personagem ou de uma determinada personalidade, já que a maioria dos atores aplica sua própria maquiagem em cada representação. O interesse fundamental da maquiagem e caracterização na representação cênica assenta na alteração da imagem normal de uma pessoa, adaptando sua imagem exterior à imagem de seu personagem. De acordo com as necessidades do papel, as áreas da pele da cabeça são transformadas, se necessário com alterações, feridas ou cicatrizes, e também todas as partes cobertas de cabelo com o uso de barbas e perucas. Portanto, para criar uma caracterização, além de usar produtos de maquiagem cosmética, também são usadas próteses como cílios postiços, barbas ou perucas. Atualmente, o caracterizador conta com ferramentas inovadoras para seu trabalho, como próteses de látex, espuma de látex e efeitos especiais de maquiagem. Igualmente importantes para a caracterização são as perucas e apliques mencionados por Moynet. Nas produções cinematográficas e teatrais, o maquiador-cabeleireiro faz parte da equipe de vestuário, supervisionado pelo designer da peça ou filme.

⁴ Eva San Miguel e Marisa Echarri fazem parte da equipe de professores da área de vestuário do Centro de Tecnologia do Espetáculo de Madri.

Quando se recriam figuras históricas, se a encenação for realista, deve-se atentar para detalhes como o país ou a época em que a ação se passa, bem como as modas e estilos em voga na época (Davis; Hall, 2012, p. 86; Wilkening, 2008, p. 9; Carlsson, 2012).

DEFINIÇÃO DA FUNÇÃO E DA PROFISSÃO

Deborah Nadoolman Landis (EUA, n. 1952), designer de vestuário.

O designer de roupas poderia ser chamado de ‘designer de produção corporal’. Decoramos a paisagem de onde decorre o diálogo, logo abaixo da barba do ator. Em seu livro sobre o Design de produção *The pretty pictures* (University of Texas Press, 1998), C. S. Tashiro descreve o papel da roupa: ‘As roupas são o primeiro círculo do espaço afetivo do cinema. Mas isso cria um problema imediato... (a roupa) deve ser parecida o suficiente com a aparência do público para não chamar muita atenção, mas também deve ser diferente o suficiente para atender às necessidades da narrativa. Nesse processo, o design de roupas cria valor de troca a partir dessas experiências simultâneas e contraditórias de identificação emocional e objetividade’ (Nadoolman, 2003, p. 9).

O papel do designer de vestuário é realmente muito simples: nossa tarefa é criar os personagens para os filmes [...] Para os designers de vestuário, uma ‘imagem de vestuário’ significa nosso próximo projeto [...] Em um filme, o vestuário desempenha dois propósitos igualmente importantes: reforçar a narrativa criando personagens críveis (personas) e proporcionar equilíbrio dentro do fotograma (composição) por meio do uso de cor, textura e silhueta. Assim, além da construção de personagens autênticos, esses profissionais contribuem para pintar cada fotografia [...] Vestuários bem-sucedidos devem ser integrados à história, invisivelmente tecidos na narrativa e na tapeçaria visual do filme (Nadoolman, 2014, p. 8).

Piero Tosi (Itália, 1927-2019), designer de vestuário.

Talvez a essência do figurino esteja na vontade e na humildade de aceitar cada projeto como se fosse uma nova aventura, de evitar ideias preconcebidas no trabalho e de assumir que cada projeto é um novo processo de aprendizagem (Velázquez, 2007, p. 129).

Vincent J.R. Kehoe (EUA, 1921-2008), maquilador.

Não há dúvida de que devemos considerar o uso da maquiagem como uma ferramenta expressionista ou impressionista. O ‘expressionismo’ na maquiagem refere-se à aplicação de cosméticos que representam com precisão o personagem como eles seriam ou pareceriam na vida real. A maquiagem ‘impressionista’ revela nossas fantasias e imaginação. Por exemplo, se é uma maquiagem que deveria ter a maior semelhança possível com George Washington ou Winston Churchill, seria uma maquiagem expressionista. No entanto, se a maquiagem for de alguém que se pareça com um palhaço, animal ou brinquedo, seria uma maquiagem impressionista. Da mesma forma, existem formas teatrais, como ópera, balé, circo, mímica etc., que possuem personagens tanto com caráter expressionista quanto impressionista (Kehoe, 2008, p. 80).

Félix Domingo (Espanha), cabeleireiro.

O cabeleireiro de teatro é quem adapta e penteia o design elaborados para uma produção teatral. Esse trabalho tem certas características técnicas, como o fato

de quase sempre trabalharem com perucas [...] vão fazer todo tipo de penteado, então devem conhecer os penteados de todas as épocas [...] além das perucas, há barbas, cavanhaques, bigodes, costeletas e outros componentes necessários à caracterização dos personagens (Labra, 2014, p. 62).

José María Labra (Espanha), designer de produção teatral (regidor).

[...] ambos os designers (de maquiagem e de cabelos) estudarão os personagens que fazem parte do trabalho e prepararão sua caracterização de acordo com o roteiro e as instruções recebidas do diretor artístico. Uma variante específica é a maquiagem de efeitos especiais: nesse caso, o maquiador prepara próteses para distorcer a aparência do ator [...] modifica a aparência ou as dimensões do rosto e outras partes do corpo [...]. Talvez a variante seja que grande parte de seu trabalho de ensaios e apresentações seja realizado nas salas que as seções de caracterização possuem em cada um dos teatros (Labra, 2014, p. 122).

Belén Monroy (Espanha), alfaiata.

[...] a alfaiataria é o departamento de que organiza e cataloga o vestuário, o que, penso eu, é o aspecto mais fundamental da seção, depois há o trabalho de oficina/atelier, que inclui pequenos e grandes ajustes, rasgos, descosidos e melhoramentos ou transformações que possam surgir durante os ensaios e apresentações; Outra tarefa importante a destacar é o trabalho de manutenção para que tudo o que depende da seção esteja em perfeitas condições, lavando, passando, limpando sapatos etc. Por outro lado, há o trabalho que se desenvolve dentro e ao redor da caixa cênica, que começa durante os ensaios, organizando junto com o designer de vestuário ou seu assistente, muitas vezes sem eles, as trocas de figurino de cada um dos atores (Labra, 2014, p. 52).

Marília Carneiro (Brasil), designer de vestuário.

Os desenhos que fiz das personagens incluíam desde as bijuterias ou joias que seriam usadas até a forma de pentear o cabelo, passando também pelos acessórios [...] Algumas pessoas pensam que é o próprio ator que opta por um belo bronzeado ou para uma determinada tintura de cabelo [...] Talvez isso seja consequência do uso que se faz do termo ‘figurino’, que, na verdade, se restringe a roupa. Porém, fazer um figurino é muito mais do que vestir o corpo. Eu também visto o rosto e cabelo com o maior cuidado (Carneiro; Mühlhaus, 2003, p. 37, 53).

Sònia Bosch (Espanha), maquiadora.

Como primeiro e primordial aspecto (encargos), respeitar o design que ajuda a criar o personagem e que contribui para a sua caracterização externa, adequada às exigências do texto [...] Mudar seus traços, mudar completamente seu rosto, que pode variar de um leve rejuvenescimento a um grande envelhecimento, colocar uma cicatriz inexistente, transformá-lo também em um monstro, um personagem de ficção ou qualquer outro tipo de personagem (Labra, 2014, p. 65).

Ariane Vitale (Brasil), designer de vestuário e cenário.

O ato de vestir atua como um dispositivo que ativa a presença ao expandir os limites do próprio corpo, pela sobreposição de inúmeras camadas. Como diz David Lapoujade em *Existências mínimas*, ‘trata-se de tirar uma fatia do caos’ e fazer com que nesse corpo coexista um emaranhado de matérias, construindo uma arquitetura de onde emerge um posicionamento transmutado, que olha para si, no espelho ou diante da câmera, e performa, agindo em movimento no lugar que ocupa (Vitale, 2024, p. 17).

Mona Magalhães (Brasil), maquiadora e pesquisadora de caracterização.

A maquiagem como elemento da caracterização muitas vezes é proposta pelos atores durante os ensaios. Ela serve como preparação, como proposta de construção visual para as personagens e tem a função de separação e contato, ‘separa o atuante e contata a personagem ao espectador’ (Magalhães, 2020, p. 155).

PROCESSO INDIVIDUAL

Jeffrey Kurland (EUA, n. 1952), designer de vestuário.

Foi ótimo trabalhar com ele (o diretor Milos Forman, 1932-2018) porque ele tinha uma ideia muito clara de como queria fazer o filme e me deixou desenhar os figurinos dentro dos limites dessa concepção. Eu sabia os parâmetros entre o que eu poderia trabalhar antes mesmo de começar. O que eu quero é dar ao diretor o que considero o vestuário adequado para um personagem, e defenderei veementemente o que me parece certo. Mas só até certo ponto, porque uma das funções do figurinista é entender bem o conceito do diretor. Não tem nada a ver com ser submisso, é simplesmente o nosso trabalho. O importante é a concepção do diretor (Nadoolman, 2003, p. 69).

Pedro Moreno (Espanha, n. 1942), designer de vestuário e cenário.

Assim que me oferecem um projeto e eu aceito, eu vou em frente, primeiro começo pela leitura e compreensão de um texto dramático, além de estudar a fundo os personagens e pensar neles mil vezes, depois de conversas exaustivas com o diretor artístico em que ele decide as pautas básicas, estéticas e conceituais, começo a desenhar várias versões, escolho uma e, às vezes, começo de novo até encontrar o que acho que podem ser os desenhos definitivos dos personagens. Para chegar lá, estudo as características físicas de cada ator e então faço minha primeira proposta; uma vez acordado, e com a aprovação do diretor, passo a desenhar os figurinos, decido os materiais, depois de pesquisar cores e texturas, tecidos que costumam ser anexados a cada figurino para dar uma ideia mais clara e mais próxima do resultado final (Labra, 2014, p. 109).

Agora as pessoas não desenham mais, algumas fotos e pronto. A questão é captar a ideia, com a cor e a proporção. Tudo que você coloca é porque é necessário, e explicar sem uma imagem é muito difícil (Velázquez, 2007, p. 125-126).

Uma alfaiate do Teatro Real de Madri realiza a prova o vestuário com a artista. Fonte: Zauner, 2007, p. 112.



Anthony Powell (Inglaterra, 1935-2021), designer de vestuário.

O design de vestuário requer uma vontade de entender os pontos de vista dos outros, a fim de alcançar uma obra coerente. [...] Outra lição importante que aprendi no início da minha carreira foi não aceitar um roteiro só porque ele dava a oportunidade de criar figurinos espetaculares. O fator final na escolha de um projeto é o diretor. Um bom diretor terá uma concepção clara e a ideia do filme partirá dele. Essa ideia não pode vir de alguém da equipe como o designer de produção, o diretor de fotografia ou o designer de vestuário. Pode ser lisonjeiro delegar essa autoridade a você, mas a verdade é que nunca funciona. Tudo tem que partir do centro: é como uma roda giratória, tudo tem que partir do centro (Nadoolman, 2003, p. 94).

Gretchen Davis e Mindy Hall (EUA), maquiadoras.

Exploramos, examinamos, pesquisamos, debatemos, colaboramos e nos reunimos com o diretor, o ator, o figurinista, o produtor de arte, o diretor de fotografia e os produtores. A partir da nossa interpretação do roteiro, reunindo-nos com designers e produtores, e fruto de conversas particulares, começamos a experimentar diferentes estéticas. É o período de preparação do nosso calendário: os meses, semanas ou dias (se for necessário desenvolver próteses, o tempo de preparação será ainda maior) que antecedem o início das filmagens, seja para um filme ou para a televisão.

A iluminação pode ser uma das ferramentas mais importantes para um maquiador profissional. É sempre importante saber que tipo de luzes estão sendo usadas, bem como os tipos de gel ou filtros que são usados contra essas fontes de luz. A maquiagem geralmente se ajusta para atender a essas demandas. Se o design do maquiador tiver em mente a iluminação, sua arte será aprimorada. Se, por outro lado, ignorarem os efeitos que a iluminação e a cor terão em sua maquiagem, os erros serão óbvios. Tudo funciona junto, a experiência e a prática vão proporcionar maior confiança ao profissional (Davis; Hall, 2012, p. 110).

Capello Neto (Brasil, 1924-1989), designer de vestuário e cenário.

Obra: Ópera *Così fan tutte*, de W. A. Mozart, direção de Ademar Guerra, cenografia e figurino de Capello Neto. Teatro Municipal, São Paulo, Brasil, 1971.

Acho que fiquei muito feliz com os figurinos e tive uma participação política [...] os pobres usavam roupas rasgadas e os burgueses muito bem vestidos. Elevei aquelas burguesas à categoria de princesas, com as capas, os adereços de cabeça, todos os brilhos de um vestuário estilizado [...] mas tratei a pobreza com muito carinho, em tons de cinza, preto e branco e degrados de castanhos e marrons. Então as pessoas pobres fizeram um conjunto muito bom. A pobreza não tinha nada de feio e era muito harmoniosa. E ela tinha uns caras, meio malucos [...] uma cantora bem alta, com um chapéu grande e muito fiapos coloridos. Tudo isso deixou o visual do espetáculo extremamente alegre. Portanto, realmente não havia miséria entre aquelas pessoas. Além disso, como uma pessoa muito centrada, queria mostrar a diferença entre as classes sociais, embora a alegria que coloquei no traje, penso que não deturbou a ideia básica da obra. Além disso, todos acabaram achando que a pobreza ficou muito agradável (Viana, 2010b, p. 126).

Matiki Anoff (EUA), maquiador.

O maior desafio ao fazer essa adaptação (adaptar as peças teatrais para gravação ou transmissão ao vivo) é aclimatar os atores à aparência da maquiagem para alta definição de imagem. Os produtos são diferentes, então a textura e o toque não são os mesmos, e os traços largos da maquiagem teatral desaparecem. Isso pode ser perturbador para um ator experiente que está acostumado com a aplicação teatral. A ópera é o único meio que contrata apenas com base no talento vocal, sem levar em conta a etnia ou a aparência física. Os cantores estão tão acostumados a serem maquiados teatralmente para parecerem mais jovens, mais velhos, de uma etnia diferente ou de outro mundo, que se sentem nus sem a máscara da maquiagem teatral (Davis; Hall, 2012, p. 111-112).

Milena Canonero (Itália n. 1946), designer de vestuário.

Stanley⁵ me deu sua câmera Nikon com lente grande angular, e eu saí e tirei centenas de fotos por toda Londres. Para o figurino do filme (*Laranja mecânica*, Stanley Kubrick, 1971) me inspirei nos skinheads das ruas da cidade. Ocorreu-me dar um visual estilizado aos nossos 'Drugos' e desenhei todos os figurinos para criar uma espécie de imagem surreal. Stanley me ensinou a sempre ter em mente o conceito do filme. Ele também me ensinou a começar pela cabeça e imediatamente me confiou a supervisão e os detalhes da maquiagem e do penteado. Ele me disse: 'Filmes são basicamente primeiros planos' (Nadoolman, 2003, p. 25-26).

Gosto de mergulhar fundo em uma época, colecionando livros e referências. Para *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975) tive que viajar por toda a Europa, visitando muitas bibliotecas e comprando muitos livros sobre todos os aspectos do período, não apenas figurinos. Acho muito útil mergulhar o mais profundamente possível no período que vai ser retratado. Mais do que alcançar um estilo visual acadêmico, faço esse trabalho para encontrar uma perspectiva da época em questão. Para me documentar quando participo de filmes contemporâneos, busco inspiração em fotografias e pinturas. Você nunca sabe de onde as boas ideias podem vir (Nadoolman, 2003, p. 26).

Eiko Ishioka (Japão, 1938-2012), designer gráfica, de vestuário e de produção.

Antes de iniciar um projeto, tenho que entender completamente o seu conteúdo. Isso significa analisar e detalhar o roteiro e conversar com o diretor, produtores, atores e outros membros da equipe para capturar os elementos importantes do filme. Quando inicio o processo de design, minha primeira tarefa é encarar uma folha de papel em branco e deixar minha mente vagar pelo que quero expressar sem restrições de qualquer tipo. Quando tenho uma direção decidida, reúno todos os recursos necessários. Os materiais de pesquisa são apenas pistas para desenvolver as ideias.

Obras de época e narrativas históricas exigem logicamente uma pesquisa aprofundada e uma compreensão do mundo visual do período específico, mas também nesse caso, eu 'refaço' as pistas históricas para criar minha própria composição de lugar.

Depois de ouvir a visão de um diretor sobre os personagens e, em seguida, analisar e digerir essa informação, começo a trabalhar em minhas ideias por

⁵ Milena Canonero, então moradora de Londres, buscou inspiração nas ruas da cidade: os vestidos dos Drugos eram inspirados no estilo dos cabeças raspadas (skinhead). Stanley Kubrick incentivou Canonero a cuidar de todo o visual dos atores, incluindo cabelo e maquiagem. O resultado é um filme com um look bem definido, repleto de imagens que se tornaram ícones (Nadoolman, 2003, p. 27).

tentativa e erro. Em outras palavras, tento evitar fornecer ao diretor material excessivamente detalhado no primeiro momento e uso meus esboços de ideias iniciais para comunicar meu conceito geral da obra mais do que para apresentar um design polido. Às vezes, faço bastante esboços intermediários antes de fazer desenhos grandes e detalhados. É claro que os desenhos finais têm que representar cada detalhe separado claramente definido e em cores e, acima de tudo, transmitir uma imagem verdadeira de um vestuário único e cativante.

Meu estilo de desenho varia em cada projeto. Muitas vezes não deixo nada para a imaginação e desenho os esboços com muitos detalhes gráficos. Os meus desenhos finais são uma ferramenta de comunicação fundamental para a equipe de produção: são usados como ponto de referência por todos, desde os produtores, o diretor, os atores, o diretor de fotografia, a equipe de efeitos especiais e visuais, até os assistentes de vestuário e aos artesãos que realizam meus desenhos. Os desenhos, que incluem detalhes da cabeça, rosto e várias partes do corpo, servem como storyboards e permitem uma colaboração fluida com maquiadores, estilistas e outros técnicos (Nadoolman, 2003, p. 51-52).

Ronaldo Fraga (Brasil, n. 1966), designer de vestuário.

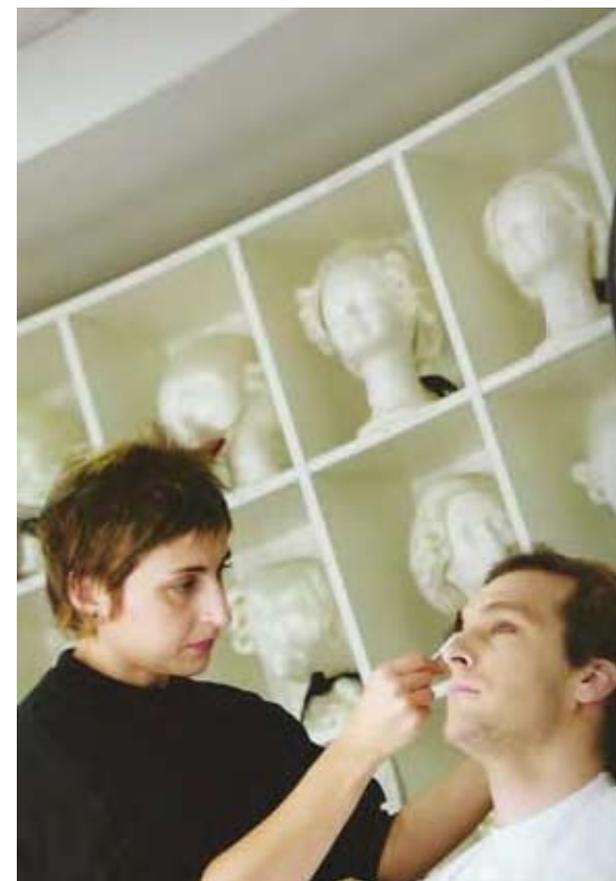
O meu primeiro emprego foi desenhando em uma loja de tecidos no centro de Belo Horizonte. Nesse universo, desenhando para gordas e magras, negras e amarelas, idosos e crianças aprendi coisas em relação ao vestir que nenhuma escola me ensinou. Aprendi, além de ouvir a voz dos tecidos, que por trás da escolha de uma roupa existe o desejo de uma conquista amorosa com o outro, com o grupo e com você mesmo. O cheiro dos tecidos ao serem cortados, as histórias do homem comum, a busca do domínio sobre o próprio personagem (Fraga, 2015, p. 162).

Lala Huete (Espanha), designer de vestuário.

Eu gosto menos de fazer filmes contemporâneos, porque é o menos gratificante no sentido de que, quando tens de criar personagens, é muito complicado e tens sempre o problema de toda a gente ter uma opinião. É algo que não se estaca muito. É por isso que os filmes de época sempre saem indicados, apesar dos atuais serem muito difíceis de fazer os figurinos. Também não estou muito na moda. Em outras palavras, fazer personagens não é fazer moda (Bayo et al, 2007, p. 133).

Profissional da equipe de maquiagem e cabelo do Teatro Real de Madri realizando seu trabalho.

Fonte: Zauner, 2007, p. 118.



Vincent J.R. Kehoe

(EUA, 1921-2008), maquiador.

Um truque muito antigo, mas ainda eficaz, é usar um delineador azul escuro para mulheres (com uma aplicação bem mais suave para homens) em vez de tons de marrom ou preto, para dar mais vivacidade à área dos olhos. Além disso, a cor dos olhos azuis brilhantes para as mulheres ainda é melhor para a maioria das maquiagens (exceto quando ela usar um vestuário verde) (Kehoe, 2008, p. 81).

Theadora Van Runkle (EUA, 1928-2011), designer de vestuário.

Eu sempre lia o roteiro e fazia um pequeno desenho, junto com o diálogo, do que o ator vestiria. Eu via os figurinos em minha imaginação e então incorporava todas as variáveis que fazem um figurino funcionar, como a psicologia de um ator, seu humor, a localização e a iluminação da cena. Quando projetava, tinha sempre em mente a questão de encontrar o tecido certo. Para colocar a ideia em prática, o tecido não poderia ser muito macio, mas também não muito rígido. Se era para ser rígido, tinha que ter solidez, mas não podia ser tão fino que não favorecesse o ator. Eu tentava resolver todos esses fatores enquanto desenhava (Nadoolman, 2003, p. 152).

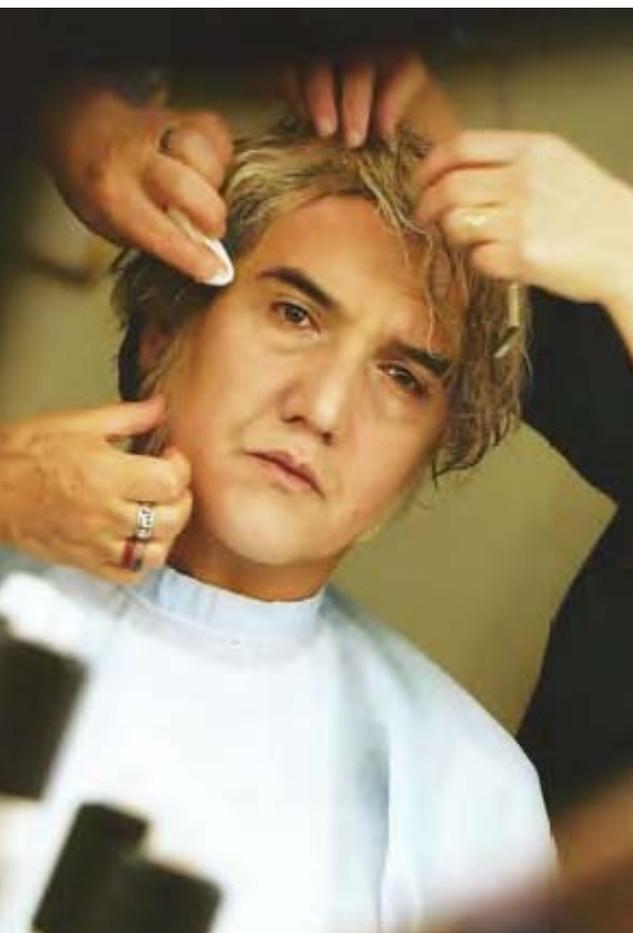
Sandy Powell (Inglaterra, n. 1960), designer de vestuário.

Uma das primeiras coisas que faço depois de ler um roteiro é coletar material de referência visual que possa ser diretamente associado a um período de tempo. Eu me concentro primeiro naquele período específico, procurando tanto pinturas quanto fotografias. Depois abro a rede e procuro todo tipo de imagem. Posso olhar imagens de moda ou fotografias de pessoas, uma imagem de uma época que nada tem a ver com a que estou a trabalhar, mas em que descubro algo num rosto, ou

na forma como as pessoas se vestem, que me interessa. Eu uso isso como um ponto de referência para o personagem. Eu costumo colecionar um enorme livro ilustrado e mostrá-lo ao diretor. É interessante ver quais persistem ou reagem, porque isso lhe dá uma dica de qual direção tomar.

Acho que me diferencio de outros designers por fazer desenhos no primeiro momento. Eu desenho diagramas e esboços para o meu cortador. [...] Com um pouco de sorte, posso conhecer os atores antes de desenhar qualquer coisa, porque é impossível para mim desenhar um figurino sem conhecer a figura ou a cor da pele de quem vai vesti-lo. Começo o projeto procurando tecidos – reajo a partir do tecido – e trabalho a partir daí.

Equipe de maquiagem e cabelo do Teatro Real de Madri fixando um postição capilar.
Fonte: Zauner, 2007, p. 118.



Após o design, início o processo de confecção e depois passo para as provas de vestuário. As fases mais importantes de todo o processo de design são a primeira e a segunda prova de vestuário com o ator (Nadoolman, 2003, p. 108).

Jeffrey Kurland (EUA, n. 1952), designer de vestuário.

Eu trabalhava na Grace Costumes há alguns dias, envelhecendo delicadamente vestidos com pincéis e tintas. O assistente-chefe viu que eu andava muito devagar e me trouxe uma brocha para usar, mas era como se tivesse trazido um rolo. Meu trabalho era para os atores que estavam no fundo do palco, que tinha 100 metros de profundidade (*La Gioconda*, Metropolitan Opera House, Nova York, 1975). Então aprendi a diferença entre fazer design para o teatro e para o cinema. O palco é grande e afastado do público. O cinema se passa a maior parte do tempo em primeiro plano. Permite mostrar muito mais detalhes, por isso é importante levar em consideração todas as possíveis nuances e complexidades do personagem. Você pode fazer o design de uma obra de teatro e alterá-lo depois de dois meses em execução, mas não existe essa possibilidade em um filme. No design cinematográfico, você precisa tomar decisões rapidamente e seguir em frente. Se eu estivesse projetando para o teatro agora, abordaria o trabalho dessa maneira. Não o tomaria como se estivesse criando algo que não é definitivo (Nadoolman, 2003, p. 59).

Ann Roth (EUA, n. 1931), designer de vestuário.

Meu processo de documentação para um filme contemporâneo é diferente. [...] A observação acabou sendo o melhor método para eu conseguir imaginar como o protagonista deveria se vestir. Ser muito observador é uma qualidade importante para um figurinista: é preciso pesquisar, investigar e se surpreender. Você deve prestar atenção ao cabelo, se as mulheres usam cinta ou não, a maneira como movem seus corpos, no jeito de caminhar, na doçura, no equilíbrio. Um figurinista deve desenhar o máximo possível e também gostar de fazer esboços rápidos para si mesmo (Nadoolman, 2003, p. 133).

Albert Wolsky (França-EUA, n. 1930), designer de vestuário.

Para filmes contemporâneos e de época, um figurinista precisa de um senso de observação altamente desenvolvido. O ofício tem um componente humano muito importante: o que as roupas dizem sobre a pessoa que as veste? Estar atento e consciente do mundo ao seu redor é uma qualidade muito importante para um figurinista. Fazer design para filmes contemporâneos é difícil. Minha tarefa é identificar, em grande parte por eliminação e simplificação, quem é cada personagem, se eles são pobres, se tiveram um bom dia ou se estão prestes a se matar. Este objetivo é um desafio cada vez mais difícil quando se trabalha com roupas atuais. Vale tudo na moda hoje em dia, e quando vale tudo, um vestuário específico não diz nada. Pelo contrário, com roupas de época você pode definir o status econômico de qualquer pessoa com relativa facilidade.

A câmera cria uma atmosfera que, para mim, é quase como um cheiro. Preciso ter essa sensação do tom de um filme, e é por isso que detesto a pré-produção. Não sei o que pinto até que as filmagens comecem. Na fase de pré-produção se vive uma espécie de irrealidade. Assim que as filmagens começam, tenho que estar no set logo pela manhã, todos os dias. Estou lá para montar a cena, verificar o cenário, ver onde errei e geralmente ter uma ideia do ritmo do filme. Ver os diários diariamente também é obrigatório. Todos esses elementos me focalizam e me situam na realidade do filme (Nadoolman, 2003, p. 168).

PROCESSO EM EQUIPE

Sandy Powell (Inglaterra, n. 1960), designer de vestuário.

Sally Potter foi muito específica sobre o estilo visual que queria para o filme *Orlando* (Sally Potter, 1992) e quais eram suas referências. Seria um filme com um visual bem definido, e foi o início da minha carreira cinematográfica. Acho que o estilo visual foi influenciado pelos filmes de Desek Jarman e Peter Greenaway, combinados com as ideias de Sally e as minhas. Grande parte dos figurinos foram feitos por pessoas que trabalharam no teatro e essa teatralidade transparece na tela. Pouco antes de *Orlando*, eu havia desenhado a peça *Edward II* em Stratford-upon-Avon, e o alfaiate dessa produção também fez os vestidos de Tilda Swinton em *Orlando* (Nadoolman, 2003, p. 113).

León Revuelta (Espanha, 1936-2009), designer de vestuário.

Fiz uma série, que terminou em dois capítulos, sobre as sonatas de Valle-Inclán. Fizemos a *Sonata de primavera* (Miguel Picazo, 1982) e a *Sonata de verão* (Fernando Méndez-Leite, 1982), resolvi fazer a *Sonata da primavera* de uma só cor, toda em preto, porque estavam de luto. Trabalhei como uma mula com as diferenças de tecidos, os contrastes e tudo mais. E qual foi a minha tristeza no dia que a vi, o diretor (operador) de fotografia tinha feito do seu jeito e era tudo uma mancha negra. O operador sempre vai para sua ideia; você pede algo a ele ou ele pede a você, mas não saímos e trabalhamos juntos (Bayo et al, 2007, p. 44).

Bob Ringwood (Inglaterra, n. 1946), designer de vestuário.

Cada peça de roupa tem que ser confeccionada pela pessoa mais adequada. Para mim é como escolher o elenco de um filme. Procuo referências e fotografias e depois o desenhista e eu começamos a desenhar. Procuo os tecidos e depois decido quem deve fazer cada peça. Quando uma roupa fica ruim, geralmente é porque escolhi a pessoa errada para confeccioná-la (Nadoolman, 2003, p. 124).

Ellen Milet (Brasil, n. 1973), designer de vestuário.

O figurino não é apenas uma função, ele está inserido dentro de um tripé estético, no qual você depende do fotógrafo e do cenógrafo para fazer um bom trabalho (Arruda; Baltar, 2007, p. 78-79).

Sònia Bosch (Espanha), maquiadora.

Normalmente não é alterado (o desenho original da maquiagem), embora talvez possa mudar um pouco alguma coisa, não estou dizendo que não, mas sem influenciar negativamente o conceito original, quando o designer termina um trabalho tiramos fotos dele e todos os dias antes de começar a maquiagem, revisamos essas fotos até dominarmos perfeitamente cada uma das maquiagens a serem feitas. A fim de maquiarmos de acordo com o design original todos os dias. Por outro lado, temos um vigia que assiste diariamente às encenações, o assistente de direção, cuja função consiste, entre outras coisas, em fazer com que tudo o que seja estabelecido pelo diretor e pelos designers seja respeitado (Labra, 2014, p. 68).

Colin Arthur (Inglaterra-Espanha, n. 1943), designer de maquiagem para efeitos especiais.

O diretor de arte está fortemente envolvido no processo de maquiagem de efeitos especiais. Você tem que encontrar a cor e o material mais adequados para a câmera e, nesse sentido, a iluminação ajuda muito, pois conhecer as

condições em que você vai filmar influencia muito na preparação do material. Se o diretor artístico solicitar uma maquiagem complicada, o responsável terá que dedicar várias horas por dia, o que implica madrugar. Assim, estabelece-se uma relação muito direta com o ator, pois o seu bem-estar é muito importante (Arthur, 2020, p. 78).

Albert Wolsky (França-EUA, n. 1930), designer de vestuário.

Desenhar figurinos para um filme é uma atividade que requer colaboração; faz parte de um processo maior, para o qual muitas pessoas contribuem. Começo cada projeto lendo o roteiro e reagindo, emocional e visualmente, aos seus personagens. É quase como se eu tivesse os esboços sujos na minha cabeça e eles simplesmente saltassem. Posso começar fazendo uma pesquisa se o filme é de época, mas antes de fazer qualquer outra coisa sempre tenho que falar com o diretor. Além do diretor, as três pessoas que devem trabalhar juntas são o figurinista, o diretor de fotografia e o designer de produção. Cabe a todos nós criar o estilo visual do filme (Nadoolman, 2003, p. 165).

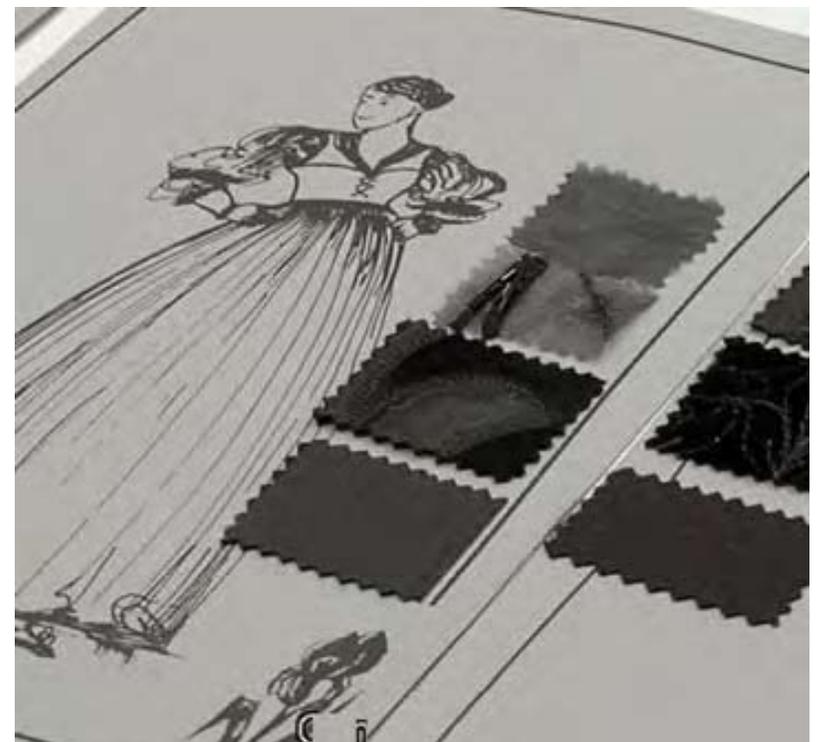
Regilan Deusamar (Brasil), designer de vestuário e costureira de teatro.

Do ponto de vista do ofício de confecção do vestuário, seja para as artes da cena seja para as vestes sociais, há uma cisão no trabalho entre profissionais de criação e profissionais executoras que obviamente empobreceu ambos os grupos, pois no âmbito da criação de figurino, por exemplo, as tarefas de modelar, cortar e costurar normalmente são destinadas às costureiras, enquanto as tarefas de desenvolvimento de projeto ficam exclusivamente sob a responsabilidade da figurinista, apesar da produção da veste se constituir como um processo de etapas interdependentes (Deusamar, 2024, p. 136).

Pilar Revuelta (Espanha), designer de produção.

Para o personagem do Fauno (*O labirinto do fauno*, 2007), Guillermo queria algo o mais orgânico possível com um corpo coberto de folhas e galhos, como se fosse parte da natureza, por sua relação com o poço e a terra; uma aparência o mais real possível, quase sem o uso de efeitos especiais. Para isso, a DDT fez uma mistura entre maquiagem protética e animatrônicos (Revuelta, 2010, p. 57).

Desenho de vestuário com amostras de tecidos. Documento guia para a produção no Teatro Real de Madrid. Fonte: Zauner, 2007, p. 61.



Eiko Ishioka (Japão, 1938-2012), designer gráfica, de vestuário e de produção.

Em seus projetos anteriores, Tarsem (*A cela*, Tarsem Singh, 2000) deu aos designers ideias muito específicas sobre sua concepção. Quando ele me disse: ‘Faça algo assim’, mostrando-me uma ideia de vestuário que tirou de um recorte de revista ou de algum material de referência, fiquei ofendida e disse isso a ele. Afinal, figurino não é apenas uma questão de copiar um determinado estilo que pode ser encontrado nas pesquisas em livros de história. Ter uma ideia predeterminada pode deixar o diretor mais confortável e mais fácil de imaginar como será o produto final, mas também limita a criatividade do figurinista (Nadoolman, 2003, p. 55).

Milena Canonero (Itália, n. 1946), designer de vestuário.

O filme inspirado nos quadrinhos (*Dick Tracy*, Warren Beatty, 1990), em que foram usadas apenas cinco cores. Eu estava interessado em expandir esses limites e projetar algo mais complexo. Warren Beatty concordou em aumentar a paleta de cores para dez, e Vittorio (Vittorio Storaro, diretor de fotografia) nos garantiu que usaria um processo especial para enriquecê-las. Decidi as dez cores do filme. Dick Sylbert, o designer de produção, me pediu amostras dos tecidos, e ele usou apenas essas cores nos cenários. Com a iluminação e dando diferentes tonalidades às cores, Vittorio criou um efeito mágico. Nesse sentido, *Dick Tracy* integrou perfeitamente design de produção, direção de fotografia e figurino (Nadoolman, 2003, p. 29).

Pedro Moreno (Espanha, n. 1942), designer de vestuário e cenário.

Me preocupo especialmente com a maquiagem e o cabelo, eles são a cereja do bolo [...] acho que o que você tem que ter em mente é que ninguém é protagonista. Estamos todos ao serviço de uma história, temos de criar personagens (Velázquez, 2007, p. 124).

Marina Guzzo (Brasil), pesquisadora e professora.

Outra contribuição importante da figurinista foi para o reconhecimento e estudo dos territórios, uma vez que ela trouxe para a composição elementos que evidenciavam características locais — vegetais e de vestimenta. Tudo se complementava ao que era trazido pelas participantes. O trabalho era misturar o que se tinha à mão, entendendo que, além das plantas, as roupas, tecidos e memórias tra-

zidas também dançam. E que a roupa é imagem. O sentido da roupa, que tem como suporte o corpo, cumpre diferentes papéis, pois ela comunica, informa, expressa um sentimento, documenta e registra uma época, uma dramaturgia, uma intenção e um movimento — um território (Guzzo, 2024, p. 92).



Uma alfaiate do Teatro Real de Madri escolhe o tipo de tecido para a produção de um vestuário de um espetáculo.

Fonte: Zauner, 2007, p. 112.

Yvonne Blake (Inglaterra-Espanha, 1940-2018), designer de vestuário.

Procuo me assegurar que levem em conta a minha opinião sobre maquiagem e o cabelo, mas nem sempre me deixam [...] também devemos levar em consideração o trabalho do diretor de fotografia e do diretor de arte. Em *Os fantasmas de Goya*⁶ eu tive uma relação muito boa com a Patrícia, que já trabalhou muito com o Milos [...]. Durante a preparação ela me enviou uma caixa enorme cheia de pedaços de madeira com todas as cores dos cenários do filme. Além disso, quando encontrava informações sobre uniformes ou qualquer outra coisa, ela me enviava, e se eu tivesse documentação útil para ela, fazia o mesmo. Forneci-lhe endereços para encontrar os tecidos necessários e outras coisas.

Não a conhecem (a designer Eiko Ishioka, em *Teresa: o corpo de Cristo*, de Ray Loriga, 2007). Tem uma trajetória muito interessante, mas acho que o que acontece é que quando você faz figurinos tão maravilhosamente abstratos e a definição da produção, os cenários e a luz, não vão pelo mesmo caminho, não acompanham e no final não funciona (Velázquez, 2007, p. 124-125).

PROCESSO COM O PÚBLICO

E O INTÉRPRETE-PERSONAGEM

Deborah Nadoolman Landis (EUA, n. 1952), designer de vestuário.

Quanto mais específico e coerente for um vestuário, mais eficaz ele será com o público. Os mínimos detalhes, que quase sempre os atores adoram, aprimoram suas atuações de maneira imperceptível. Muitos atores consideram o vestuário como um guia para descobrir seu personagem. Como qualquer pessoa, os atores geralmente precisam de um design que leve em consideração que os corpos estão longe de serem perfeitos. Emagrecer a figura, camuflar defeitos ou reequilibrar as proporções costuma fazer parte das tarefas implícitas no trabalho de um designer (Nadoolman, 2003, p. 10).

Pedro Moreno (Espanha, n. 1942), designer de vestuário e cenário.

Sempre parto de algumas premissas fundamentais diante de uma proposta: descobrir quem é cada um, cada personagem, e vesti-los como eles mesmos. E, por outro lado, ajudar, com as indicações do diretor, a destacar um determinado personagem e revelar o que há de diferente ou de interrelações entre ele e os demais. E entre ele e a história e o espaço em que ela ocorre. Que os personagens sejam desde logo credíveis pelo que são, e que o ‘uniforme’ que se assume para eles seja abandonado (Peláez; Montero, 2010, p. 12).

No caso dos figurinos teatrais, todo o processo será pontuado por diversos testes nos atores, para verificar se o que foi desenhado e confeccionado se adapta ao corpo do intérprete, permitindo o movimento cênico, ou seja, os figurinos devem ser funcionais e atender à proposta estética geral (Labra, 2014, p. 112).

James Acheson (Inglaterra, n. 1946), designer de vestuário.

Para mim, o design de vestuário consiste em desenvolver e colaborar na criação de um personagem. A essência de vestir um personagem é ajudar seu intérprete. Um dos tipos de design que não me interessa nem um pouco é o que vem do que chamo de ‘escola olha para mim’, em que são os figurinos que ‘carregam’ os

⁶ Os fantasmas de Goya (2006), de Milos Forman e Jean-Claude Carrière. Direção: Milos Forman, Design de vestuário: Yvonne Blake; Design de produção: Patricia von Brandenstein; Maquiagem e cabelo: Ivana Primorac, Susana Sánchez e Manuel García; Direção de fotografia: Javier Aguirresarobe; Efeitos especiais: Reyes Abades. EUA e Espanha.

atores e não o contrário. Pode parecer estranho eu dizer isso, tendo em vista os trabalhos ostensivos que fiz. No entanto, estou convencido de que o trabalho do designer é apoiar o intérprete em seu papel, ajudar a criar um mundo no qual o personagem exista (Nadoolman, 2003, p. 21).

Bertolucci tinha visto meus desenhos para *Brasil* (Terry Gilliam, 1985) e notou um detalhe que nunca ninguém havia me falado: eu havia feito um terno listrado para Ian Holm, com listras horizontais no paletó e listras verticais na calça. Foi uma maneira sutil de enfatizar o físico bastante quadrado de Holm (Nadoolman, 2003, p. 14).

Milena Canonero (Itália, n. 1946), designer de vestuário.

[...] Al Pacino improvisou na minha frente, com o vestuário e acessórios, por várias horas. [...] ele inventou o personagem diante dos nossos olhos e, quando terminou, eu sabia como deveria ser o traje dele e como modelar o seu corpo com ele. [...] Você trabalha melhor com intérpretes que não têm medo de que sua imagem tome novos rumos. Para *O Poderoso Chefão, Parte III* (Francis Ford Coppola, 1990), desenhei o visual de Al Pacino em um computador. Francis gostou da aparência grisalha do corte de cabelo curto e com entradas. Al, que tinha cabelos pretos muito grossos, aceitou sem reclamar o envelhecimento nada atraente (Nadoolman, 2003, p. 32).

Irma de la Guardia Ramos (Espanha), designer de CVI.

[...] uma abordagem ao fascinante mundo da maquiagem profissional e da caracterização. Ofícios cujo ponto comum é a transformação principalmente da face e, por extensão, do corpo. Entendendo dita transformação como cada uma das mudanças que contribuem, por um lado, para embelezar e, por outro, recriar a identidade dos múltiplos personagens que um ator pode dar vida tanto no palco quanto na tela grande (Ramos, 2012, p. 10).

Gretchen Davis e Mindy Hall (EUA), maquiadoras.

Às vezes você terá a impressão de que o ator começa a se transformar diante de seus olhos à medida que o processo de maquiagem avança. Olhando no espelho, eles verão como o aspecto físico reflete o interior de sua interpretação/personagem e sua linguagem corporal começará a mudar. Nesse ponto, tanto o ator quanto o maquiador sabem que o design da maquiagem (e sua aplicação) funciona e está alinhado com o desenvolvimento do personagem (Davis; Hall, 2012, p. 110).

Eiko Ishioka (Japão, 1938-2012), designer gráfica, de vestuário e de produção.

Eu havia preparado cinco ou seis variações de cada uma das ideias de vestuários em desenhos feitos em linhas pretas; Tarsem (*A cela*, dirigido por Tarsem Singh, 2000) respondeu sem hesitação sobre alguns e com hesitação sobre outros. Naquele momento, ele tinha que tomar algumas decisões cruciais sobre o roteiro, o elenco e os cenários, então ficou um pouco hesitante sobre o rumo que acabaria tomando com os personagens. E chegar a conclusões rápidas sobre o vestuário tampouco era fácil. [...] Gosto do design inovador e monumental, não daqueles que simplesmente explicam a história ou os papéis ao público e não vão além. Quero criar outra coisa: despertar a imaginação do público, estimular seu olhar e comover seu espírito. Considerarei meu trabalho um sucesso se o público exclamar 'Legal!' Uma e outra vez. É claro que meu objetivo não é chamar a atenção meramente por chamar a atenção. O figurino deve servir para reforçar e animar o vocabulário visual do filme (Nadoolman, 2003, p. 55).

Susana Lumbreras (Espanha), professora de caracterização e indumentária.

O traje teatral começa no imaginário do autor, é intuído na literatura, começa a ganhar forma em desenhos e esboços, ganha luz nas oficinas de produção e dá vida e expressão ao personagem no corpo do intérprete. A indumentária manifesta-se então como elemento fundamental para a significação e construção da aparência dos personagens dentro da encenação, pois garante que o corpo do ator seja vestido com a identidade do personagem (Lumbreras, 2007, p. 105).

Emília Duncan (Brasil, n. 1958), designer de vestuário.

A ficção sempre vem em primeiro plano. De nada adianta assumir um compromisso com a realidade se ela não serve a nossa história (Arruda; Baltar, 2007, capa).

Jeffrey Kurland (EUA, n. 1952), designer de vestuário.

Se estou projetando um filme atual, me esforço muito para que ele não fique datado. Não quero que o espectador pense: 'Ah, sim, isso é de 1986'. Se um designer compra roupas, deve sempre parecer que é um vestuário: seja de cinema ou de teatro, e seja chamativa ou delicada, tem que ser teatral. Os filmes são teatrais, por mais íntimos que sejam. Se não fosse, onde estaria o espetáculo? (Nadoolman, 2003, p. 69).

Anthony Powell (Inglaterra, 1935-2021), designer de vestuário.

É importante, ao projetar filmes inspirados em eventos reais, conectar-se com os personagens. Você quer que o público se envolva com o protagonista e sua causa, e não se distraia com suas roupas. Se um filme atual é bem desenhado, você não olha o que os personagens estão vestindo. Essa é a desgraça dos melhores designers de vestuário de cinema da atualidade. Ninguém reconhece o trabalho deles, ninguém diz: 'Uau, o guarda-roupa estava ótimo'. Passaram despercebidos, o que significa que eram magníficos (Nadoolman, 2003, p. 111).

Beatriz San Juan (Espanha), designer de vestuário.

Primeiro conversei muito com Andrés e Alberto e com todos os atores, assim pude conhecer a ideia deles sobre a obra como um todo e sobre cada personagem (O fim dos donhos, de Alberto San Juan, direção: Andrés Lima, Grupo Animalário, 1999). Posteriormente fiz uma pasta com desenhos

Equipe do Teatro Real de Madri trabalhando na manutenção do vestuário de uma obra.

Fonte: Zauner, 2007, p. 64.



e fotografias bem diferentes que me pareceram poder compor uma imagem de cada um e do seu mundo, não só de roupas, mas de maquiagens e até de objetos. Com as pastas conseguimos materializar melhor durante as conversas e depois entreguei todos os esboços para levar ao alfaiate. É fundamental trabalhar com o ator para vesti-lo, colaborar de forma intimista na criação do seu aspecto. Parece-me impossível trabalhar sozinha em casa e depois chegar e colocar as roupas em todos como se fossem manequins (C. T. Animalario, 2005, p. 79-80).

Anthony Powell (Inglaterra, 1935-2021), designer de vestuário.

Quando passei de designer de teatro para designer de cinema, percebi que no palco do teatro é possível impor um personagem a um ator: com a distância entre o intérprete e o público, isso pode ser convincente. Você pega um jovem ator magro, coloca almofadas nele, dá-lhe a maquiagem certa e ele pode interpretar o Falstaff de Shakespeare. Mas sempre tive a impressão de que o mesmo não se pode fazer no cinema. Você deve usar o que está ali na frente, pois a câmera descobre a falsidade. Você tem que pegar as qualidades inatas do ator e do personagem que o roteiro exige e tentar encaixá-las em algum ponto intermediário. Procuro sempre encontrar o ator durante uma refeição para ter uma ideia de quem ele realmente é. Também ajuda muito vê-lo vestido com suas próprias roupas, isso me dá ideias de estilos ou cores, até mesmo em filmes de época.

É muito gratificante trabalhar com esses atores (que adoram transformar-se) porque com eles você pode criar o personagem. Adoro colaborar com Dustin Hoffman porque ele sempre faz o que for preciso para o papel. Enquanto fazia um uniforme de prisioneiro em *Papillon* (Franklin J. Schaffner, 1973), ele passou cinco horas em um vestiário para conseguir o efeito de diminuir a robustez de seu próprio físico. A descrição de seu personagem dizia que ele usava óculos enormes com lentes fundo de garrafa, nos quais seus olhos flutuavam. Achei que era uma imagem maravilhosamente gráfica, mas fiquei preocupado que Dustin não conseguisse ver nada, então sugeri que ele usasse lentes de contato cujo poder anularia o efeito dos óculos. Ele nunca tinha usado lentes de contato

antes, mas usou e funcionou. Essa disposição de tentar qualquer coisa é uma verdadeira fonte de inspiração (Nadoolman, 2003, p. 98).

Richard Dean (EUA), maquiador.

No cinema, a maquiagem de beleza é a maquiagem dos personagens. Toda maquiagem começa com o texto. A maquiagem é somente um dos muitos modos de linguagem utilizados para ilustrar e elaborar o texto. Dependendo do roteiro decidiremos a apa-

Equipe do Teatro Real de Madri trabalhando na manutenção dos acessórios de uma obra. Fonte: Zauer, 2007, p. 67.



rência física do personagem, seu status social e econômico, seu nível de vaidade e inclinação para passar o tempo na frente do espelho. No momento em que o ator ou atriz entra em nossas vidas, sua análise da mesma informação textual se junta às nossas próprias conclusões. Adiciona a isso suas necessidades pessoais, sua condição física, suas áreas de insegurança e sua força física, e estamos quase prontos para aplicar o pincel na pele (Davis; Hall, 2012, p. 110).

Miguel Cuervo (Espanha), designer de produção.

Com o figurinista temos que satisfazer não só o diretor, mas também os atores. Logicamente, como acontece com toda a equipe, o diretor deve aprovar a escolha do designer de vestuário. Não esqueçamos que o ator se sente muito exposto no palco, emocionalmente, mas também fisicamente. A indumentária que veste é sua carta de apresentação diante do público e lhe transmite confiança.

Quando se trata de uma pequena produtora [...] podemos conseguir o design de maquiagem e de cabelo da própria designer de vestuário que foi contratada [...] Em alguns espetáculos, como os de época, o cabelo/perucas e a maquiagem adquirem um papel importante. Aplicação de postigos, cabelos/perucas e maquiagem elaborados significa que devemos contar com uma ou duas pessoas a mais na turnê, dependendo da dificuldade de execução e da quantidade de pessoas no elenco (Cuervo, 2015, p. 106, 110-111).

Bob Ringwood (Inglaterra, n. 1946), designer de vestuário.

Todos os esforços do designer devem ser direcionados para a criação de um personagem para a tela. Se um designer de vestuário se preocupa muito com moda, ele não faz seu trabalho como deve ser. O designer deve se concentrar em cada personagem. Os atores me disseram que quando vestem suas roupas pela primeira vez nos testes, eles começam a ver o personagem que estão criando. Às vezes, a ideia do ator sobre um personagem será um pouco distinta da do designer e você terá que reajustar o vestuário para refletir a visão do intérprete e ajudar a desenvolvê-la. [...] Se você é um bom designer de vestuário, você ajuda a inventar o personagem para o ator. O ator cria a personalidade, mas entre vocês dois criam o personagem. O designer de vestuário e o designer de produção imaginam o mundo em que os personagens vivem. Se você for inteligente, você dá ao ator um personagem completo para interpretar. Você pode ser muito útil, mas também muito destrutivo para o intérprete, dependendo de quão bem você faz o seu trabalho (Nadoolman, 2003, p. 124).

Marília Carneiro (Brasil), designer de vestuário.

[...] o figurino teatral, para os atores, é um elemento comportamental absolutamente essencial. Não é por acaso que atores como Marco Nanini e Ney Latorraca, por exemplo, gostam de calçar os sapatos de seus personagens nos primeiros ensaios. Como diz meu amigo Flaksman (o cenógrafo Marcos Flaksman), 'no teatro o figurino tem funções metafóricas levadas ao extremo'. Certos símbolos, então, são mais do que nunca fundamentais para o reconhecimento dos personagens (Carneiro; Mühlhaus, 2003, p. 159).

Yvonne Blake (Inglaterra-Espanha, 1940-2018), designer de vestuário.

A diferença entre trabalhar com grandes estrelas internacionais e com atores espanhóis é que o que as grandes estrelas internacionais esperam do vestuário é uma ajuda para entrar no personagem e os atores espanhóis, obviamente

nem todos, querem ter uma boa aparência. Quando vesti Marlon Brando para o *Superman* ele me pareceu encantador, nada vaidoso. Ele nem se olhava no espelho. Ele me dizia: ‘Se as roupas ficam bem para você, elas são perfeitas para mim’. Os grandões não se importam de sair com corcunda ou barriga, o que querem é que o vestuário seja adequado ao seu personagem. Uma das funções que os figurinistas têm é que o vestuário ajude o ator a entrar no seu papel até as barras [...] O processo do filme onde me envolvo mais é na prova do vestuário, quando vejo cada detalhe no seu lugar e que os desenhos vão ganhando vida no ator. Durante a filmagem de um filme fico muito entediada (Bayo et al, 2007, p. 79).

Ann Roth (EUA, n. 1931), designer de vestuário.

A chave para um bom figurino reside em ser corajoso o suficiente para dar ao ator o elemento estranho que o libere de si mesmo. Assim que você faz algo para transformar alguém – quando você corta suas unhas ou prende seus cabelos em dreadlocks – você o liberta. Todos os atores que conheço, sem exceção, se sentem muito inseguros ao tirar a roupa. Quero vesti-los e fazê-los abrir os olhos e que percebam o nascimento de um personagem. Não conheço nenhum designer de vestuário que não queira ajudar o ator. Fornecer informações ao ator, libera-o para que assuma riscos, é uma das partes mais gratificantes deste trabalho. É o que eu gosto de fazer (Nadoolman, 2003, p. 137).

Piero Tosi (Itália, 1927-2019), designer de vestuário

Passar do roteiro para o vestuário é um processo muito lento. Quando leio uma história, sempre começo imaginando o rosto de um personagem. No cinema italiano, o rosto costumava ser de extrema importância [...] para mim, o estudo de um personagem pode incluir um certo tipo de manga, um decote específico, uma gravata e um penteado, no entanto o rosto é fundamental. Procuo conhecer o ator ou a atriz e, em seguida, começo a trabalhar a partir de sua imagem. Tento mudar um estilo de penteado, ou a maquiagem, ou a estrutura física para aproximar o ator do personagem (Nadoolman, 2003, p. 143).

Cao Albuquerque (Brasil, n. 1959), designer de vestuário

O figurino é o aspecto visível de um ser invisível. Não existe personagem sem figurino. Mesmo que o personagem esteja nu, é necessário que existam recursos de figurino para que ele se converta em um personagem (Arruda; Baltar, 2007, p. 78-79).

Gabriella Pescucci (Itália, n. 1941), designer de vestuário.

Às vezes é mais difícil projetar o vestuário de personagens pobres do que os de personagens prósperos. No caso dos ricos, após encontrar o tecido adequado, você pode começar a trabalhar. Para os personagens pobres, você começa pelo tecido, tingindo ele, costura e, em seguida, volta a tingir. É mais difícil conseguir que fique bem e requer muito mais tempo. Eu gosto muito de descolorir o vestuário e experimentar. É como pintar ou desenhar. Independentemente dos personagens que estou vestindo, minha maior satisfação é fazer meu trabalho desaparecer no filme. Se o público não o vê, está servindo ao objetivo do filme (Nadoolman, 2003, p. 91).

TÉCNICAS, TECNOLOGIAS E COR

Richard Dean (EUA), maquiador.

Houve um tempo em que tanto a natureza da iluminação e tecnologia do filme como a tradição teatral forçaram a eliminação da maioria dos traços do rosto do ator para, na sequência, redesenhá-los da maneira como deviam ser vistos. À medida que os filmes e a iluminação foram ficando mais tolerantes e a realidade tornou-se o termo aceito, substituindo a ‘teatralidade’, a maquiagem foi evoluindo também para chegar numa estética mais natural (Davis; Hall, 2012, p. 86).

Marisa Echarri e Eva San Miguel (Espanha), alfaiates e professoras.

Além disso, no corte, deve-se levar em consideração que as margens de costura são mais largas do que no prêt à porter, pois permitem variações de volume nas provas e também permitem adaptações do traje a diferentes elencos, substituições ou variações de peso de artistas durante todo o período de existência de um espetáculo. Muitas vezes alguns elementos do traje, ou todo o traje, precisam ser modelados para se adequarem ao projeto artístico. Esta tarefa é realizada em um manequim para obter volumes marcados no figurino, volumes que requerem drapeados, dobras, formas e volumes a serem obtidos manualmente (Echarri; San Miguel, 2007, p. 145).

As cores dos nossos trajes, confeccionados com pigmentos, atuam como seletores de luz. Absorvendo a luz de algumas cores e refletindo a da sua cor (Echarri; San Miguel, 2004, p. 12).

Antje Wilkening (EUA), maquiadora e professora.

Para o maquiador é importante entender os efeitos da luz cênica sobre o resultado cromático da maquiagem. Junto com a correta escolha da cor, é importante saber, antes de aplicar uma maquiagem, qual luz vai ser projetada sobre a mesma. Sempre que possível a maquiagem deve ser aplicada sob as mesmas luzes a serem usadas em cena. Considerando que cada cor se comporta de forma diferente em seus tons, intensidade e valor cromático, dependendo da luz que a está iluminando. Deve se levar em conta que tipo de luz será utilizada no cenário, a cor dessa luz e, sobretudo, sua intensidade (Wilkening, 2008, p. 76).

Juan Márquez Berrios (Espanha), maquiador.

O maquiador deve conhecer as mudanças que uma cor sofre sob iluminação de diferentes intensidades e distingui-la da sua própria luminosidade, que varia de uma cor para outra [...] Teremos que nos familiarizar gradualmente com os efeitos específicos do vasto número de

Equipe do Teatro Real de Madri trabalhando na catalogação e controle do vestuário de uma obra. Fonte: Zauner, 2007, p. 64.



combinações de luz e maquiagem. O maquiador e o iluminador devem levar em consideração os efeitos gerais de uma determinada cor de luz sobre uma cor da maquiagem. As condições de iluminação serão revisadas para que tanto o maquiador quanto o iluminador possam verificar conjuntamente os possíveis resultados. Planejaremos a maquiagem de forma que as luzes não a distorçam ou estraguem, mas sim a favoreçam (Berrios, 2004, p. 20-21).

Eduardo Serra (Portugal-Inglaterra, n. 1943), diretor de fotografia.

Gravar uma imagem em filme exigia muita luz (meados do século XX), dificultando o trabalho, por exemplo, com lâmpadas práticas ou luz refletida [...] Essa 'magia' requer uma técnica de interpretação inflexível e estilizada. Os atores teriam que fazer um esforço para manter o olhar voltado para uma fonte de luz ofuscante e, ao mesmo tempo, conseguir permanecer em uma determinada posição para obter a iluminação ideal. Eram imagens que exigiam maquiagem pesada, uma máscara de beleza ideal esculpida no rosto do ator. As lentes nítidas e as emulsões coloridas de granulação fina de hoje permitem que você trabalhe com maquiagem muito leve. Da mesma forma que o ofício dos atores de cinema de hoje se baseia no naturalismo, os diretores de fotografia, graças a uma tecnologia mais flexível e mais adequada, encontram-se, finalmente, ligados a um período inicial da história da arte cinematográfica (Ettedgui, 1999, p. 172).

Mona Magalhães (Brasil), maquiadora, pesquisadora de caracterização.

[...] a função de estender a maquiagem para o corpo, denominada de Body painting. Cabe observar que a bodypainting é considerada uma arte em ascensão, paradoxalmente a mais antiga e, ao mesmo tempo, contemporânea forma de arte. Ela é dotada de plano de expressão visual, em que categorias cromáticas, eidéticas, topológicas e matéricas se mesclam para, sobre o suporte corporal, criar códigos socialmente interpretáveis pelo hábito ou produzir sentidos inesperados. A bodypainting corresponderá a conteúdos que oscilarão, em articulação com o plano da expressão, entre a habitualidade e a surpresa (Magalhães, 2020, p. 42).

Eduardo Torre de la Fuente (Espanha, 1919-2009), designer de vestuário e cenário.

A transição do cinema preto e branco para o colorido foi um grande desafio para boa parte da equipe de filmagem. Maquiagem e vestuário foram provavelmente os departamentos que mais notaram isso. Nos figurinos, como é lógico, o problema da entonação, tão importante no cinema em preto e branco, estava praticamente resolvido, embora fosse sempre necessário ter em conta como cada cor reagia neste sistema. Tem cores que ficam bem claras no preto e branco e outras que ficam bem

escuras, então isso teve que ser levado em consideração. Diz-se, como curiosidade, que o famoso traje ver-

Oficina de Caracterização Visual do Intérprete do Teatro Real de Madri.
Fonte: Randall, 2007, documentário.

melho escarlate do filme americano *Jezebel* era na verdade preto, porque o vermelho não era tão intenso na tela quanto o preto. Tem cores que ficam bem claras no preto e branco e outras que ficam bem escuras, então isso teve que ser levado em consideração. Diz-se, de forma anedótica, que o famoso traje vermelho escarlate do filme americano *Jezebel* era na verdade preto, porque o vermelho não ficava tão intenso na tela quanto o preto. Por outro lado, o sistema de cores utilizado na Espanha foi o Eastman, que é um sistema binário, ou seja, se uma cor sobe, outra cor desce automaticamente, caso que ocorre, por exemplo, entre vermelhos e azuis. Se você baixar o vermelho, o azul sobe, e como o vermelho deve ser baixado para que os rostos não fiquem avermelhados, o azul até a chegada dos filtros era praticamente proibido no cinema colorido. Portanto, a mudança do preto e branco para o colorido foi uma grande mudança na hora de escolher as cores. A solução que tivemos foi fazer vários testes de câmera com os trajes antes de começar um filme (Bayo et al, 2007, p. 31).

James Acheson (Inglaterra, n. 1946), designer de vestuário.

O cinema está cada vez mais dependente da tecnologia. O filme *virgem* e os processos de filmagem estão se tornando mais complexos cientificamente. Por exemplo, quando estava desenhando os figurinos do *Homem-Aranha* (Sam Raimi, 2002), tive que trabalhar com uma tela verde e levar em conta como iria arrumar os arreios e demais equipamentos dos dublês. Isso limitou meu leque de opções em termos de cor e forma (Nadoolman, 2003, p. 21).

Javier Artiñano (Espanha, 1942-2013), designer de vestuário e cenário.

O produtor José Sámano no filme *Retrato de família* (Antonio Giménez-Rico, 1976), queria que os aspectos formais fossem atendidos ao máximo. Por outro lado, pensava que quando na Espanha se tentava preparar um filme cuidado, geralmente era feito com um tom de cores quentes, com predominância de âmbar e castanho, o que era verdade, e ele queria fazê-lo em cores frias, cores azul acinzentado ou esverdeado, o que achei que combinava melhor com a história e também era algo novo. Por isso, José Luis Alcaine (diretor de fotografia), Rafael Palmero (diretor de produção) e eu trabalhamos com muita colaboração mútua. [...] Se, por outro lado, você quisesse fazer uma ambientação com cores que não fossem as usuais, a dificuldade aumentava... Todas as roupas dos atores foram renovadas, e lembro especialmente de um conjunto de trajes de figurantes femininos de 1918, todos nas cores cinza esverdeado e azul que foram confeccionados para uma sequência em um parque, que foi uma das cenas que mais concentrou figurantes no filme (Bayo et al, 2007, p. 112-113).

Lars Carlsson (Suécia, n. 1970), designer de maquiagem para efeitos especiais.

Para colorir a prótese de silicone, o pigmento pode ser a maquiagem teatral triturada e flocada ou tintas gordurosas [...] O objetivo da mistura é obter uma cor de pele translúcida [...] No teatro é importante simular o sangue que falta na prótese; adicionar flocagem à camada externa da prótese é um bom sistema para conseguir isso. A flocagem ajuda a esconder as bordas da prótese adicionando um pouco de mistura à cola. As texturas criadas pelo flocamento fundem-se e mimetizam-se com a pele que circunda o que é postiço [...] O tom base do postiço deve ser o mais próximo possível do tom de pele do ator. Muita tinta no silicone significa que ele perde sua aparência translúcida. A pintura da prótese é feita com paleta de maquiagem teatral diluída em solvente de heptano e misturada com diversos produtos. Posteriormente aplicados com um aerógrafo.



Uma ‘mudança rápida’ pode fazer parte do ritmo da obra e você terá que resolver pequenos problemas de remoção de maquiagem. Essas ‘mudanças rápidas’ podem ser ensaiadas e cronometradas para fazer os ajustes necessários para a mudança acontecer com êxito [...] As perucas e trajes podem ajudar a esconder as bordas. A montagem da obra poderia ser feita no escuro, não sendo necessário colar completamente o posticho. Se esse é o caso. Vantagem para você e para os atores! [...] Você não só precisa desenhar um posticho que proporcione o impacto visual necessário, mas também que seja prático para sua aplicação e que atenda às necessidades do espetáculo (Carlsson, 2012, p. 223-224).

Lluís Pasqual (Espanha, n. 1951), diretor de cena.

Obra: *Avidadorei Eduardo II da Inglaterra*, de Bertolt Brecht. Direção: Lluís Pasqual, cenário e figurinos: Fabià Puigserver. Centro Dramático Nacional, Teatro María Guerrero, 1983, Madrid: Espanha.

O tempo é aleatório no teatro elisabetano, quero dizer que a primeira parte se passa ao longo de muitos anos e eu a passo de forma linear. Na segunda parte apresentei as mudanças, a evolução, é um pouco assim ‘o rosto é o espelho da alma’, quando se transformam os cabelos, o rosto ou as mãos ou... uma meia, porque só se deve dar um sinal de que os anos se passaram, que o tempo passou, que aquela pessoa mudou por dentro, mas por fora ela é absolutamente idêntica [...] por outro lado, há a ironia dos personagens, são meio palhaços. A própria rainha, cada vez mais maquiada, mais maquiada, há algo de espectral nisso. E Eduardo troca de jaqueta...muitas vezes, sete jaquetas, Eduardo, sete! Uma para cada saída, também as meias embora pareçam sempre as mesmas: não, uma vez é branca, outra vez é... Quase não se nota, mas é a mudança que eu queria dar aos personagens, e era uma mudança de idade. Eu não poderia fazer uma coisa tão brutal com perucas (Llobera, 1995, p. 181).

Sharen Davis (EUA, n. 1957), designer de vestuário.

Projetar para um filme exige que se olhe as coisas através da câmera; você não pode confiar na visão. Os designers devem assistir às aulas para aprender sobre os diferentes tipos de filmes fotográficos disponíveis e as técnicas de iluminação que influenciam a aparência das roupas na tela [...] Em filmes com afro-americanos, utilizar tecidos brancos com pele escura é um desafio. Por isso, trabalho com o designer de produção para testar pelo menos dez variações para estabelecer o branco padrão das roupas, dos lençóis, dos aventais, das cortinas... tudo, porque se os brancos forem diferentes não funcionam bem na tela grande. Tentamos usar o mesmo cinza ou castanho em todo o design do filme (Nadoolman, 2014, p. 63-64).

Anatolij Golovnia (Rússia, 1900-1982), diretor de fotografia e professor.

É necessário distinguir dois tipos de provas: 1) prova para encontrar o ator adequado para determinado papel; 2) prova do ator em seu papel, para determinar a maquiagem, traje e luz [...] Normalmente a prova é precedida de um teste fotográfico da maquiagem (o operador deve definir com muito cuidado, junto com o diretor, o caráter da maquiagem e seu desenho fundamental) [...] Cada rosto, cada figura, têm linhas e formas totalmente diferentes. O primeiro problema que encontramos é a busca pela imagem cinematográfica do referido ator: ele tem que ser bonito ou feio? O seu rosto é característico e expressivo o suficiente para o papel que lhe foi atribuído? A partir desta necessidade, começamos a escolher a luz e a caracterização mais expressivas, características e interessantes (Golovnia, 1960, p. 45).

Jeffrey Kurland (EUA, n. 1952), designer de vestuário.

Para desenhar os figurinos de *Broadway Danny Rose* (Woody Allen, 1984), filme em preto e branco, não me fixei tanto nas cores, mas sobretudo nos matizes do tecido e quais eram seus tons e desenhos. Usei um filtro Pancro, um dispositivo que basicamente remove cores, então tudo que você vê são tons. Em algumas estampas as cores ficam com a mesma tonalidade e se você eliminar a cor perde completamente o desenho. *Shadows and fog* (Woody Allen, 1991) também era em preto e branco. Foi ambientado na década de 1910 e tive que desenhar os vestuários dos personagens de um circo itinerante. Preocupado novamente com matizes e tons, criei meus próprios padrões utilizando uma ampla gama de tecidos – incluindo veludo, seda e brocados – que eram bastante ousados e funcionavam perfeitamente, dando a sensação adequada de dimensões na tela (Nadoolman, 2003, p. 60).

Bob Ringwood (Inglaterra, n. 1946), designer de vestuário.

Quando desenho penso em como o tecido reflete a luz e como a câmera a capta. Interesse-me por cinema porque a câmera é um aparelho que registra luz. Infelizmente, a tecnologia moderna com suas câmeras digitais não é muito amiga da luz. Para mim, as câmeras digitais fazem os filmes contemporâneos parecerem planos e monótonos; muito colorido (Nadoolman, 2003, p. 127).

Yvonne Blake (Inglaterra-Espanha, 1940-2018), designer de vestuário.

Os bandidos tinham que estar cada um vestido à sua maneira, com roupas muito ambientadas, porque tudo tinha que estar muito sujo (*Carmen*, Vicente Aranda, 2003). Foi preciso fazer xales diferentes, tingir muita roupa, usar muitos tecidos diferentes para conseguir isso. Por outro lado, buscou-se que as cores não fossem fortes, sabendo que o diretor de fotografia, Paco Femenía, utiliza muito pouca luz (Matellano, 2006, p. 199).

[...] o diretor queria fazer um filme que parecesse preto e branco, mas fosse filmado em cores. Tive que eliminar todas as cores quentes e usar apenas as frias: verdes escuros, cinzas, azul marinho, branco, preto. Essas limitações são interessantes porque, ao restringir, dão outro aspecto visual à obra. Também usei cores com tons frios no filme *James Dean* (Mark Rydell, 2001). Tem partes do filme que aplico cor e em outras fica quase preto e branco, e isso funciona muito bem em certo tipo de cinema, especialmente se for uma história de contraste (Matellano, 2006, p. 218).

Albert Wolsky (França-EUA, n. 1930), designer de vestuário.

Sempre trabalho em estreita colaboração com o diretor de fotografia para conseguir a combinação de cores adequada. Gosto de trabalhar em blocos de cores e tendo a eliminar o máximo de cores que posso porque sempre sai mais intenso na tela do

Oficina de Caracterização Visual do Intérprete do Teatro Real de Madri. Fonte: Randall, 2007, documentário.





Oficina de Caracterização Visual do Intérprete do Teatro Real de Madri.
 Fonte: Randall, 2007, documentário.

que na vida real. Costumo usar tons muito suaves que podem parecer um pouco opacos à vista, mas ganham vida na tela, onde ficam mais quentes. É a natureza do filme. Para mim, as cores não primárias são as mais eficazes e prefiro usar paletas de tons suaves, especialmente marrons matizados e malvas. Se houver algo vermelho, gosto que seja tijolo ou marrom avermelhado. Claro que se um projeto pede cor, é preciso usá-la, como fiz no caso de *Grease* (Randall Kleiser, 1978) (Nadoolman, 2003, p. 168).

Pedro Moreno (Espanha, n. 1942), designer de vestuário.

Para a ópera *Macbeth* (José Carlos Plaza, 1985), baseei-me nas texturas e nos volumes, tudo em cinza e preto, porque era uma tragédia. José Carlos teve uma ideia muito boa: encheu o chão de sal, camuflamos as bruxas com trajes idênticos. Elas ficavam deitadas mimetizadas no chão e de repente se levantaram para cantar. O resultado foi chocante. Esse trabalho marcou um antes e um depois na minha carreira [...] na moda aprendi que o importante é o essencial, o volume, a forma e a cor. O resto ou é absolutamente necessário porque é usado, ou atrapalha [...] Cada personagem tem sua própria estética, por isso digo que o importante é criar as indumentárias dos personagens desde dentro e não desde fora (Navarro, 2007, p. 23).

[...] o tipo de roupa de corte não servia, então tive que inventar quase tudo (*El perro del hortelano*, 1996). Tive que brincar com a cor e os volumes. Não podia pôr adornos, porque com um cenário todo cheio de azulejos era impossível. Foi necessário usar cores de comédia que dessem leveza aos figurinos (Velázquez, 2007, p. 124).

Deborah Nadoolman Landis (EUA, n. 1952), designer de vestuário.

O olho humano vê em três dimensões, mas o filme é bidimensional. Um designer deve ver suas criações como uma câmera as veria. Costumo olhar para os tecidos refletidos no espelho, porque é assim que a câmera os vê. O profissional tem que saber compensar o que o tecido perde ao aparecer na tela. Um antigo mantra do designer cenográfico diz: 'Aumente a escala em 30% porque você perde a terceira dimensão' (Nadoolman, 2003, p. 78).

Além disso, os capuzes, que emolduram o rosto e focam a atenção na característica mais importante de um ator, os olhos, tornando os diálogos mais intensos. Outro recurso que diretores e designers de vestuário utilizam para reforçar a narrativa e criar um espaço ficcional unificado é a cor, que transmite ao público a emoção das cenas com o mesmo imediatismo da trilha sonora. Ao mesmo tempo, o vestuário tem que se movimentar; não podemos esquecer que os designers trabalham numa arte cinética [...] os vestuários, assim como os personagens aos quais correspondem, devem evoluir dentro do contexto da história e do desenvolvimento do personagem [...] todo o vestuário de um filme é criado para um determinado momento do longa-metragem; ou seja, é concebido para uma iluminação concreta, num cenário específico ou para um ator. As roupas que aparecem nos filmes são concebidas para que naquele momento atendam às necessidades do diretor e do roteiro (Nadoolman, 2014, p. 8-9).

Sònia Bosch (Espanha), maquiadora.

Para a nossa seção, mas principalmente para o responsável pelo design da maquiagem (a importância da iluminação), vou te contar resumidamente. Os tons de pele dos atores podem mudar dependendo dos filtros e da direção da luz. Isso pode afetar e resultar em um tipo de personagem diferente do desejado, a iluminação pode melhorar ou arruinar uma maquiagem; nas reuniões que os designers têm para a preparação da obra teatral e durante os ensaios, tanto o designer de iluminação quanto o de maquiagem deveriam conversar sobre esse tema. O normal é que a maquiagem fique sujeita à luz, o que de certa forma é normal, se determinada cena exige uma luz fria, não dá para usar uma luz quente para a maquiagem ficar bem (Labra, 2014, p. 68).



2ª PARTE
capítulo 6
*experimentações
em
transformação
visual cênica*

O momento dramático que assistimos está totalmente dissociado de nossa concreção física, afetando somente o onírico de nossa sensibilidade.

Gianni Ratto (Ratto, 2001, p. 23)

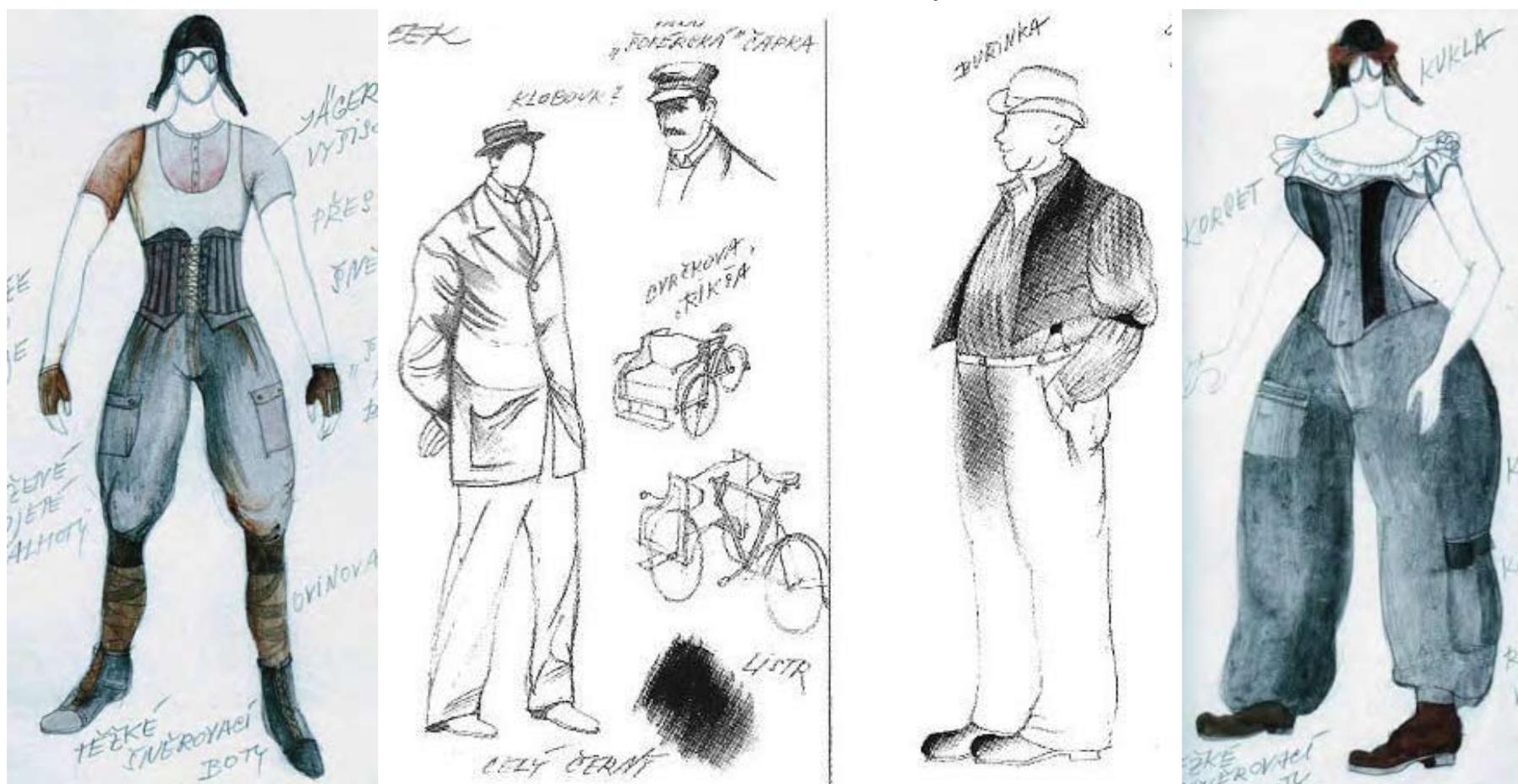
O grande piquenique, obra escrita e dirigida por Bill Bryden; cenografia de William Dudley. Promenade Productions Harland & Wolf Shipyards Glasgow, Inglaterra, 1995 (Davis, 2002, p. 83).

Conforme mencionado anteriormente, é importante que haja uma boa comunicação entre os membros da equipe artística, embora grande parte do trabalho de caracterização dos personagens seja um processo individual. Sem dúvida, uma encenação é um espetáculo visual resultante do trabalho de todos: o iluminador tentará valorizar e aproveitar o espaço, o cenário, o trabalho dos intérpretes e o vestuário, realçando as texturas, brincando com as cores, criando ambientes etc.; o cenógrafo levará em consideração tanto as possibilidades de iluminação quanto os figurinos; todos devem valorizar o trabalho dos outros, levando em conta as possibilidades dramáticas dos elementos visuais com os quais estão lidando (Echarri; San Miguel, 2004).

Se o céu é o hotel das estrelas, o urdimento é a pousada dos sonhos, da quarta dimensão, da ilusão mágica que uma cenografia pode provocar; é ali que repousam os elementos visuais, o deus ex machina que compõe a cenografia. Não existe nada mais comovente que um urdimento repleto de trainéis e traquitanas penduradas, repousadas na escuridão de uma caixa preta. José de Anchieta (Anchieta, 2015, p. 121).

Nas linhas a seguir descrevemos brevemente treze espetáculos onde experimentos e processos práticos, realizados por cenógrafos e suas equipes, resultaram em experimentações visuais cênicas. Começamos com o exemplo do designer de cenário e vestuário tcheco Jaroslav Malina (1937-2016), que gostava de ex-

A obra dos insetos: (1) CVI e objetos cênicos; (2) transformação do espaço cênico.
 Fonte: Davis, 2002, p. 70-73.



Lucía de Lammermoor: maquete da “perspectiva forçada” do ato I (cena 2) e do ato II (cenas 4 e 1). Fonte: Davis, 2002, p. 134.

perimentar transformações cênicas, principalmente quando se depava com um projeto de cenário de grandes dimensões: “[...] ele me incita a fazer uso e abuso da pompa e de toda a tecnologia teatral e maquinaria disponível, para criar uma impressão mais grandiosa no público”. Exemplo disso é o túnel da encenação *A obra dos insetos*⁷, onde Malina utilizou uma paisagem simples, aproveitando as proporções do teatro, sobretudo a sua profundidade: “Escolhi chamar esta paisagem de “o túnel para a eternidade”. Um túnel simples e simétrico feito de arestas metálicas prateadas, elevadas e abaixadas, com uma perspectiva exagerada, que lembra tanto a abstração quanto a ordem da natureza. Três versões de uma grande nuvem colorida, semidestruída e com uma armadura metálica, modificavam a paisagem de cada um dos três atos (Davis, 2002, p. 75).

Considerando o desafio das mudanças de cena num espetáculo ao vivo, o designer de cenário britânico Richard Hudson (n. 1954) observa: “É vital para um cenógrafo pensar sobre as mudanças cênicas e a forma como um cenário é mostrado ao público e em seguida se esconde”. Ele cita como exemplos dessas mudanças de cenário a peça *Eugenio Onegin* (1994), onde as transformações visuais também fizeram parte da solução cenográfica, e *La carrera del libertino* (1992), sendo que, nesta última, todas as cenas foram transformadas diante do público: “era um dispositivo muito simples, nada mais que bordas e desembarques, tudo por computador. O colorido passava do rosado ao amarelo como o diafragma de uma câmera”. Em sua fase de “perspectiva forçada”, Hudson projetou para *Lucía de Lammermoor*⁸ um efeito túnel que se tornava cada vez mais profundo ao vivo, transformando-se à medida que a ópera avançava. Na cena “louca” do final da peça, o designer planejou que os portais ao fundo se movessem, “de modo que a perspectiva fosse distorcida enquanto Lucía avançava como uma trapezista em direção aos espectadores”. Segundo Hudson, “Essa abordagem expressionista comovente e evocativa implicava que a encenação distorcida poderia ser um paralelo, uma reflexão e um comentário sobre o transtorno pela qual a protagonista estava passando” (Davis, 2002, p. 131-135).

Em relação às transformações visuais cenográficas utilizadas para demarcar a transição entre cenas ou atos de uma encenação, na peça *A raposinha astuta*⁹, a designer de cenário e vestuário franco-britânica Maria Björnson (1949-2002) fala de sua satisfação em realizar tais transformações utilizando a Caracterização Visual do Intérprete e seus acessórios: “os atores apareciam com sombrinhas chinesas que havíamos adaptado para que dobrassem para trás e, ao abrirem, virassem flores enormes. Era assim que passávamos de uma cena para outra” (Davis, 2002, p. 95).

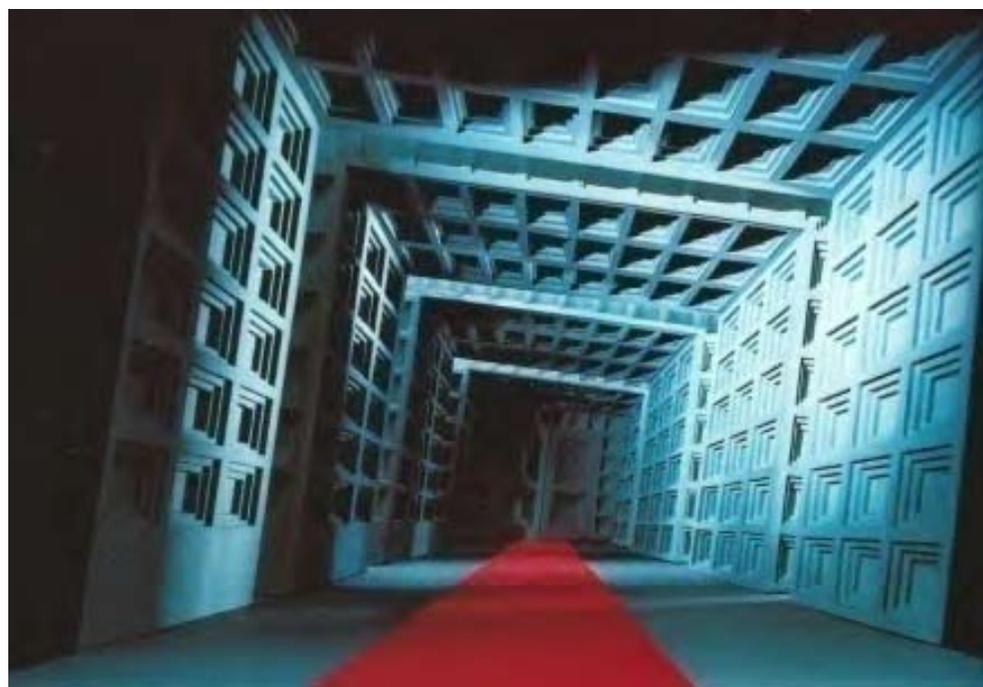
Segundo o designer de cenário cazaquistânês George Tsybin (n. 1954), seu processo cenográfico para a ópera *O anel do Nibelungo*¹⁰ consistiu em esculpir livremente o espaço, sem preocupação com o significado: “As metáforas e as imagens da casa, o trono, o cavalo e a espada com as quais eu estava trabalhando pareciam escapar para o subconsciente e se dissolver em formas puras: geometria e espaço”. Percebe-se claramente que a mencionada geometria de Tsybin possui um processo de transformação visual quase autônomo e vivo diante do público (Davis, 2002, p. 156).

⁷ A obra dos insetos (1990), de Karel e Josef Capek. Direção: Miroslav Krobot. Národní Divadlo v Praze (Teatro Nacional de Praga), Praga: República Tcheca.

⁸ Lucía de Lammermoor (1989), de Gaetano Donizetti e Salvatore Cammarano. Diretor: Robert Carsen. Ópera de Zurique, Zurique, Suíça.

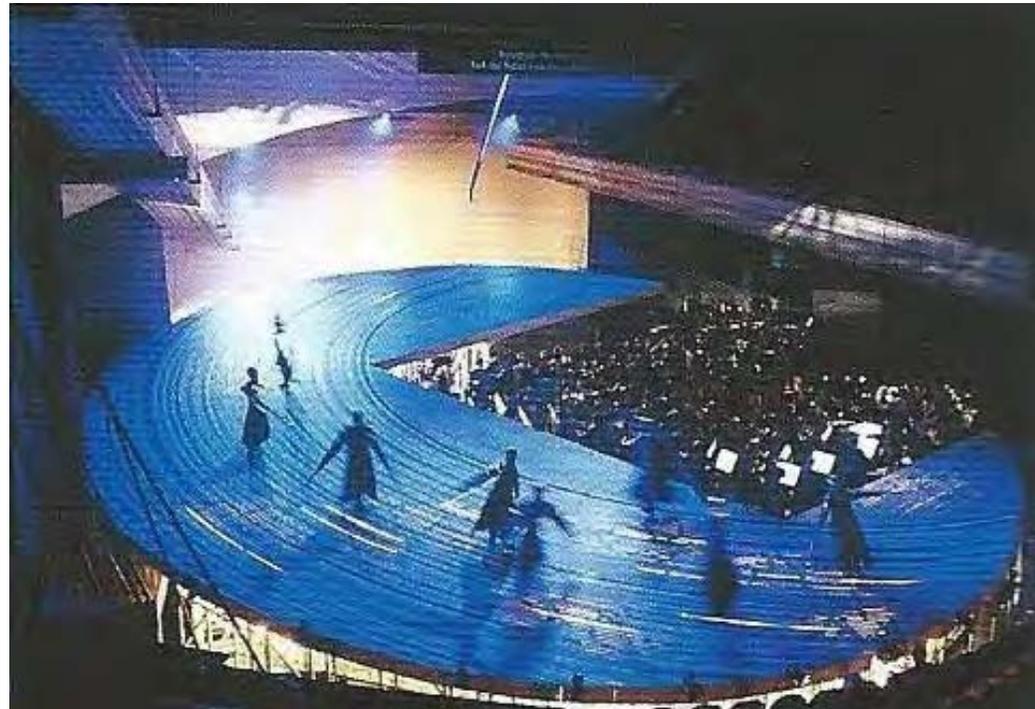
⁹ A raposinha astuta (1980 e 2003-2004), de Leos Janáček. Direção: David Pountney. Ópera Nacional de Gales e Ópera Escocesa, País de Gales, 1980; Teatro de la Maestranza, Sevilha, Espanha, 2003-2004.

¹⁰ O anel do Nibelungo (1997), de Richard Wagner. Direção: Pierre Audi. Netherlands Opera, Het Muziektheater, Amsterdã: Holanda.





A raposinha astuta: CVI das galinhas na montagem 1980; desenhos da CVI para os pássaros e galinhas; maquete dos atos I, II (cenas 1 e 2) e III; CVI das galinhas na montagem de 2003-2004; cenas da montagem de 2003-2004. Fontes: Davis, 2002, p. 98-99; Internet: <http://caatm.es>.



Para o mundo distorcido, complexo e esquizofrênico de Siegfried, Tsypin retrata o subconsciente do personagem como uma floresta mágica cheia de encruzilhadas:

Mais tarde, o caminho principal, que parecia feito de uma chapa de aço, começa a se mover, torcer e acordar como o dragão. E então, do nada, surge o círculo mágico de fogo que envolve Brunhilda, mas esse fogo é feito de vidro que parece se transformar em fogo, água e céu em momentos diferentes. O aço pode virar floresta, a madeira pode virar terra e o fogo verdadeiro é pura emoção (Davis, 2002, p. 159).

Em *O crepúsculo dos deuses*, o cenário de Tsypin consiste em uma torre de Babel que está prestes a desabar: os muros curvados de aço e madeira (criam um forte impulso para baixo e para cima); os “assentos aventureiros” para alguns membros do público são colocados nas paredes do muro (assistir ao espetáculo desse ângulo é uma experiência que altera a mente); uma viga de pedra paira sobre a sala até

O anel dos Nibelungos: (1) maquete do cenário básico e da encenação de *Ouro do Reno*; (2) maquete do cenário básico e da encenação de *A valquíria*. Fonte: Davis, 2002, p. 157-158.

finalmente esmagar o chão de vidro (que se ergue como se fossem pilhas e pilhas de cacos de vidro e gelo: a inundação); a imagem de Valhalla em chamas (o fogo rodeia completamente o palco). E no final milhares de luzes fluorescentes, ainda não visualizadas, iluminam os espectadores, os diferentes níveis de palco e todo o teatro (como se o próprio teatro fosse pegar fogo) (Davis, 2002, p. 159).

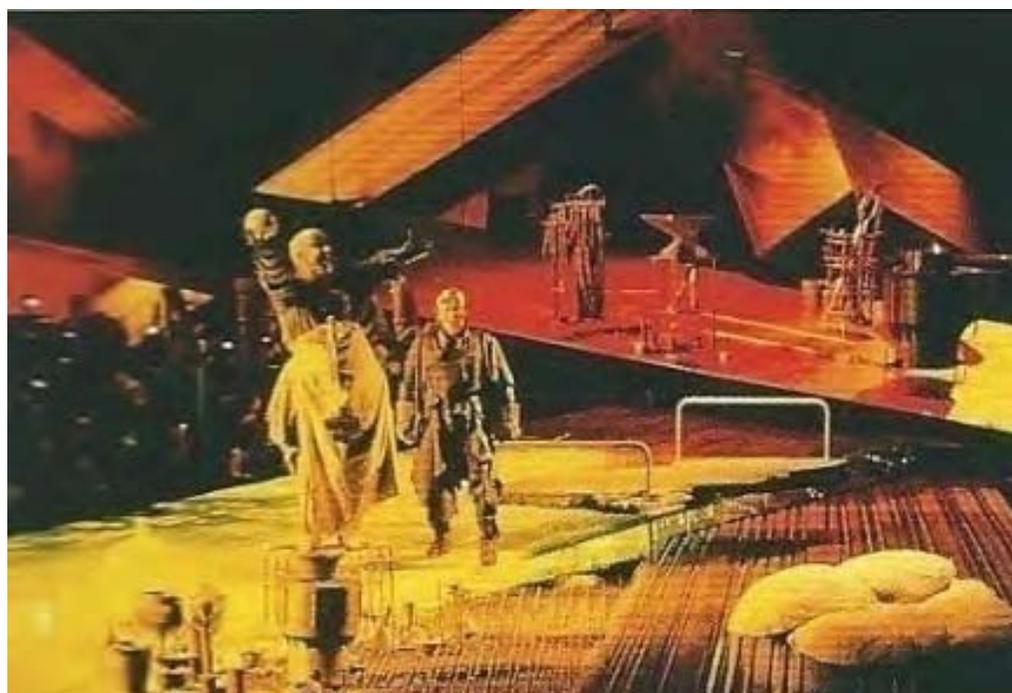
Levando em conta a exibição ou ocultação de maquinarias e equipamentos defendida por Brecht, a prática de experimentos no espetáculo teatral multimídia *Ubú e a comissão da verdade*¹¹ mostrou ao artista sul-africano William Kentridge¹² que muitas vezes mostrar essas maquinarias (no caso dele pessoas) é sinônimo de escondê-las:

¹¹ *Ubú e a comissão da verdade* (1997 e 2014), de Alfred Jarry, versão de Jane Taylor. Diretor: William Kentridge, estreado em 1997 no Kumsfest, Weimar: Alemanha. Em 2014 apresentação no XIV Festival Ibero-Americano de Teatro de Bogotá, Teatro Nacional Fanny Mikey, Bogotá: Colômbia.

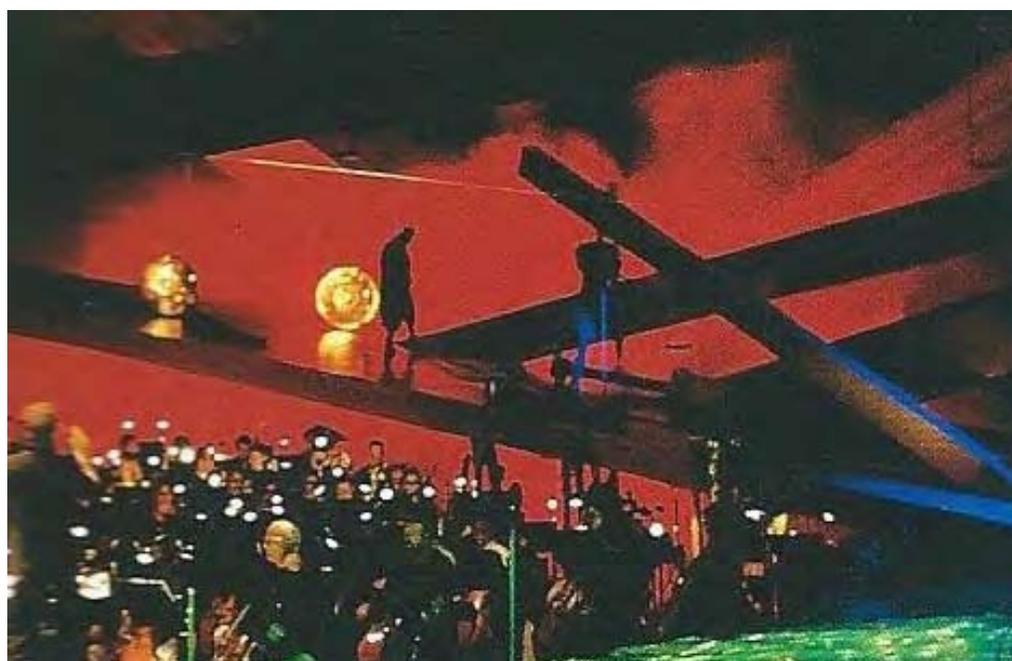
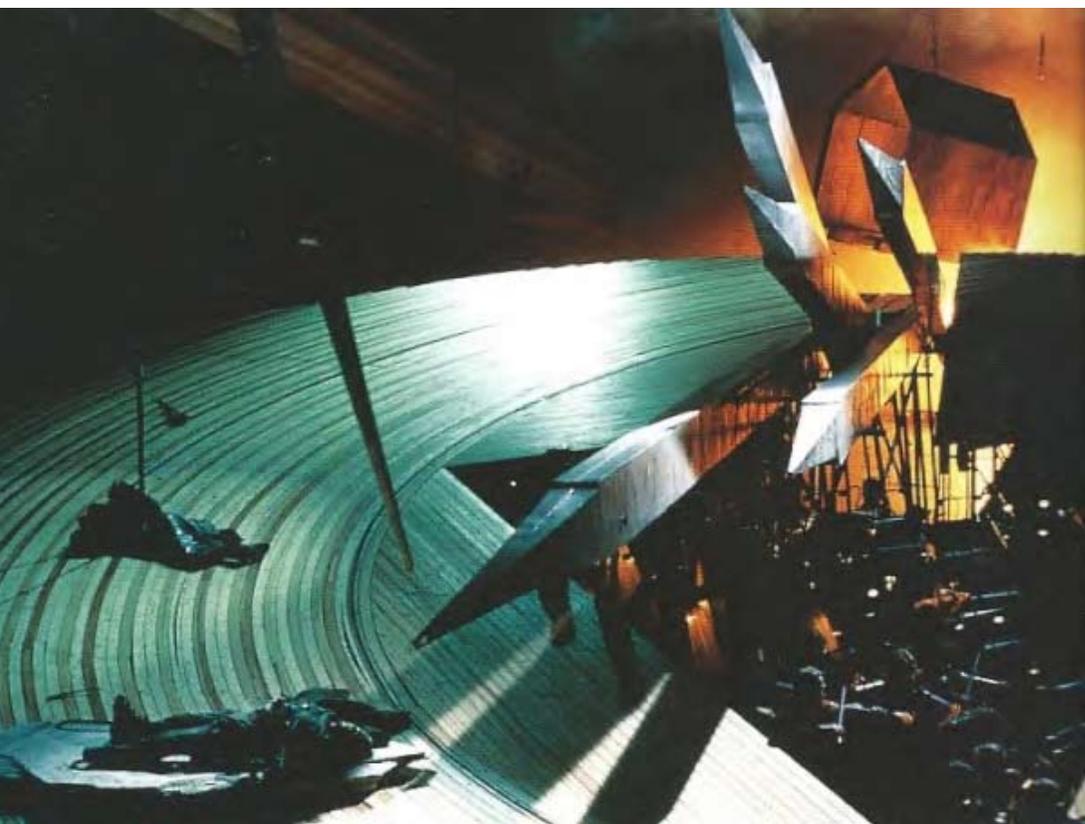
¹² William Kentridge (n. 1955) faz uso inovador do desenho a carvão, da animação, do cinema e do teatro. Desde 1992 desenvolve o seu trabalho teatral em colaboração com a Hauds-pring Puppet Company, criando peças multimídia em que utiliza marionetes, atores reais e animação (Irvin, 2003, p. 47).

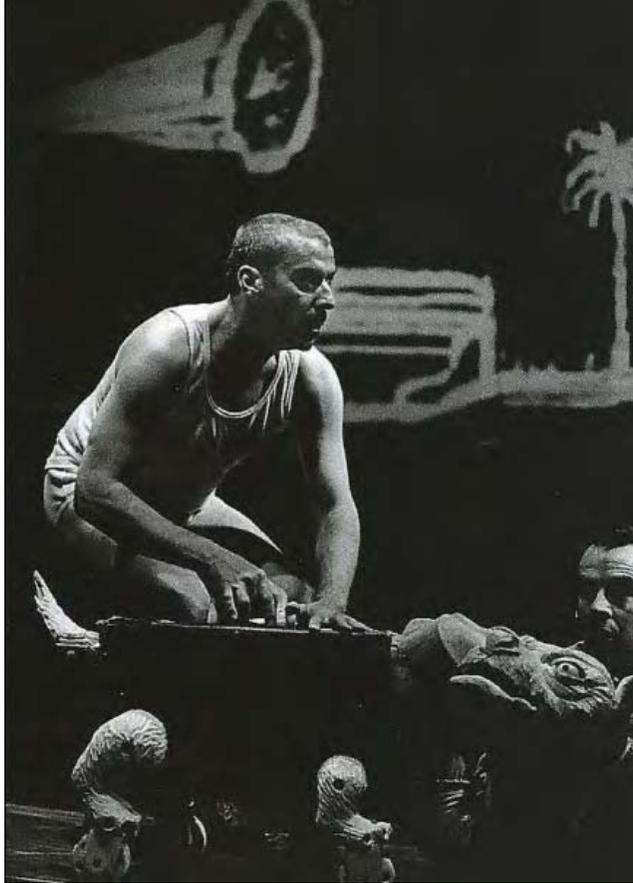


O anel do Nibelungo: a espada de Siegmund é esmagada (As valquírias, ato I); parte posterior do cenário de O crepúsculo dos deuses.
Fonte: Davis, 2002, p. 158-159.



O anel do Nibelungo: modelo do cenário básico e imagens de Siegfried, atos 1 e 2.
Fonte: Davis, 2002, p. 159.





Ubu e a Comissão da Verdade (1997): os atores Dawid Minnaar e Adrian Kohler na representação e desenho de William Kentridge para a posterior animação, desenho feito de giz e pastel sobre papel preto.

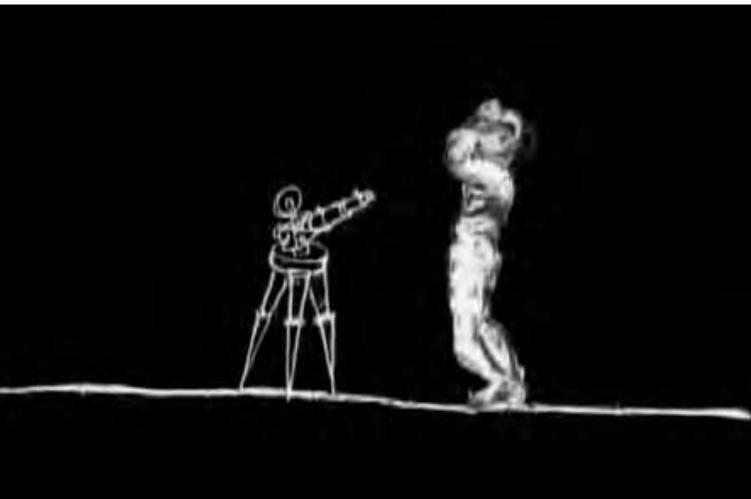
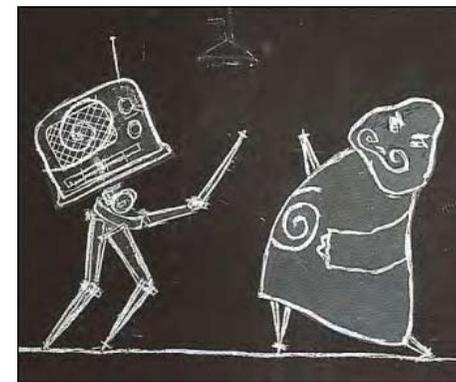
Fonte: Irvin, 2003, p. 48-52.





Ubu e a comissão da verdade (2014): (1) ator David Minnaar na performance com marionetes e elementos de multimídia; (2) as animações de William Kentridge;

(3) atriz Busi Zokufa e sua Caracterização Visual do Intérprete.
Fontes: Internet: <http://festivaldeteatro.com.co>;
<https://www.youtube.com>.



A rua dos crocodilos (1992): os adereços e os corpos dos atores se converteram na cenografia da obra.
Fontes: Internet: <https://www.youtube.com>.

Na primeira montagem que fizemos, bonecos grandes e manipuladores estavam à vista do público. Passamos semanas tentando esconder os manipuladores – colocando um abrigo preto sobre eles, colocando tábuas sobre eles para que ficassem na sombra enquanto iluminávamos os bonecos. Demoramos muito para entender que ver os manipuladores era um aspecto essencial da representação (Irvin, 2003, p. 49).

Nesta obra, referência mundial pela mistura de linguagens cênicas, são combinadas diferentes técnicas e linguagens teatrais, como marionetes, atuação ao vivo, música, animação e documentário.¹³

No espetáculo *A rua dos crocodilos*¹⁴ os objetos e adereços tomaram conta dos ensaios enquanto o elenco explorava, até com o próprio corpo, o mundo do escritor Bruno Schulz (1892-1942):

A transformação tornou-se um tema central da montagem. Um grande pedaço de tecido foi usado como toalha de mesa e depois transformado em uma praia na cama do pai no sanatório e, ao final, foram desdobrados metros de tecido para criar o mar. Durante longos jantares em família, dois atores penduravam-se na parede, balançando as pernas como pêndulos (Irvin, 2003, p. 76).

A artista multidisciplinar estadunidense Julie Taymor (n. 1952), por sua vez, desenvolve uma abordagem do processo de montagem que combina tecnologia de ponta com técnicas tradicionais: “a forma como trabalho é tão antiga quanto o próprio teatro”. Em duas obras de Shakespeare ela demonstra isso. No espetáculo *A tempestade*¹⁵ Taymor dividiu os vestuários da obra em quatro categorias simbólicas: natural, sobrenatural, corte e bobo da corte. Os figurinos de Próspero, Miranda e Fernando eram os mais atemporais e naturais. Já para o monstro Caliban, Taymor lembrou-se das máscaras dos Homens da Lama da Nova Guiné, e desenhou uma “máscara pedra” com apenas dois furos para os olhos e furos para a boca e orelhas como detalhes. Durante o primeiro terço da peça, Caliban usa a máscara, mas quando pensa que os bobos da corte o libertaram, ocorre uma

¹³ Esta versão da obra original de Alfred Jarry - lançada no final do século XIX - baseia-se nas audiências da Comissão para a Verdade e a Reconciliação Sul-Africana.
¹⁴ *A rua dos crocodilos* (1992), de Bruno Schulz, adaptação de Simon McBurney e Mark Wheatley. Diretor: Simon McBurney, Théâtre de Complicité e Royal National Theatre Production, Cottesloe Theatre, Londres: Reino Unido.
¹⁵ *A Tempestade* (1986), de William Shakespeare. Direção: Julie Taymor, marionetes e máscaras de Julie Taymor, Produção do Theatre for a New Audience no Classic Stage Company, Nova York, EUA.

transformação. Na exaltação da embriaguez alcoólica a cabeça de pedra é quebrada com um pedaço de pau e, como um nascimento, no final sua face é revelada.

Em *Sonho de uma noite de verão*¹⁶, apresentado na Quadrienal de Praga de 2015, Julie Taymor trabalha o contraste preto e branco na CVI dos personagens encantados Titânia e Oberon, onde a fada apresenta uma aparência pálida que remete à noiva de Frankenstein. No início, Taymor fez questão de não ter fadas voadoras. Ela ressaltou quanto tempo levaria para criar cenas voadoras e como elas poderiam ficar ruins. Porém, durante o processo ela optou pelas fadas voadoras para as grandes aparições: “não parecia certo que elas simplesmente entrassem caminhando em cena” (Dominus, 2013, p. 10).

¹⁶ *Sonho de uma noite de verão* (2013-2015), de William Shakespeare. Diretora: Julie Taymor; Design de cenário: Es Devlin; Design de vestuário: Constance Hoffman; Design de luz: Donald Holder; Design de projeção: Sven Ortel. Produção do Theatre for a New Audience, estreia no Shakespeare Center Polonsky, Brooklyn: EUA.

A Tempestade, a Caracterização Visual do Intérprete do personagem Caliban: (1) homens da Nova Guiné (1970), referências visuais adotadas; (2) o ator Avery Brooks; (3) o ator Peter Callender. Fontes: Irvin, 2003, p. 136-137; Internet: <http://genius.com>.



Na montagem *O rei cervo*¹⁷, baseada em uma fantasia oriental do século XVIII, Julie Taymor se encarregou pessoalmente do design de vestuário, máscaras, marionetes e coreografias. Para esse espetáculo, realizado segundo a tradição da Commedia dell'Arte, Taymor criou um estilo que unificou todos os elementos da Commedia, combinando técnicas e motivos visuais orientais e ocidentais. No primeiro dia de ensaios a diretora-designer forneceu ao elenco meias máscaras que, segundo ela, dariam aos atores informações tanto para a caracterização quanto para os diálogos. Da mesma forma, o design de vestuário era tão escultural quanto as máscaras que, em conjunto, representavam o elemento central

¹⁷ O rei cervo (1984), de Carlo Gozzi. Diretor: Andrei Serban, American Repertory Theatre, Cambridge, Massachusetts, EUA.

dos próprios personagens. Todo o vestuário foi feito de tecido branco e tingido à mão, pintados ou estampados um a um. Os cervos foram feitos com seda esticada em molduras de rattan, cujas partes móveis eram manipuladas à vista de todos (Irvin, 2003, p. 136-139).

Um exemplo de artista que trabalhou no espaço composto por movimento visual baseado na luz é o coreógrafo estadunidense Alwin Nikolais (1910-1993), pioneiro da dança multimídia na década de 1950. Segundo Kobusiewicz, Nikolais faz experimentos com o espaço: “ele aumenta as dimensões da luz e do movimento e cria imagens em movimento de luz e cor. O corpo é uma tela móvel que permite a manifestação da luz”. A essência de suas coreografias era



Sonho de uma noite de verão: Caracterização Visual do Intérprete dos personagens Titânia (Tina Benko) e Oberon (David Harewood); Julie Taymor e Andrew Sotomayor discutem a maquiagem de Harewood.

Fontes: Internet: <http://theatreroom-asia.com> e <http://esdevlin.com>; Domínio, 2013, p. 10.





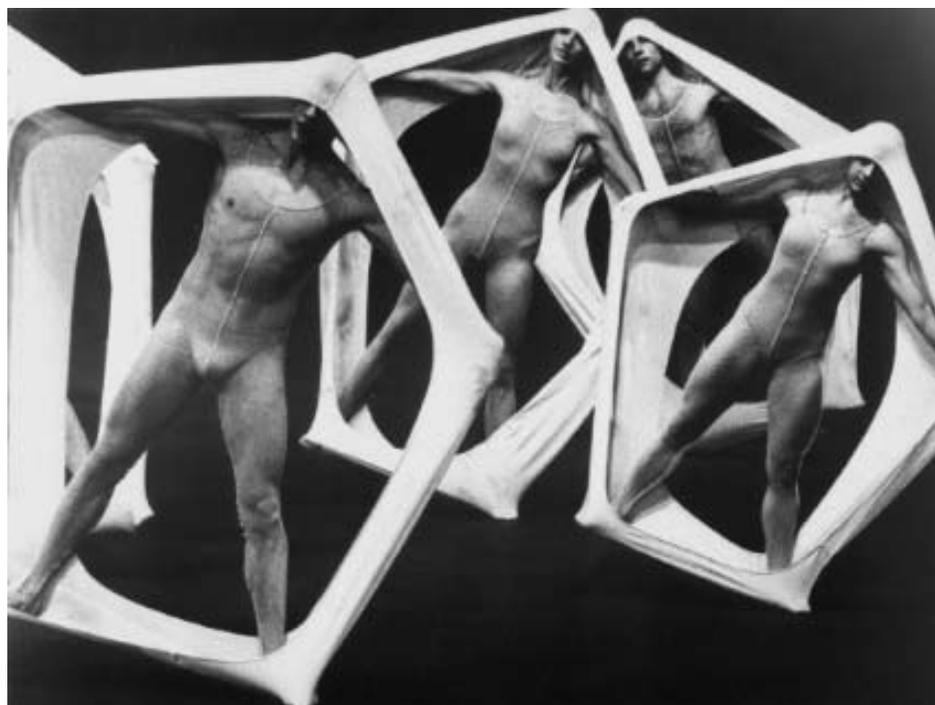
O rei cervo (1984): Caracterização Visual do Intérprete e personagens compostos por vestuários, máscaras e marionetes criados por Julie Taymor.
 Fontes: Irvin, 2003, p. 138-139; Internet: <http://ellio-tgoldenthal.com>.

formada pelo movimento corporal, pela luz, pela cor, pelo som e até por elementos de ótica (Kobusiewicz, 2012, p. 57).

Sobre os corpos, Nikolais projeta imagens, libertando-as de suas próprias formas: “O corpo é o recipiente que contém a luz”. Em *Crucibles* (1985) os atores dançam sobre uma superfície espelhada. O artista usa as cores, formas estranhas e um jogo com a ótica. As vezes a luz assume a forma estroboscópica na obra, imitando gradativamente o movimento do corpo: “A luz concentra a atenção no movimento insinuante do ator [...] em que os movimentos abstratos e tecnológicos e todo o âmbito visual formam um conjunto”. Para Kobusiewicz, Nikolais não apenas cria seu próprio estilo, mas também tem muita influência na criação de uma nova linguagem visual onde “corpo e luz formam um tandem artístico”. (Kobusiewicz, 2012, p. 61-62).

As coreografias multimídia de Alwin Nikolais: Crucibles (1985); figurino e ensaio de Vaudeville dos elementos (1965); Liturgias (1982); Santuário (1964) Sonilóquio (1967).

Fontes: <http://archpapers.com>; <http://bearnstowjournal.org>.



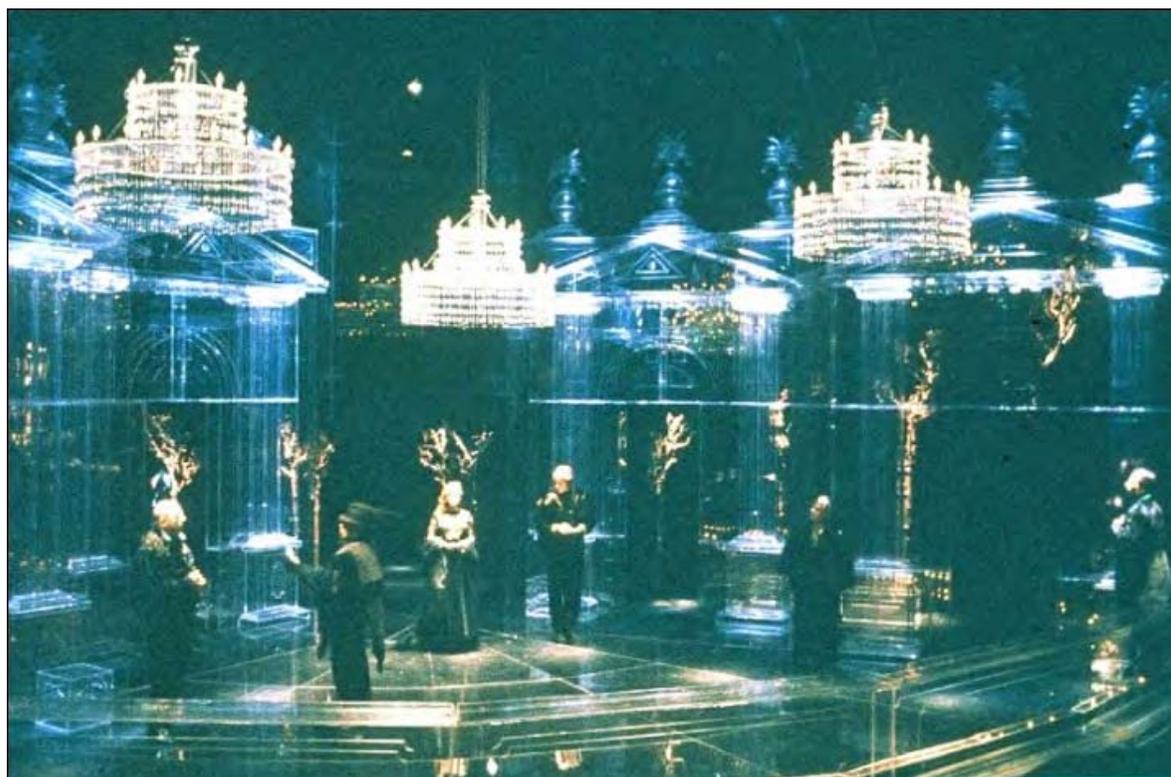
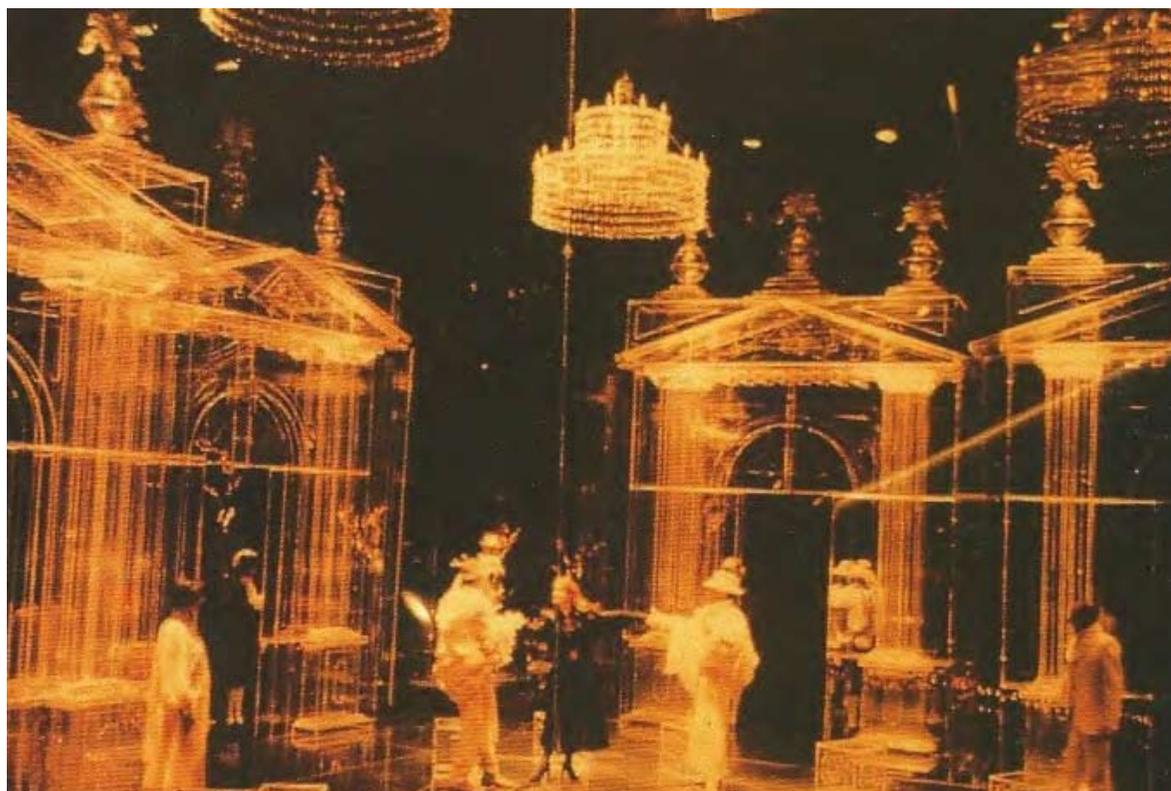
O designer de cenário francês Guy-Claude François (1940-2014) em seu projeto para *O misantropo*¹⁸ construiu o cenário com plexiglass para enfatizar a transparência da casa do personagem Celimene (que sempre esteve aberta a todos). O palco parecia transformado, como uma fibra óptica, com a luz circulando pelo seu interior. A intenção do design era transmitir o espírito de realismo político de Paris após a Segunda Guerra Mundial. Para isso, François utilizou vários sistemas de efeitos especiais, ópticos e mecânicos, para dar aos espectadores a sensação de que os atores atravessavam as paredes que estavam no palco (Davis, 2002, p. 59).

A ópera *O judeu de Malta*¹⁹ foi composta por cenários e vestuários virtuais. O cenário foi pensado para ampliar o palco com o uso de novas mídias. Ele estava pensado como parte ativa constante e não apenas nas cenas de ação. 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, Maquiavel. Além da arquitetura cênica, os figurinos 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 figurinos 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.

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, p. 59).

Em se tratando dessa obra, a pesquisadora Alice Bodanzky, em seu projeto *Coreografismos*, 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).

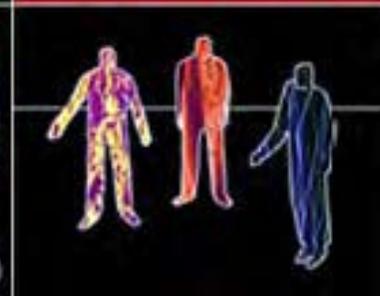
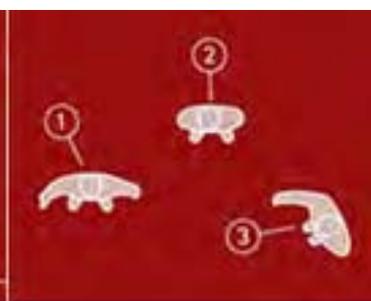
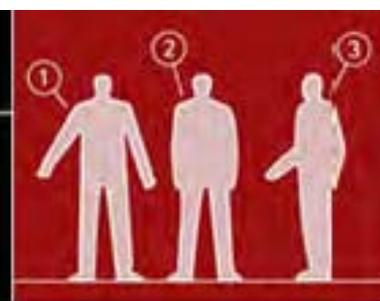
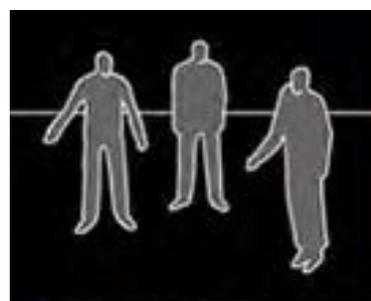


O misantropo (1989): o uso de efeitos ópticos e mecânicos para a transformação do cenário diante do público.

Fonte: Davis, 2002, p. 59.

¹⁸ O misantropo (1989), de Molière. Dirigido por A. Deleampe, Atelier Théâtral. Bruxelas, Bélgica.

¹⁹ O judeu de Malta (2002), de Joachim Sauter. Música de André Werner, Design de vestuário: Jan A. Sch Schroeder, 75 minutos de duração. A estreia foi no Festival de Ópera de Munique, na Alemanha. O projeto foi encomendado ao renomado artista Joachim Sauter (1959-2021) 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).



O judeu de Malta (2002): cenários e vestuários virtuais, compostos por projeções de máscaras digitais dinâmicas efetivados em tempo real no palco.
Fonte: www.artcom.de.

3ª PARTE

os transformadores visuais cênicos: trajetória e obra



Nacho Duato no espetáculo *Asas*,
baseado em *O céu de Berlim* de
Win Wenders. Companhia
Nacional de Dança da Espanha,
Teatro Real de Madri, 2007
(Zauner, 2007, p. 152).

Reencontro sempre a mesma melancolia

diante das águas dormentes, uma melancolia muito especial que tem a cor de um charco numa floresta úmida, uma melancolia sem opressão, sonhadora, lenta, calma.

Um detalhe ínfimo da vida das águas converte-se frequentemente, para mim, em símbolo psicológico essencial. Assim o cheiro da menta aquática acorda em mim uma espécie de correspondência ontológica que me faz acreditar que a vida é um simples aroma, que a vida emana do ser como um cheiro emana da substância, que a planta do riacho deve ressumar a alma da água....

Gaston Bachelard (Bachelard, 1998, p.8)



Na terceira parte do livro abordaremos a trajetória e obra de oito artistas que consideramos como pesquisadores e renovadores da transformação visual cênica dos espetáculos ao vivo no século XX, mais especificamente da Transformação da Aparência Visual do Intérprete (TAVI). Porém, quanto aos limites temporais, é importante ressaltar que não estaremos restringindo o nosso olhar aos cem anos delimitados. Os antecedentes do século XIX e as repercussões no século XXI também são considerados.

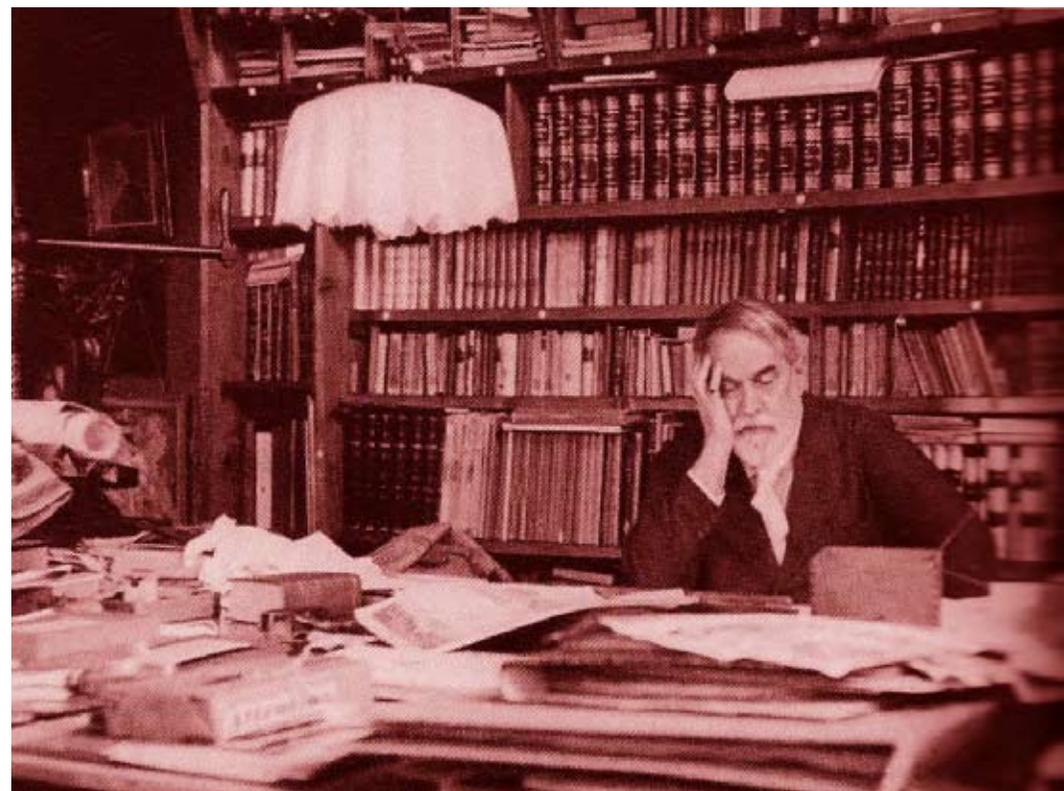
Nesse sentido, optamos pela separação dos artistas em dois blocos: a vanguarda histórica da primeira metade do século XX (os modernistas) e os pós-modernistas da segunda metade do século XX (ou teatro pós-dramático?). Esta divisão tem caráter meramente didático para melhor situar as contribuições desses artistas e organizar as informações com o objetivo de facilitar a interpretação espaço-temporal. Temos consciência de que um artista não pode ser classificado em um determinado movimento ou em suas contribuições (e suas repercussões) em um espaço-tempo tão delimitado.

A vertente geográfica deste livro, por sua vez, também não se limita exclusivamente à cultura ocidental eminentemente europeia, uma vez que também recorre a conhecimentos e exemplos de outras culturas. Nesse sentido, vale destacar a importância da cultura e das artes visuais cênicas orientais, principalmente quando se trata da Caracterização Visual do Intérprete (CVI) e, talvez, da própria Transformação da Aparência Visual do Intérprete.

Para deixar clara a nossa visita aos que consideramos como os pesquisadores da Transformação Visual Cênica, foi necessário escolher um número limitado de artistas e eleger alguns trabalhos como exemplos, sabendo que, ao citar alguns nomes, deixamos de lado outros importantes criadores e suas obras. Também foi necessário escolher as Artes Cênicas como tema central, dado o nosso interesse pelo fator tempo-espaço-movimento e pela interação da luz nos espetáculos ao vivo. A seleção desta amostra de artistas cênicos foi feita para que pudéssemos ver mais de perto como a Transformação da Aparência Visual do Intérprete pode ocorrer em espetáculos ao vivo. A seleção dos artistas pesquisadores da Transformação Visual Cênica para este estudo teve como parâmetro a sua reconhecida importância no cenário das Artes Visuais Cênicas (ou plásticas teatrais) e, sobretudo, suas buscas incansáveis por novas soluções cenográficas; além de suas incursões no campo da caracterização dos artistas-personagens em obras encenadas ao vivo. Portanto, o caráter exploratório deste trabalho desenvolvido pelo autor durante o seu doutorado, reside nesta busca, ou seja, “caracterizar um percurso do design que se faz sobre o corpo, ou seja, da aparência que se desenha no corpo, nele e com ele” (Ramos, 2008, p. 22). A luz como uma das ferramentas possíveis na Transformação da Aparência Visual do Intérprete segue o pensamento de que “o design da aparência do ator deve contemplar o conhecimento das diferentes linguagens que atuam, simultaneamente, na realização de um espetáculo de acordo com o meio em que é veiculado (onde é transmitido)” e, para isso, é necessário conhecer as técnicas de caracterização visual para poder selecioná-las e ordená-las corretamente.

Desde o modo de proceder mais artesanal, tal como acontece nos espetáculos de representação diante do receptor, até aqueles em que predominam a tecnologia digital: o corpo do ator, o personagem a ser representado, a movimentação coreográfica, a iluminação, o ambiente e o cenário. Ou seja, a relação com a imagem cênica total, em que se incluem, evidentemente, as opções estéticas e estilísticas para montagem da obra, são algumas linguagens que interferem e dialogam com a aparência de um ator e devem ser consideradas pelo designer [...] Pois ele modificará e qualificará o espaço cênico ao criar, com as aparências projetadas, novas formas e poderá, inclusive, alterar funções e usos de peças e materiais, roupas ou maquiagens, juntando-os de modo inusitado, para, em um contexto cênico, compor determinada imagem (Ramos, 2013, p. 47-48).

Em plena efervescência das primeiras décadas do século XX as propostas e contribuições do pintor-cenógrafo serão fundamentais para o Design Cenográfico, transcendendo os limites do cenário tradicional, afetando finalmente o conceito do espetáculo e da própria arquitetura cênica. Pela primeira vez, “os pintores de cavalete do mundo comercial das galerias de arte e dos negociantes virão em grande número para se voltarem para uma arte mais partilhada. Hoje podemos dizer que o debate vanguardista ocorreu em grande parte na arena teatral” (Roger, 2004b, p. 25).



Mariano Fortuny y Madrazo em sua biblioteca por volta de 1940.
Fonte: Malibrán; Agudin, 2012, encarte.

3ª PARTE

capítulo 7

o modernismo: as vanguardas históricas cenográficas do século XX

Não se deve tentar ser moderno simplesmente fazendo o que não foi feito antes, porque isso leva à extravagância, pelo contrário, seria necessário coordenar os esforços de épocas anteriores para mostrar como o nosso século pode aceitar melhor a sua herança e fazer uso dela.

Gustave Moreau (Osma, 2012, p. 15)



Os artistas pesquisadores modernistas: Adolphe Appia (sem data),
Edward Gordon Craig (em 1911), Loïe Fuller (em 1914)
e Mariano Fortuny y Madrazo (em 1935).

Fonte: Internet: www.fucinemute.it; www.npg.org.uk; Cavazzini,
Comerlati, 2014, p. 102; Osma, 2012, p. 97.

Segundo Roger (2004b), algumas das vanguardas históricas só podem ser compreendidas estudando as suas contribuições para o teatro e as suas propostas para o espaço cênico como meio ideal de expressão: “Futuristas e dadaístas usam o teatro e o cabaré como o veículo perfeito para sua existência pública”. Como explica Bernal (2000), alguns destes princípios e pressupostos serão alcançados, traduzidos e servirão de base, após a Segunda Guerra Mundial, às aspirações nas obras de pessoas da estatura de Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Victor García, Peter Stein ou coletivos como o Living Theatre, o Théâtre du Soleil, o Bread and Puppet, o Grand Magic Circus, o movimento Fluxus. A concatenação entre vanguarda histórica e transvanguarda (ou neovanguarda) é exemplificada de forma muito expressiva com a carta aberta de Louis Aragon a André Breton (falecido em 1966), falando da estreia da obra *Deafman Glance*, de Robert Wilson, em 1971, confessando, através de tal encenação, “o seu grande entusiasmo pela realização final do antigo sonho surrealista” (Roger, 2004b, p. 25-26; Bernal, 2000, p. 21). Nessa mesma linha de pensamento, Naves (2001), a partir da semiótica do espaço, destaca que na virada do século a semiótica estava voltada para uma nova linguagem cênica:

O problema do espaço do século XIX ao XX não é colocado pelos edifícios ou pelos cenários, mas antes conduz ao âmbito dos valores e tem origem numa certa concepção de teatro. Nestes tempos, o espaço não é o pano de fundo ou o contexto para desenvolver uma ação, pelo contrário, é uma linguagem, uma expressão, um sistema autônomo de signos que se integra na representação com os outros na arte total que é o teatro (Naves, 2001, p. 503).

Entre os fatores técnico-artísticos dos últimos anos do século XIX, que contribuiriam para moldar o teatro moderno, está o surgimento da figura chamada diretor de cena (ou encenador). Para muitos, esta figura é representada principalmente pelo francês André Antoine (1858-1943). Essa nova posição do diretor teatral, que antes se dedicava à regência do ator, e, a partir de então, passa a assumir o papel de articulador de todos os elementos que compõem a encenação: o texto, o espaço cênico, o ator, o espectador e o cenário, conferindo unidade à cena. Segundo Silva (2012), este redimensionamento do papel do encenador, somado às concepções naturalistas, influenciará o teatro europeu “que, em seguida, seria beneficiado por uma revolução tecnológica: a iluminação elétrica”. A revolução tecnológica foi utilizada pelos naturalistas para acentuar o efeito de realidade na cena, com o uso da iluminação atmosférica. Na sequência, foram os simbolistas que a utilizaram para a representação simbólica do inconsciente humano, suscitando uma participação imaginária do espectador (Silva, 2012, p. 39).

Foi no final do século XIX e início do XX, com o Realismo e o Naturalismo, que as concepções artísticas eminentemente miméticas tiveram o seu apogeu. A busca pela fidelidade ao mundo real levou os criadores desse período a consultar especialistas para retratar suas criações cênicas. Nesse sentido, Friedrich Nietzsche (1844-1900) foi um dos primeiros a alertar de forma radical e corrosiva sobre os perigos derivados da redução intelectual do cênico e a persistência do teatro no formato de palavras (prioridade ao texto verbalizado) desprovidas do corpóreo. Georg Fuchs (1868-1949), com a intenção de reivindicar a autonomia do cênico sobre o literário, tentou definir a “arte do teatro” em contraposição à “arte do drama”, tendo em conta os elementos sensíveis que o constituem. Martínez (2002) afirma que para Fuchs “era necessário não prestar tanta atenção ao conteúdo dramático e sua declamação, como a construção artística

dos cenários e figurinos, a inserção da música e a composição geral da obra”. No caso dos espetáculos não teatrais, os Ballets Russos do empresário Sergei de Diaghilev (ou Serge, 1872-1929) e do coreógrafo Michel Fokine (1880-1942), fazem da música a base do balé: “Esta revolução – como todas – só teria sucesso se fosse realizada através do visual: coreografia, cenário, iluminação e vestuário. Ou seja, por meio da ‘obra de arte total’ e esta é o balé tal como é entendido hoje” (Martínez, 2002, p. 15; Osma, 2010, p. 50).

Por outro lado, o que mais interessa ao francês Antonin Artaud (1896-1948) é o tratamento do gesto como música, e, como música, submetido a uma “matemática prodigiosa”. É um processo de transformação, no “perpétuo jogo de espelhos que vai da cor ao gesto e do grito ao movimento”. Para Artaud, sua intuição só é possível por meio da estimulação orgânica, que deixa de fora o intelecto, mas coloca em jogo todos os sentidos, definindo assim uma nova ideia de totalidade cênica, baseada não na composição e nem na montagem: “faremos saltar (as dissonâncias) de um sentido a outro, de uma cor a um som, de uma palavra a uma luz, de um gesto frenético a uma plana tonalidade sonora...”¹, para submergir o assistente num hieróglifo gestual cuja lógica não tem oportunidade de descobrir ou analisar. A combinação e destruição mútua de música, dança, plásticas, pantomima, mímica, gesticulação, entonação, iluminação e cenário gerará uma nova poesia “intrínseca”, que Artaud descreve como “irônica”. “Trata-se de substituir a poesia da linguagem pela poesia do espaço.”² (Martínez, 2002, p. 94).

No ano de 1879, Thomas Edison (1847-1931) inventa a lâmpada de filamento de carbono com suporte de rosca e nasce Albert Einstein (1879-1955). Na última década do século XIX, tanto o cenógrafo suíço Adolphe Appia (1862-1928) como o cenógrafo inglês Edward Gordon Craig (1872-1966) são os visionários da metrópole moderna. Ao mesmo tempo, é inaugurada em Paris a Exposição Universal para a qual estava sendo construída a Torre Eiffel. Também o poeta e dramaturgo francês Paul Fort (1872-1960) funda o seu Théâtre d’Art em Paris. Fazia apenas dois anos que O lago dos cisnes estreara na Ópera de Paris, coreografado pelo franco-russo Marius Petipa (1818-1910), o dramaturgo belga Maurice Maeterlinck (1862-1949) escrevera *Pelléas et Mélisande* e deu-se a estreia da dançarina estadunidense Loïe Fuller (1862-1928) no Folies-Bergères em Paris. O compositor francês Claude Debussy (1862-1918), por sua vez, estreia nessa época o seu *Prélude à l’après-midi d’un Faune*. Durante o verão de 1894, estreia no Festival de Bayreuth Tannhäuser *Pasifal* e *Lohengrin*, encenação da compositora alemã Cosima Wagner (1837-1930), viúva de Wagner. Enquanto isso, o compositor e maestro alemão Richard Strauss (1864-1949) termina sua *Salomé* e o escritor, poeta e dramaturgo britânico Oscar Wilde (1854-1900) frequenta a atriz e cortesã francesa Sarah Bernhardt (1844-1923) em Paris. Em 1896, no teatro europeu, o dramaturgo russo Anton Chekhov (1860-1904) escreve *A gaivota* e acontece a estreia de *Ubu rei*, do poeta e dramaturgo francês Alfred Jarry (1873-1907) no Théâtre de l’Oeuvre. Na Áustria, a fundação da Secessão é organizada em Viena com figuras como o pintor Gustav Klimt (1862-1918), que teve no seu entorno a arquitetura da obra e do pensamento de Adolf Loos (1870-1933) e Otto Wagner (1841-1918) (Roger, 2004a, p. 28-30).

No século XX, em 1900, o Art Nouveau triunfou na Exposição de Paris, onde dançaram Loïe Fuller e Sada Yacco. O público parisiense vê *O beijo* de Rodin.

1 F. T. Marinetti, Emilio Settimelli e Bruno Corra, II teatro futurista sintético, 11 de janeiro a 18 de fevereiro de 1915.

2 Hugo von Hofmannsthal, Carta de Lord Chandos, Colégio de Arquitectos de Múrcia - Galeria Yerba, p. 25-38. Múrcia, 1981.



Enquanto isso, na Inglaterra, estreia a primeira encenação de Gordon Craig, *Dido e Eneas* com sua Purcell Operatic Society. Appia, por sua vez, já está muito além dos sonhos formalistas e coloridos do pós-impressionismo. Nesse contexto Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949) dedicou-se principalmente à pintura e à gravura e iniciou as suas experiências com iluminação teatral, “embora só patenteasse as suas descobertas no ano seguinte”. Em 1905 Craig publicou *A arte do teatro*, que ensejou a exposição de seus desenhos em Berlim, onde conheceu a dançarina americana Isadora Duncan (1877-1927), sua futura esposa. Enquanto o produtor e diretor teatral austríaco Max Reinhardt (1873-1943) assume a direção do Deutsches Theatre, em Berlim Debussy termina *La mer* e Albert Einstein (1879-1955) publica sua *Teoria da relatividade*. Tudo isso ao mesmo tempo que a exposição “escandalosa” dos Fauves, no Salão de Outono parisiense, é aberta ao público (Roger, 2004, p. 31-34; Osmá, 2010, p. 30-31).

Final do século XIX: Rosa Sucher em Pasifal (1894); a inauguração da Torre Eiffel (1889); Sarah Bernhardt em Teodora (1882).

Fontes: kultur.blogs.com; incubadoradeartistas.com; www.lookandlearn.com.

Em dezembro de 1921, Appia publica *A obra de arte viva*, enquanto o escritor e dramaturgo italiano Luigi Pirandello escreve *Seis personagens em busca de um autor*. Em janeiro de 1922, a Exposição Internacional de Teatro foi organizada em Amsterdã, onde Craig e Appia participaram expondo juntos. Esses são anos de pleno desenvolvimento da Bauhaus, enquanto, o diretor de cinema alemão F. W. Murnau (1888-1931) estreia seu filme *Nosferatu* (Roger, 2004, p. 42).

O início do século XX: o Grand Palais na Exposição Universal de Paris (1900); o Moulin Rouge (1900).

Fontes: expositionparis1900.blogspot.com.es; 101horrormovies.com; www.aloj.us.es/galba.





O Modernismo marcou o pleno surgimento do Japonismo, trazendo cartazes, cenários e cenografias de óperas, circos ou cinema com conteúdo oriental para o mundo do entretenimento. Como, por exemplo, os retratos feitos por Pablo Picasso, em 1901) e Ramón Casas, em 1902, da atriz e dançarina japonesa Sada Yacco (1871-1946) durante sua passagem por diversas cidades europeias. Outro exemplo foi a primeira adaptação, com cenografia japonesa, da ópera *Madame Butterfly* (1907). O Japonismo também marcou presença no cinema, com a exibição de *Les Ki-ri-ki. Acrobatas japonese* (1907) do cineasta espanhol Segundo de Chomón (1871-1929).

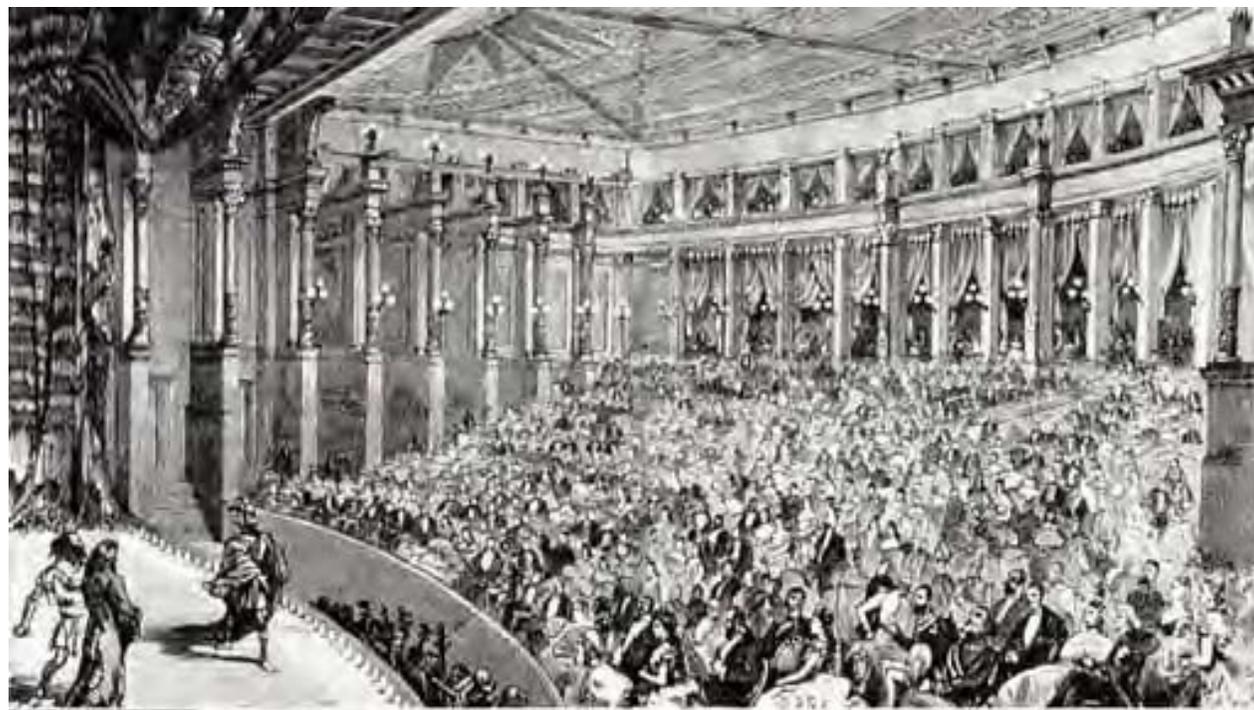
Richard Wagner: a obra de arte total

A especialista em história da arte Lourdes Jiménez Fernández faz uma análise das bases nas quais se origina o movimento de avanço da cenografia contemporânea, ou seja, a reforma cênica proposta por Richard Wagner (1813-1883):

A turnê internacional de Sada Yacco (1899-1902); o filme Les Ki-ri-ki (1907); Geraldine Farrar em Madame Butterfly (1907).

Fontes: www.electricsheepmagazine.co.uk; <http://archives.metoperafamily.org>.

A base principal sobre a qual se constrói esta reforma consiste na criação de uma forma dramática em que se consegue a colaboração de todas as artes, para chegar à obra de arte total ou Gesamtkunstwerk, renovando assim os diferentes meios de expressão teatral. A partir do exílio na Suíça (1849), e baseado entre outros nas ideias filosóficas de Feuerbach, Wagner escreveu dois escritos teóricos fundamentais para compreender todo o processo de amadurecimento de sua obra musical e de sua reforma cênica, ideias que levariam à criação do Teatro dos Festivais em 1876. Esses estudos são *Das Kunstwerk der zukunft (A obra de arte do futuro, 1849)*, onde combinou ideias socialistas e científicas com a arte da Grécia antiga, tornando-se o modelo para encontrar ‘a medida para a arte do futuro’. O artista (homem) é levado a criar a partir de materiais naturais (as artes plásticas: arquitetura, escultura e pintura) a obra de arte do





Teatro do Festival de Beyreut (1876): Amalia Materna como Brünnhilde; interior do Festspielhaus; Franz Betz como Wotan; cenografia de Josef Hoffmann; Josephine Scheffsky como Sieglind; as filhas do Reno. Fontes: sobreopera.wordpress.com; www.wagneropera.net.

futuro, que finalmente ganharia forma no drama musical wagneriano. Em seu outro escrito, *Oper und drama (Ópera e drama, 1851)*, ele realizou uma ampla análise da ópera tradicional para concluir na nova forma de drama que ele propôs como a ‘obra de arte do futuro’. Nestes estudos podem-se observar as principais linhas que levaram o músico à composição de novos dramas musicais, entre eles o ciclo completo de *O anel do Nibelungo*. Para isso, Wagner desenvolveu desde cedo a ideia de construir um teatro onde pudesse abrigar essas novas formas dramáticas. O ‘teatro ideal’ concretizou-se no Festspielhaus (teatro dos festivais) de Bayreuth (Alemanha), em 13 de agosto de 1876 com o ciclo *O anel do Nibelungo*, composto por um prólogo *O ouro do Reno* e três jornadas: *A walkíria*, *Siegfried* e *O crepúsculo dos deuses*. O principal objetivo dos dois festivais cênicos, tanto *O anel* em sua estreia em 1876, quanto *Pasifal* em 1882, era direcionar a arte como ‘religião artística’, na busca de novos horizontes artísticos (Fernández, 2004, p. 78-79).



A pintura teve primazia como principal elemento da cenografia na época de Wagner. Os telões de fundo pintados orquestravam a distribuição dos protagonistas da dramatização, serviam também de referência espacial no que diz respeito aos praticáveis e à movimentação cênica dos cantores, auxiliados em menor medida pela iluminação, que na época de Wagner ainda era muito rudimentar e pobre. É sobre o problema da iluminação da cena, o principal campo em que atuarão os artistas-cenógrafos ao abordarem as obras wagnerianas. Nesse contexto, era inimaginável que Wagner tivesse uma dramaturgia com reivindicações de verdade que não surgisse da união

íntima da música e, subsidiariamente, da imagem. Diante do absolutismo da palavra poética do romantismo, Wagner dá uma guinada importante no desenvolvimento de uma nova dramaturgia que serve de elo ao experimentalismo do século XX. Embora o drama verbal continue a ser o elemento final da composição, ele deixou de funcionar como elemento essencial. Não só um drama lido não é mais concebível, mas a própria escrita do drama deixa de ser um fato literário puro. Wagner proíbe a autonomia do libreto e exige que apenas aquela partitura onde a escrita musical coexiste com a escrita poética e as indicações para sua encenação seja considerada como codificação do drama. Mesmo assim, o efeito estético desejado não seria obtido com a leitura da referida partitura, pois só pode ser recebido no imediatismo da representação cênica (Fernández, 2004, p. 82; Martínez, 2002, p. 29).

Segundo o crítico musical inglês Ernst Newmann (1868-1959), as limitações pessoais de Wagner residiam no fato de só saber apreciar a poesia em função da música e, também, na sua insensibilidade para com o resto das artes. A palavra era vista por Wagner na sua “dimensão exclusivamente intelectual” e a pintura estava em função do drama (ou da arquitetura da fábula). A propósito, Martínez complementa: “com o qual foi completamente descartado o rico diálogo entre pintura e música, que teria consequências tão extraordinárias no século XX e que, paradoxalmente, a teoria wagneriana tanto potencializou”. Portanto, a palavra continua a manter a sua função de eixo arquitetônico no sistema das artes, mesmo na abordagem wagneriana. Esta superioridade da palavra sobre o som e a imagem não sobreviveria ao final do século XIX (Newmann, 1982, p. 235; Martínez, 2002, p. 30).

O pintor e cenógrafo espanhol Rogelio de Egusquiza (1845-1915) foi um dos que considerou que a luz estava em grande parte esquecida no teatro de Wagner: “Como é que se pode manter uma iluminação desatualizada e anticonvencional com uma direção musical atualizada?”. Para Egusquiza, reproduzir a luz da natureza e trazer essa realidade para o palco é o desafio máximo da cenografia. Sobre isso ele assinala:

O primeiro passo para a reforma é a eliminação total da luz de ribalta (de baixo para cima). Este tipo de iluminação é desconfortá-



Obras wagnerianas do pintor espanhol Rogelio de Egusquiza: *Pasifal* (1910); *Tristão e Isolda* (1910); *Kundry* (1906). Fonte: www.museodelprado.es.

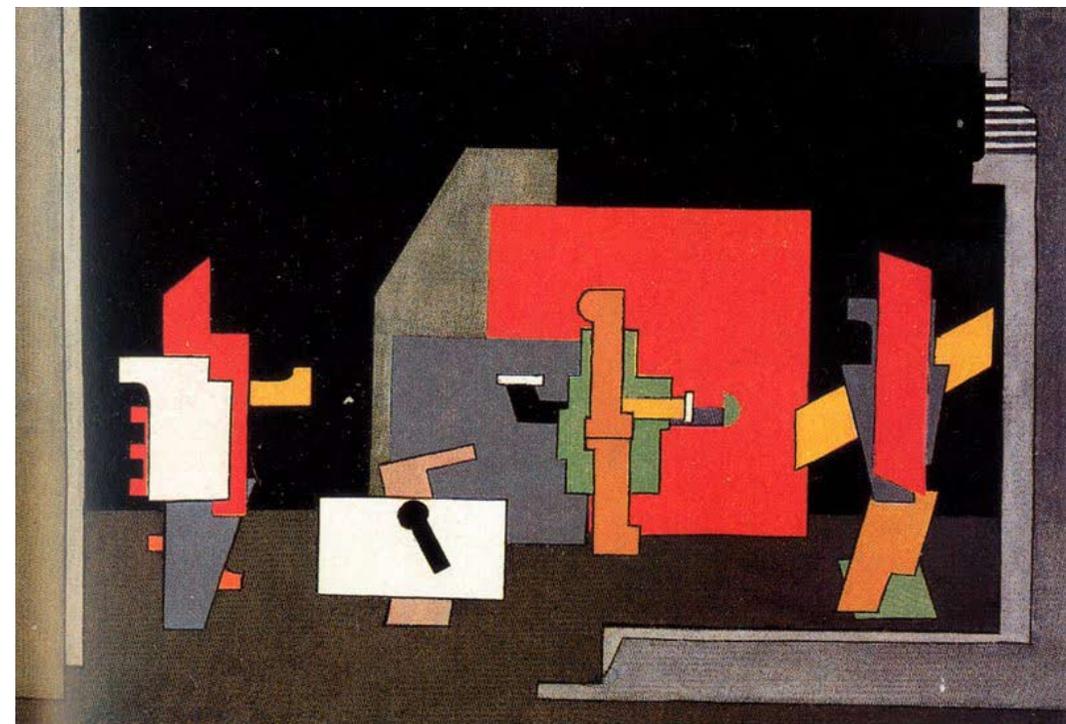
vel para artistas e público. Perguntemo-nos: em que situação real a luz vem do solo? Seja dentro de um templo, num palácio ou em qualquer outro edifício, no campo ou no local ideal para onde o compositor nos transporta para nos mostrar os seus deuses e heróis, a luz vem de todos os lados, menos do chão, porquê se ilumina as pessoas no palco ao contrário do que acontece na natureza? O que nos permite imaginar o contrário? Só existem duas situações em que se pode pensar que a luz vem do solo: quando estamos na escuridão total e acendemos uma fogueira ou quando estamos numa paisagem fantástica. Com exceção destes dois casos, a luz sempre vem de todos os lugares, exceto do solo. Com este sistema de iluminação, os atores não possuem expressão humana, pois ocorrem reflexos, alterações de expressão, de fisionomia e consequentemente alterações de aparência. Como prova do que foi dito, as pinturas e esculturas dos museus são iluminadas de cima para realçar a beleza plástica da obra. Esta iluminação proporciona ao espectador uma sensação de tranquilidade, concentração máxima e uma união artística que o isola do mundo material e o transporta para a esfera da arte (Malibrán; Agudín, 2012, p. 105-106).

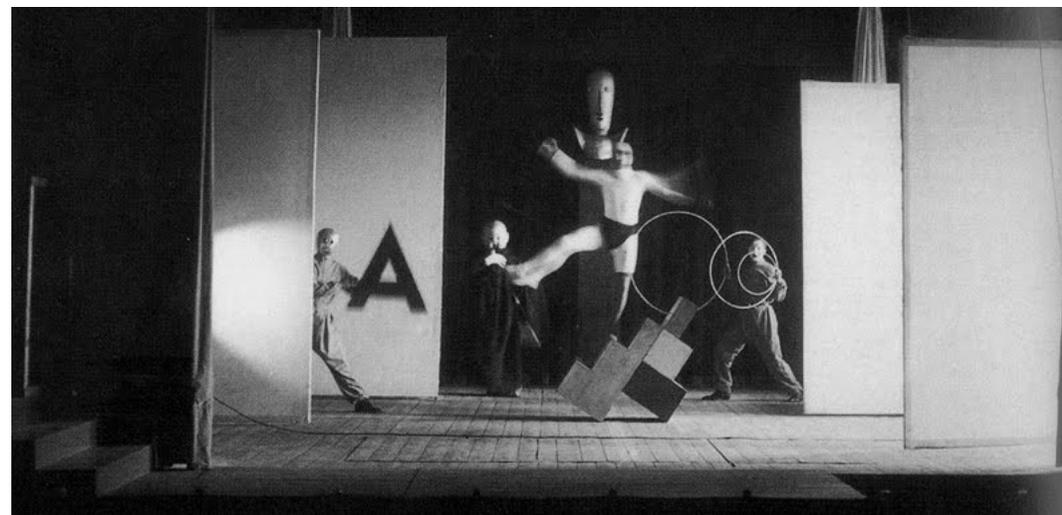
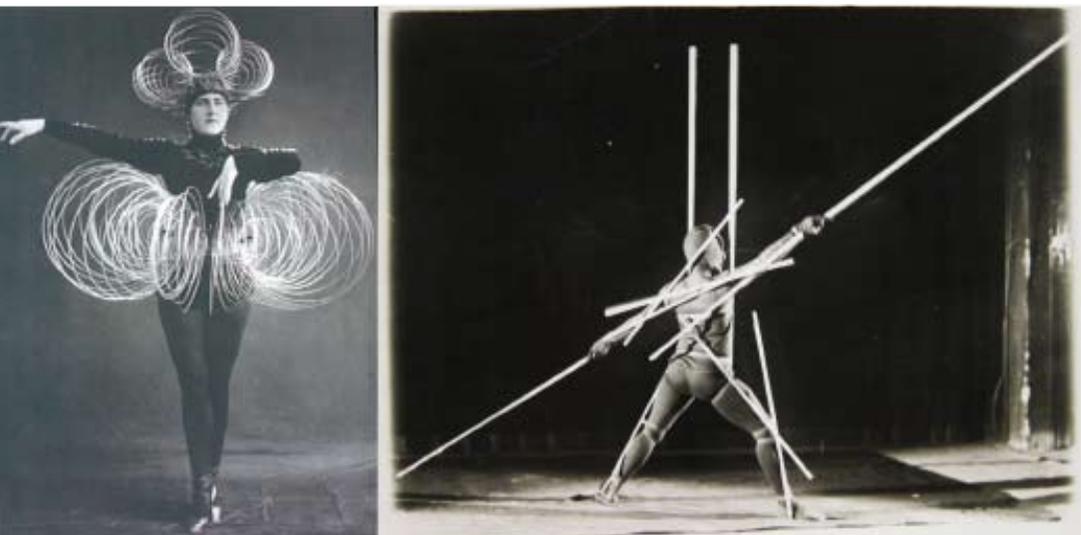
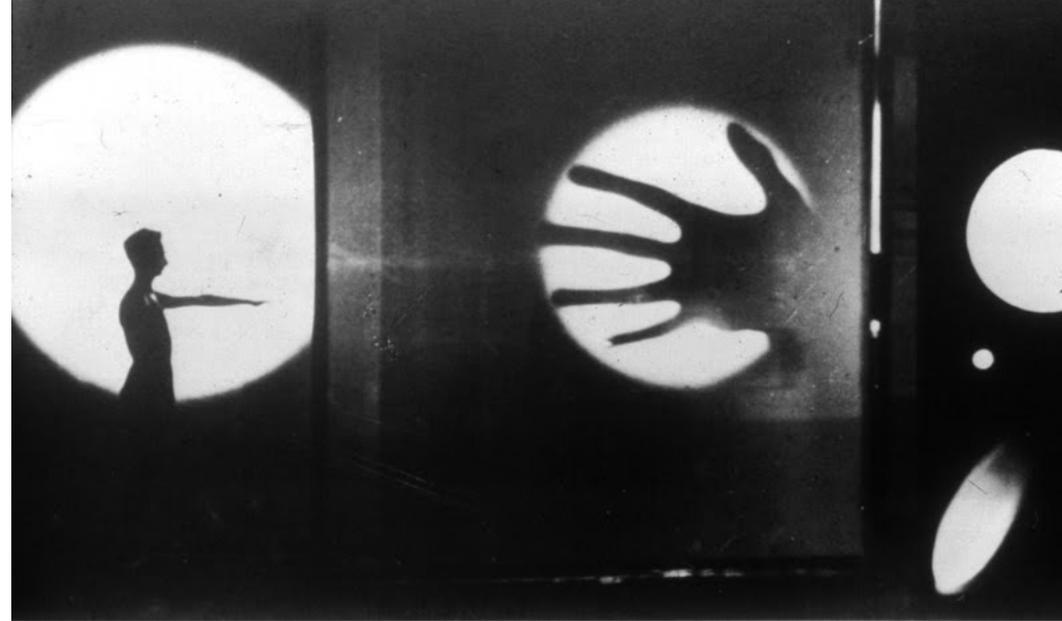
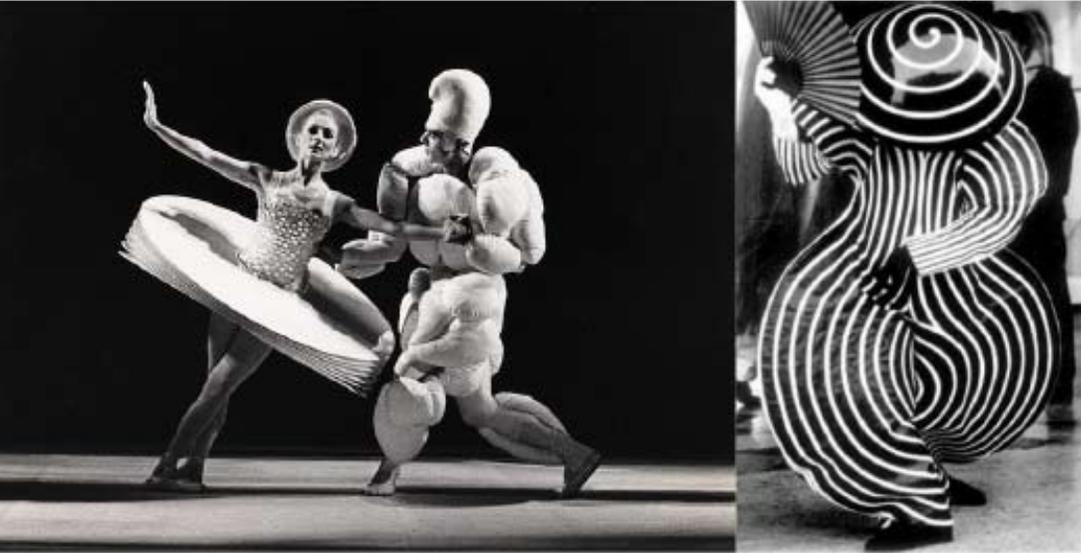
A Bauhaus

Para a vanguarda histórica, e principalmente para o Expressionismo, a luz teve uma presença cênica considerável e as cores estabeleceram ritmos que também se repetiram nos vestuários. Nesse sentido, a Bauhaus³, contemporânea da vanguarda, realiza inúmeras experiências inovadoras também no campo das Artes Cênicas. As ideias de como tratar o espaço cênico eram semelhantes às de Appia e Craig, onde o fundamental para a ação consistia no movimento de formas, cores e luzes, num equilíbrio matemático entre o conjunto destas e o corpo do intérprete no palco. Estuda-se também a geometria do corpo em movimento (Zidanes, 2006, p. 32-34).

³ A Bauhaus foi uma escola de artes fundada em 1919 pelo arquiteto Walter Gropius, em Weimar, Alemanha. Ela revolucionou o design moderno ao buscar formas e linhas simplificadas, definidas pela função do objeto. Adotou uma abordagem interdisciplinar pioneira - todas as artes eram apresentadas de maneira interligada. A Bauhaus unificou disciplinas como arquitetura, escultura, pintura e desenho industrial. A escola introduziu ainda o uso de novos materiais pré-fabricados, a simplificação dos volumes, geometrização das formas e predomínio de linhas retas, em tudo que era produzido (Sant'ana, 2011, recurso eletrônico).

A concepção do Teatro Total ocorreu na Bauhaus. Os projetos arquitetônicos de Falkar Molnar, Andreas Weininger e Walter Gropius (1883-1969) aspiravam alcançar espaços onde fosse possível a criação de uma totalidade cênica. Todas as linguagens possíveis se uniriam, desde o ator e a luz até as projeções cinematográficas e inclusive a intervenção do público. Erwin Piscator (1893-1966) concebeu o teatro projetado por Gropius como uma máquina de escrever para o encenador. Ou seja, a Bauhaus projetou o instrumento para que a autoria da obra cênica passasse definitivamente do poeta para o criador cênico, a quem foi oferecida a possibilidade de “escrever” sobre a cena com a mesma facilidade com que o literato ante sua máquina de escrever. Esta abertura de possibilidades cênicas levou ao desenvolvimento de roteiros cênicos muito originais, que desenvolveram as intuições de Appia e Craig e codificaram de forma muito mais precisa e elaborada o tipo de obras projetadas por Kandinsky, Kokoshcka, Schönberg ou Schreyer.





Embora o ucraniano Frederick Kiesler (1890-1965) não tenha trabalhado na Bauhaus, ao longo da sua longa carreira criativa expressou preocupações semelhantes às de Gropius em relação ao teatro. Tal como ele, sonhava com um modelo espacial arquitetônico capaz de integrar novos meios tecnológicos. Como aponta Gerd Zillner, chefe do arquivo da Fundação Kiesler em Viena, “o arquiteto e cenógrafo ‘literalmente saltou para a cena de vanguarda europeia’ quando projetou os cenários da peça R.U.R.”⁴, ganhando, com isso, a admiração e a amizade do cofundador do movimento De Stijl, Theo van Doesburg (1883-1931). Para este trabalho, Kiesler projetou um palco eletromecânico que incluía cenários móveis, projeções cinematográficas e mecanismo de tanagra.⁵ Num único telão, que ocupava toda a parede posterior do teatro, as invenções optocinéticas e acústicas da época refletiam-se em peças mecânicas, tanto reais como pintadas, criando em seu conjunto uma imagem em relevo. Segundo Barbara Lesák⁶, o telão se converteu em “uma grandiosa apoteose tecnológica”. Além disso, certas peças do cenário tinham função prática, “o que representava uma completa novidade de design no teatro”. Duas cenografias de inspiração surrealista de Kiesler são as óperas *The por sailor* (de Darius Milhaud, 1948) e *Helen retires*.⁷ Sendo esta última um bom exemplo da utilização da Caracterização Visual do Intérprete como um dos principais elementos cenográficos

⁴ R.U.R. (1923), de Karel Čapek, Teatro na Kurfürstendamm em Berlim: Alemanha. Esse cenário, sonado ao de O imperador Jones (1924), foi citado por Kiesler como “cenários eletromecânicos” e foram pioneiros no âmbito da cenografia na década de 1920.

⁵ O tanagra foi um dispositivo inventado no início do século XX que consiste numa configuração de espelhos através dos quais se projetava a silhueta reduzida de uma ação que ocorria nos bastidores. Kiesler via esse dispositivo como o precursor da televisão ou como o precursor do circuito fechado de televisão (Blanco, 2006, p. 293).

⁶ Barbara Lesák foi curadora da exposição Frederick Kiesler: o palco explode, de 3 de outubro de 2013 a 12 de janeiro de 2014 na La Casa Encendida, em Madri. A exposição foi uma coprodução da Fundação Especial Caja Madrid com o Museu Austríaco do Teatro de Viena e a Villa Stuck de Munique.

⁷ Helen retires (1934), do compositor estadunidense George Antheil, libreto de John Erskine. The Juilliard School of Music, Nova York: EUA.



A oficina de teatro na Bauhaus, iniciada em 1921, a partir da visão de Walter Gropius enfatizou a tridimensionalidade e a cenografia. A partir de 1923 seu teatro ficou muito embasado na dança, sob a direção de Oscar Schlemmer. Fonte: www.cpaonline.es/blog/artes-escenicas/bauhaus-teatro; <https://cenografiaunirio.blogspot.com>.

*Helen retires (1934),
design cenográfico de
Frederick Kiesler:
desenhos, Caracterização
Visual do Intérprete e
cenários.*

Fontes: fotos do autor; www.metalocus.es; <http://collections-static-4.mcny.org>.





cos. Para essa obra Kiesler se encarregou do vestuário e criou máscaras abstratas, atrás das quais ficavam escondidos os rostos dos integrantes do coro. Para Lesák (2013b), sua cenografia era configurada por “formas suaves, vegetativas, de estilo quase appiano, que simbolizavam o jogo entre o mundo terreno e o submundo, entendido como um acontecimento onírico”. Para Blanco (2006), *Helen retires* representa uma aplicação clara de alguns procedimentos ou recursos característicos de Kiesler: “o uso inovador de planos de linhas fluidas e simples gerando formas assimétricas e biomórficas usadas para esconder o corpo dos atores cujas cabeças apareciam através de furos perfurados nos planos mencionados” (Zillner, 2013, p. 20; Lesák, 2013b, p. 6,15; Blanco, 2006, p. 318).

Quando se fala de Teatro Visual como uma modalidade particular das artes cênicas que pode ser expressa exclusiva ou principalmente em imagens e que “utiliza as linguagens mais visuais das artes da representação para a sua tradução cênica”, segue-se que a denominação Teatro Visual corresponde a uma ampla gama de manifestações cênicas, com modalidades, conteúdos, formatos e estilos muito diversos, Abellán (2006b) vislumbra as primeiras manifestações do Teatro Visual já na vanguarda histórica. Principalmente nos desenhos desenvolvidos por Gordon Craig para o projeto *A escada*, que considera um “roteiro de Teatro Visual avant la lettre”. Para este autor, as vanguardas históricas terão nos seus princípios a “ambição e intuição de um Teatro Visual para impactar e desorientar o público com conteúdo esotérico ou invenções extravagantes” (Abellán, 2006b, p. 7).

A escada (1905): os quatro ambientes, estudos de Gordon Craig.
Fonte: Martínez, 2006, p. 110.

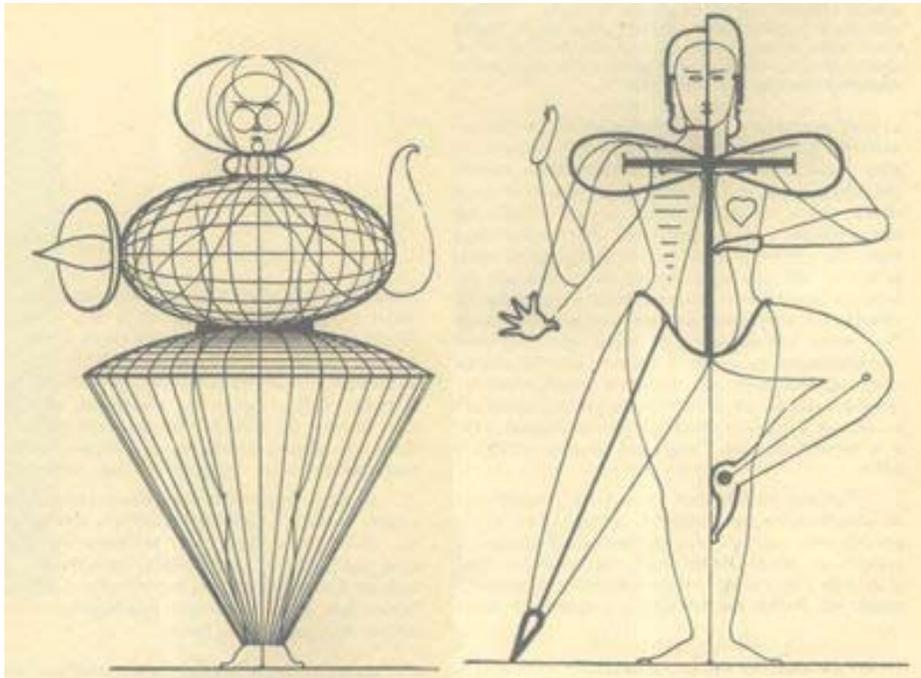
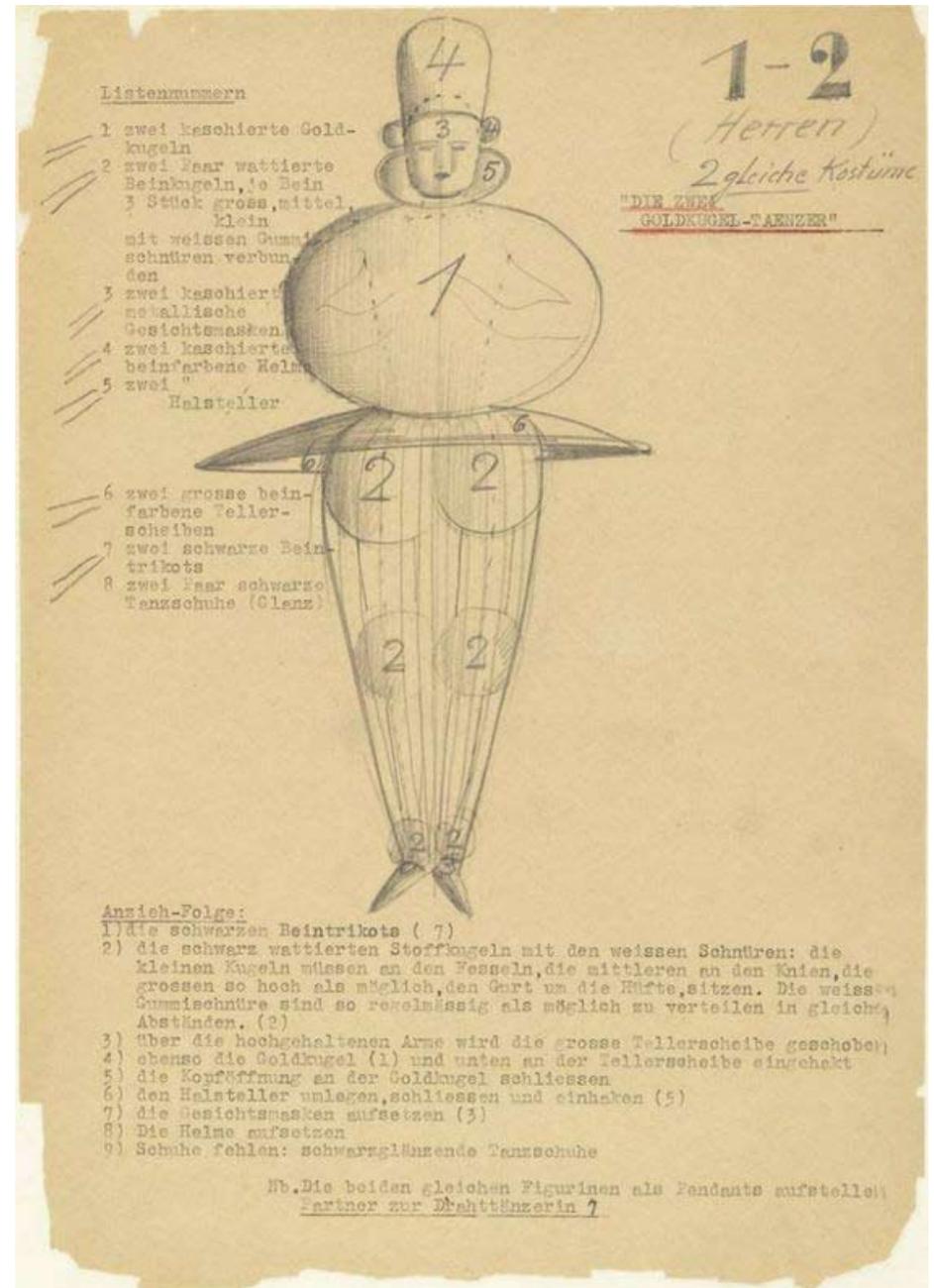


Helen retires (1934), design cenográfico de Frederick Kiesler: desenhos, Caracterização Visual do Intérprete e cenários. A última foto retrata Kiesler e uma das atrizes provando o figurino. Fontes: fotos do autor; www.metalocus.es; http://collections-static-4.mcnny.org.

Segundo Abellán (2006b), provavelmente a primeira experiência mais conhecida no campo do Teatro Visual, nesta época, foi a do *Balé Triádico*, do alemão Oskar Schlemmer (1888-1943), artista de abordagem mais abstrata inserido no movimento de experimen-

tação visual da Bauhaus. O *Balé Triádico*, idealizado por Schlemmer, foi uma das obras históricas de vanguarda mais encenadas nos primeiros anos da década de 1920, estreando em 30 de setembro de 1922, no Landestheater Stuttgart (Alemanha). Rapidamente se tornou um símbolo da reforma da dança e da cenografia teatral. Nele, dança, música, vestuário e pantomima se combinavam numa simbiose perfeita. Na verdade, este trabalho foi considerado um antibalé. Os bailarinos usavam vestuários de formas geométricas básicas e o espetáculo não se baseava no virtuosismo expressivo do corpo humano, mas na conjugação de elementos plásticos, espaço e figuras em movimento. Os figurinos dessas coreografias, também desenhados por Schlemmer, “formavam brilhantes jogos visuais de elementos básicos, e os bailarinos usavam máscaras que os transformavam em personagens anônimos, encarnações de protótipos comportamentais genéricos, distantes de qualquer individualidade expressiva”. Com eles, Schlemmer legou um repertório de formas elementares de representação cenográfica nas quais muitos dos inovadores do teatro posterior encontraram suas raízes (Martínez, 2002, p. 55-56). Michaud (2000) analisa o vestuário levado a cabo por Schlemmer:

Seus trajes, com armaduras modernas que pareciam conchas de insetos desconhecidos, pareciam querer proteger os corpos ‘naturais’ dos bailarinos contra as afrontas destrutivas da técnica [...] O *Balé Triádico* significou para Schlemmer a busca de uma nova aliança entre um corpo despojado e uma plástica redentora, moldada pela técnica [...] No entanto, os seus corpos já estavam limitados pela téc-





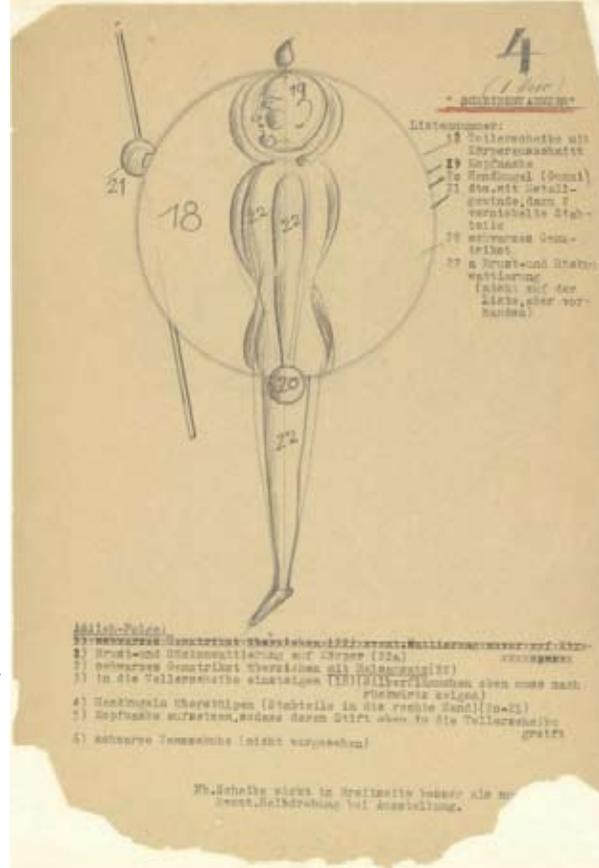
nica não só no exterior, uma vez que as formas destes trajes obrigavam os bailarinos a adaptar-se à sua estrutura, mas também no interior, uma vez que essa estrutura também impunha o automatismo da ação (Michaud, 2000, p. 314-315).

Pavis (1998a), por sua vez, considera que um dos méritos da Bauhaus foi a realização do projeto mais completo do Teatro Total e, nesse sentido, traz a opinião de Schlemmer na citação de Moholy-Nagy, de 1925: “O teatro total deve ser uma criação artística, um conjunto orgânico de feixes de relações entre luz, espaço, superfície, movimento, som e ser humano com todas as possibilidades de variação e combinação destes vários elementos” (Pavis, 1998a, p. 461). Schlemmer, recuperando a fórmula romântica, declarou que a matemática era a sua religião. Tal como Lothar Schreyer⁸, Schlemmer manteve a presença da figura humana em palco: “mas a procura da harmonia entre o homem e a natureza não seguiu o caminho do inconsciente, da pulsão, mas sim o caminho da matemática”. O ator não foi eliminado, mas ficou restrito a uma relação com o espaço matematicamente desenhado: “Tal relação foi mediada pelo uso de um vestuário que impedia o movimento natural. O ator foi assim obrigado a procurar formas de expressão em harmonia com o seu vestuário. A expressão racionalizada. O sentimento, a paixão, o passional, tornou-se assim uma forma matematicamente utilizável” (Martínez, 2002, p. 55-56).

A luz elétrica e a presença dos artistas plásticos nas artes teatrais

Pode-se considerar, nestes inícios do século XX, que a luz elétrica, em se tratando do Design Cenográfico, é a “grande descoberta dos criadores cênicos destes anos e pode-se considerar que a sua introdução criativa no palco é paralela ao amadurecimento da arte cênica como arte autônoma”. Uma das primeiras exploradoras das possibilidades da iluminação foi Loïe Fuller, que obteve grande sucesso no Les Follies Bergère (França) com suas danças, baseadas no aproveitamento do efeito das luzes coloridas em seus trajes vaporosos. Também, para Appia, a luz é a chave no processo de criação da “obra de arte viva”. A luz será responsável por realizar cenicamente melodia infinita wagneriana: “A luz rompe as formas fechadas do real e recupera o fluxo ininterrupto da vida e do espírito” (Martínez, 2002, p. 32).

⁸ Lothar Schreyer (1886-1966) foi um pintor, historiador de arte e dramaturgo alemão nascido em Blasewitz (Dresden). Desenvolveu seu trabalho como escritor e artista plástico junto ao coletivo expressionista alemão na galeria Der Sturm e, posteriormente, na Bauhaus (www.mcmbiografias.com).



Balé Triádico (1922): vídeo de Margarete Hastings reconstituindo a obra (1970); desenhos e vestuários de Oscar Schlemmer. Fontes: www.youtube.com; http://interiorator.com; https://cenografiaunirio.blogspot.com.

Na Alemanha, incentivados pelos ensinamentos do diretor teatral austríaco Max Reinhardt (1873-1943), um grupo de diretores cênicos ligados ao Expressionismo desenvolveu, por volta de 1920, um teatro antinaturalista e reateatralizado, no qual a palavra cedeu boa parte do seu tradicional terreno para mecanismos de comunicação não-verbal. Reinhardt sabe que o corpo tem um poder expressivo muito maior do que a palavra: “A iluminação, o ritmo dos volumes, a abstração compositiva, a desnaturalização e despseudologização do movimento da atuação... são elementos que passam para o teatro expressionista”. Segundo o dramaturgo alemão Felix Emmel (1888-1960), o encenador deve criar a “visão dinâmica” das figuras contidas no texto do poeta: “Seu objetivo só pode ser um direcionamento da visão dramática”.

É na materialização da visão, mais importante do que a articulação inteligível do drama é a transmissão ao espectador de um ritmo interno: daí as cenografias escalonadas, herdeiras de Appia; daí também o uso rítmico da iluminação, que, seguindo as orientações estabelecidas por Reinhardt, assume um protagonismo insuspeitável para encenações anteriores; daí também a performance gestual dos atores, o ‘pathos’, com o qual aspiram comunicar não o conteúdo psicológico do drama, mas o seu conteúdo espiritual, aquilo que não pode ser expresso em palavras e para o qual é necessário colocar em jogo todos os procedimentos plásticos à disposição do cenógrafo e do próprio ator (Martínez, 2002, p. 46).

Encontramos uma concepção mais radical da partitura cênica na obra de músicos, poetas e artistas plásticos igualmente ligados de uma forma ou de outra ao Expressionismo. A recepção da obra total wagneriana é feita a partir da ideia de unidade orgânica: “a palavra, como meio de comunicação intelectual, é relega-



da e só intervém com uma função ‘ressonante’; o ritmo, como em Appia e Craig, continua sendo a chave”. Há uma tendência de redução do ator à forma: “joga-se com o movimento da luz, das formas plásticas, do movimento do corpo e do valor musical das palavras; o conteúdo verbal, assim como o conteúdo icônico, é abstraído”. Seguindo estas pautas, o pintor e escritor austríaco Oskar Kokoschka (1886-1980) apresentou sua obra *A sarça ardente* em 1917 no Albert-Theater de Dresden, dirigida por ele mesmo, com especial atenção à iluminação e ao desenho plástico da cena. Dois outros artistas plásticos avançaram muito mais na definição de uma nova forma de escrita cênica verdadeiramente entendida como partitura: o austríaco Arnold Schönberg (1874-1951), que escreveu *A mão feliz* (1910 e 1913) e o russo-alemão-francês Vasily Kandinsky (1866 -1944), que escreveu *A sonoridade amarela* (1909 e 1912).

Em Schönberg a iluminação cênica adquiriu uma função decisiva no espetáculo. Segundo Martínez (2002), a luz adquire um papel absoluto, como responsável pelo movimento cênico, na obra de Schönberg:

O rigor com que Schönberg codificou o movimento das imagens (deslocamentos cenográficos, das figuras e mudanças de iluminação) indica claramente uma consciência de um autor muito distante daquele de um compositor lírico. A autoria, que arrancava da palavra toscamente delineada para aumentar a sua tensão ressonante e violência expressiva, não se detinha na música: desenvolvia-se e completava-se na imagem (Martínez, 2002, p. 49-50).

Kandinsky, por sua vez, estava convencido de que diferentes linguagens poderiam alcançar o mesmo efeito estético e que tal correspondência tornava a sua colaboração conveniente, até mesmo necessária, numa única composição, sem que, por isso, nenhuma das linguagens – e esta tinha sido, segundo Kandinsky, o principal erro de Wagner – perdesse sua especificidade. Para ele, cada uma das linguagens deveria tentar alcançar o efeito espiritual por si mesma, para só então entrar na composição. Esta era a única maneira para a elaboração do que Kandinsky chama de “arte monumental”. Na obra teatral kandinskiana, a figura humana aparece apenas como uma forma, muitas vezes usada geometricamente, ou como portadora de luz e cor. E o mesmo vale para os demais elementos: montanhas arredondadas, nuvens ovais, nunca com sua forma e cor naturalista. O mesmo pode ser dito em relação à plástica ou à palavra. Em *A sonoridade amarela* esse dramatismo afeta os próprios elementos singulares: a orquestra

As tetas de Tírésias (1917): design cenográfico de Serge Férat.
Fontes: <http://heironimohrkach.blogspot.com.es>; [tps://esteticateatral.wordpress.com](https://esteticateatral.wordpress.com).

Os artistas plásticos e a luz cênica: Ernest Dorian e Kaethe Richter em *A sarça ardente*; Cenografia de Schönberg para *A mão feliz*; *A sonoridade amarela*, de Kandinsky. Fontes: Internet: <http://www.gettyimages.co.uk>; www.see-this-sound.at; <http://blogs.guggenheim.org>.



luta contra o coro, a neblina luta contra as figuras. A relação entre música e imagem é uma relação de colaboração: quando a luz torna a cena invisível, a orquestra cobre as vozes (segundo ato). No terceiro ato, a única coisa visível é o movimento da luz, convertida num verdadeiro sujeito cênico; e o que se ouve são sussurros e palavras ininteligíveis (Martínez, 2002, p. 49-50).

Em 1917, o balé *Parade*⁹ estreou em Paris. É uma produção dos Ballets Russos, de Serge Diaguilev, que, a partir de 1914, procurou a colaboração de pintores

⁹ Parade (1917), roteiro de Jean Cocteau. Música: Erik Satie; cenografia e figurinos: Pablo Picasso; coreografia: Léonide Massine; direção de orquestra: Ernest Ansermet. Théâtre du Châtelet de Paris: França. Os projetos de Picasso para o palco eram cenários que retratavam cubisticamente uma paisagem urbana com um teatro de pequena escala no centro. Os figurinos foram concebidos como enormes estruturas que cobriam os atores desde os joelhos até acima da cabeça, limitando a liberdade de movimentos do intérprete que era obrigado a realizar movimentos mecânicos (Fernández, 2012, recurso eletrônico).



russos de vanguarda. Um pouco mais tarde, o poeta ítalo-francês Guillaume Apollinaire (1880-1918) apresentaria no teatro do Conservatório Renée Maubel (França), diante de um pequeno público, *As tetas de Tirésias*¹⁰: “drama surrealista em dois atos e um prólogo, coros, músicas e vestuário de acordo com o novo espírito”. É uma paródia contemporânea da mudança de sexo de Tirésias: “uma ação acelerada, escrita sem pontuação e repleta de jogos verbais e temáticos, foi encenada com cenários e vestuários peculiares e coloridos, além de máscaras e maquiagens que contribuíram para repetir o efeito de confusão atorcenografia-objeto já ensaiado em *Parade*”. (Martínez, 2002, p. 68-69).

Os Ballets Suecos também contribuíram com inovações por meio da participação de artistas plásticos. Para *Pista de patinação*¹¹, uma de suas melhores produções, inspirada em Charles Chaplin (1889-1977), o pintor francês Fernand Léger (1881-1955) concebeu cenários e vestuários que incluíam a mistura de formas geométricas e cores fortes que vinham da “visão inter-relacionada dos elementos cinéticos e estáticos de suas pinturas com elementos mecânicos que realizava na época”. Onde tentou transformar as massas corporais dos bailarinos em estátuas, tentando, desta forma “neutralizar seus movimentos individuais para ter controle quase total do acontecimento cênico”.

Neste contexto, as contribuições cenográficas de artistas italianos concentraram-se no trio Giacomo Balla (1871-1958), Fortunato Depero (1892-1960) e Enrico Prampolini (1894-1956). Este último, em sua fase experimental (1914), aproxima-se do teatro defendendo a ideia do vestuário cenográfico. Prampolini cria vestuários dinâmicos com efeitos sonoros, dotados de longos véus de seda coloridos cujos rastros luminosos conseguem “a exaltação cromática do movimento do bailarino”. Depero, por sua vez, estuda a criação de um “traje de aparições”,

¹⁰ As tetas de Tirésias (1917), de Guillaume Apollinaire. Direção: Pierre Albert-Birot; música: Germaine Albert-Birot; cenografia e figurinos: Serge Férat; design gráfico: Pablo Picasso. Teatro Renée-Maubel em Paris: França.

¹¹ Pista de patinação (1921-1922), de Ricciotto Canudo. Cenários e vestuários: Fernand Léger; Música: Arthur Honegger. Museu Dans, Estocolmo, Suécia; Paris França.

Design cenográfico de Pablo Picasso: Parade (1917), telão de fundo como cenário e a Caracterização Visual do Intérprete, desenhos e figurinos.

Fontes: <https://vestuarioescenico.files.wordpress.com/>; www.centrepompidou-metz.fr.

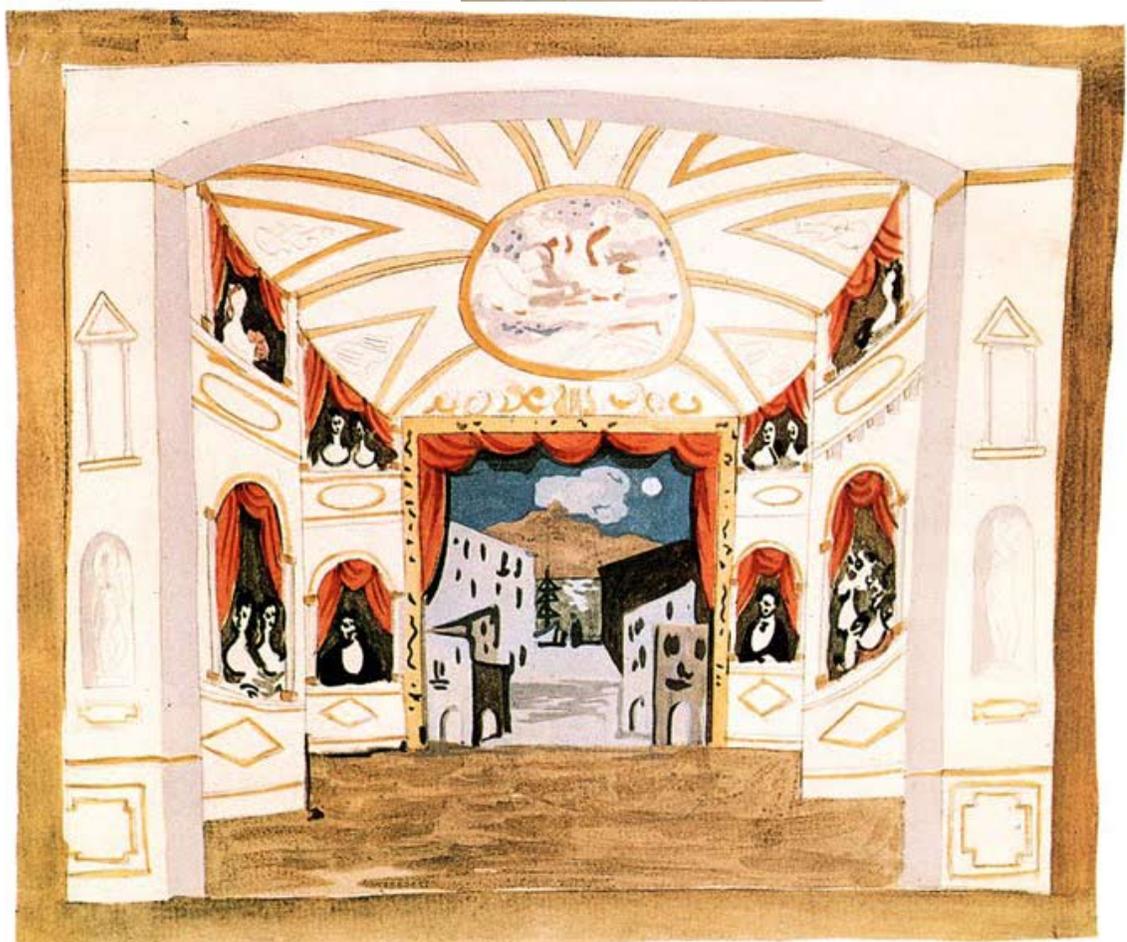
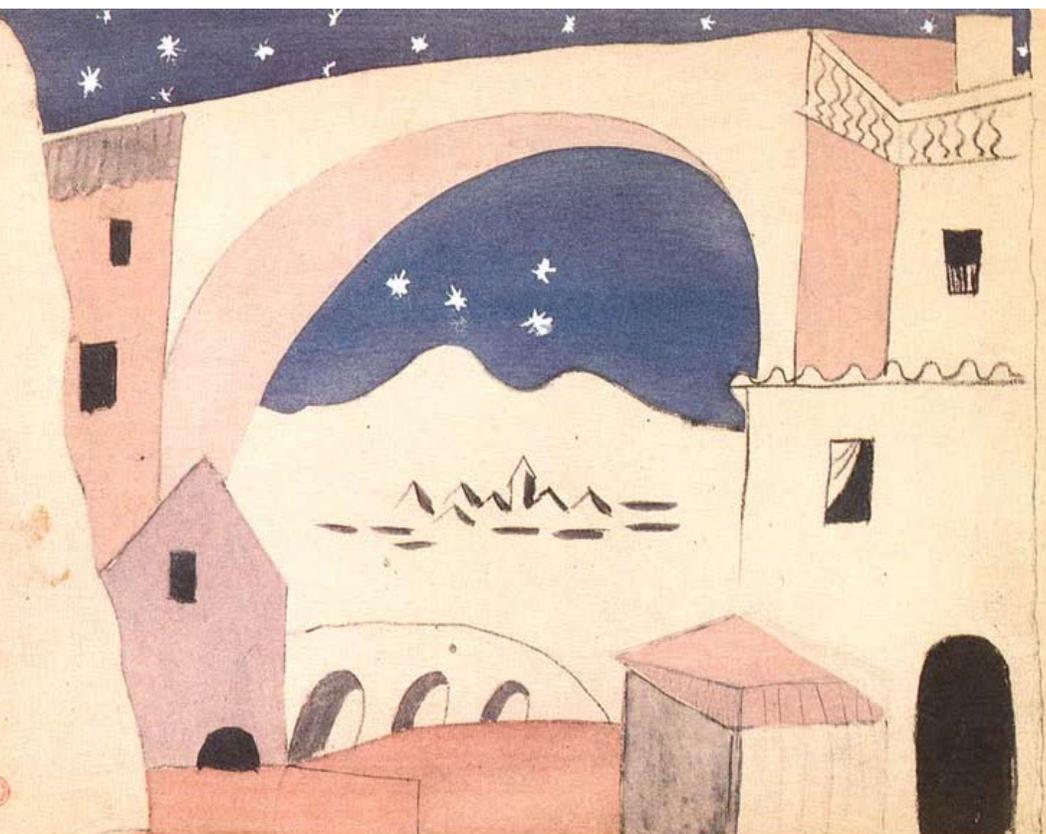


imaginando vestuários acartonados, “dotados de molas, capazes de corrigir a silhueta humana com suas formas e ao mesmo tempo intensificar, através de efeitos surpresa, o desenvolvimento dinâmico do espetáculo” (Paz, 2000, p. 30; Lista, 1995, p. 42; Lista, 2000, p. 166).

Em suma, os artistas plásticos chegaram a ocupar lugar de destaque e protagonismo na arte teatral, muitos deles já se destacando como pintores de “cavalete”. Artistas de reconhecimento internacional, como Mijaíl Larionovov, Joan Miró, Kazimir Malevich, Piet Mondrian, Wassily Kandinsky, Josef Szajna, Henri Matisse, Pablo Picasso, Juan Gris, Fernando Léger, Giorgio De Chirico, Natalia Goncharova, etc., criaram cenários e figurinos para diversos espetáculos teatrais. Os projetos teatrais dos últimos seis artistas compuseram a exposição *O teatro dos pintores na Europa da vanguarda*, em Madri. Quanto ao significado da “arte da cenografia”, o professor espanhol de cenografia e cenotecnia Eduardo Camacho (1942-2006) garante que:

Podemos afirmar que a cenografia ocupa um lugar privilegiado na arte, desde os signos cenográficos transferidos para o cenário e figurinos, a caracterização, a distribuição do espaço cênico, a iluminação, a interpretação, bem como a movimentação dos atores e a música, adquire um significado globalizante, uma ‘arte total’ antes do libreto ou da coreografia (Camacho, 2007, p. 137).

Design cenográfico de Pablo Picasso: Le tricorne (1920), telão de fundo; Pulcinella (1920), figurinos e telão de fundo; Le tricorne (1920), telão de fundo. Fontes: <https://vestuarioescenico.files.wordpress.com>.





(1)



(2)



(3)

As Caracterizações Visuais do Intérprete dos artistas plásticos:
 (1) Fernand Léger, *Pista de patinação* (1921-1922);
 (2) Enrico Prampolini: *Aerodança* (1931), *A salamandra Giovani* (1928), *O galo e a raposa* (1941) e *Cocktail* (1927);

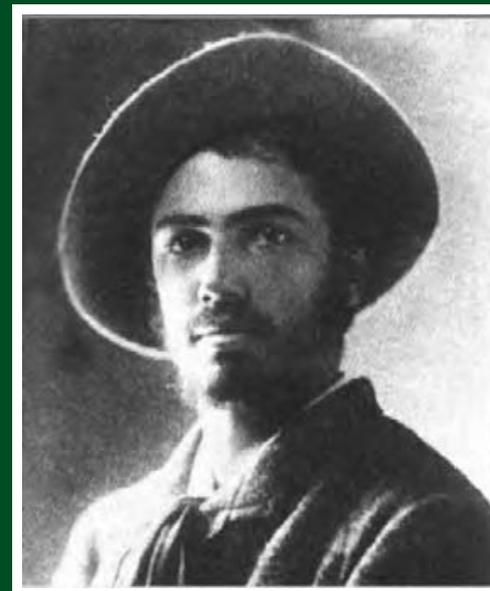
(3) Fortunato Depero: *A canção do rouxinol* (1916-1917).

Fontes: Paz, 2000, p. 187, <https://vestuarioescenico.wordpress.com>

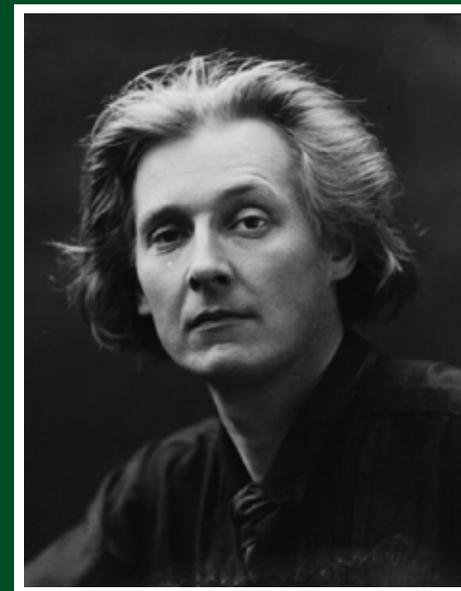
o modernismo: arte e pensamento

O céu se espalhava em direção à nostalgia e ao invisível, e nele se espalhavam pedaços de nuvem que pareciam ter sido desenhados com a ponta do dedo. Das frestas entre as nuvens vazava uma luz tênue que debruava com delicadeza o sombreado de cores púrpura, vermelho-claro e azul-escuro. Tive a impressão de que, se me concentrasse, seria capaz de ver o vento que soprava nas alturas e, ao estender a mão, seria capaz de tocar de leve na película que envolvia o mundo. O céu refletia as cores tal qual uma melodia que jamais podia ser reproduzida.

Mieko Kawakami (Kawakami, 2023, p. 113-114)



Adolphe Appia



Edward Gordon Craig

Os artistas Transformadores Visuais Cênicos que consideramos (e nomeamos) para este estudo como “Os Pensadores” são Adolphe Appia e Edward Gordon Craig. Para nós, o legado de seus pensamentos e escritos, incluindo seus projetos cênicos, são sua maior contribuição para o Design Cenográfico. Segundo Ratto (1999), as atuações dos dois resultaram nas primeiras buscas por uma cenografia interpretativa e não apenas ilustrativa. Para Martínez (2002), num plano utópico, Appia e Craig levam a proposta wagneriana da obra de arte para além da estética e da literatura:

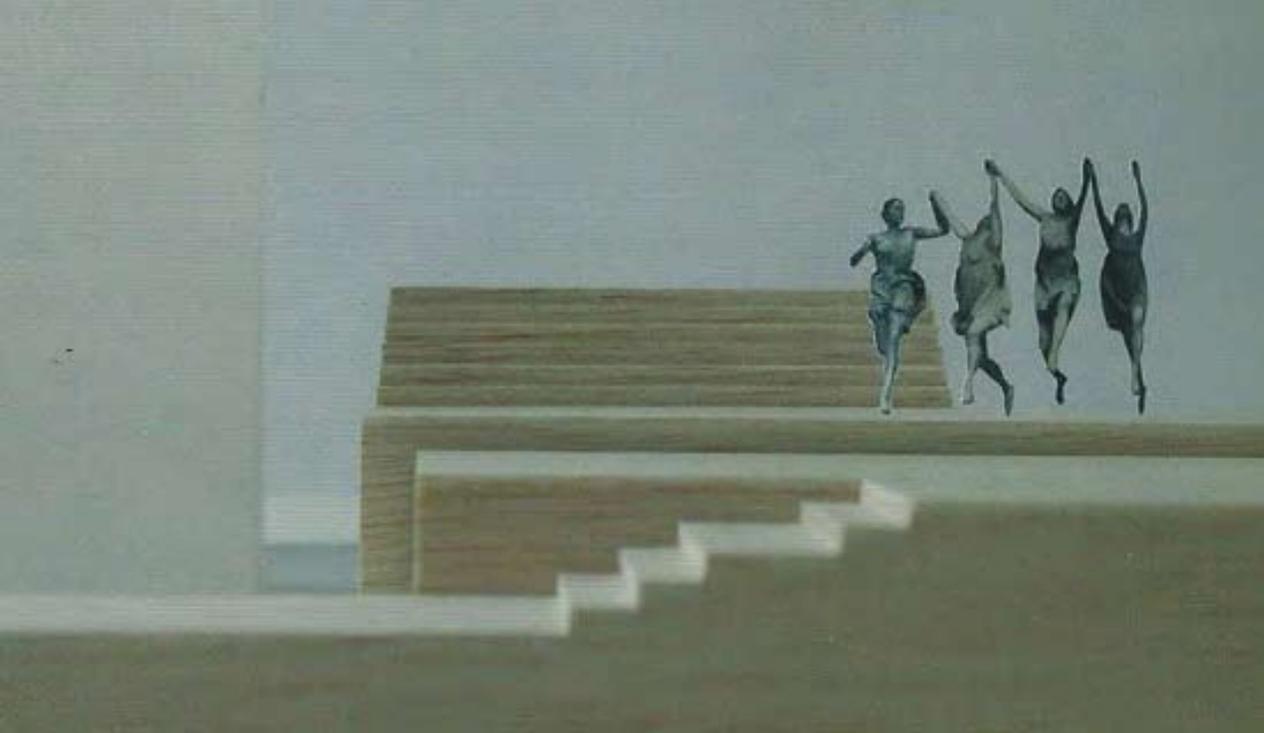
O drama não é escrito, o drama surge no palco. Diante da definição do drama como um conflito intersubjetivo que se manifesta no diálogo dos personagens dramáticos, encontramos um drama que é, de imediato, um confronto entre os vários elementos cênicos: espaço, imagem, corpo e som (Martínez, 2002, p. 38).

Para este autor, a palavra, se não desaparecer, torna-se um elemento entre outros: “o dramático só se realiza na imediatez da cena e, secundariamente, na sua codificação em forma de partitura”. Nesse sentido, tanto Appia quanto Craig mergulham no conflito das volumetrias corpóreas: “eles querem alcançar uma nova volumetria que consigam dissecar a tradição a partir do olhar de um moderno urbanista utópico, para finalmente encontrar o lugar categórico e emblemático ideal para o drama” (Roger, 2004, p. 26). Appia propõe o uso do espaço de acordo com sua verticalidade, horizontalidade (o solo) e profundidade, pois entende o ator em cena como um volume em movimento, considerando que “o espaço é vivo” e que, portanto, deve interagir com ele. Defendeu também a ideia do espaço-luz como uma função psicológica, como “a alma” dos personagens trazida ao campo visual. Craig, por sua vez, destaca a unidade do espetáculo: “todos os elementos colocados no palco devem dialogar harmoniosamente em favor da unidade visual da encenação”. Ele utiliza os “screens”, grandes painéis móveis, capazes de alterar a horizontalidade e a verticalidade do palco. Para o teórico inglês, a cor, assim como a textura e a densidade dos materiais, traduziria simbolicamente a atmosfera da cena (Zidanes, 2006, p. 30-32).

Para estes dois criadores cênicos, a arte viva obedece incansavelmente, desde o início, às “leis orgânicas da vida”. Respeitar a unidade da vida na representação cênica exige eliminar a compartimentalização no âmbito da criação. Isto leva à ideia de um “criador autônomo” da obra de arte viva, ou seja, da obra de arte total. Criador que Appia define como o “músico-dramaturgo”, e que coincide em grande parte com a ideia de “diretor cênico”, proposta por Craig em *A arte do teatro*, uma ideia onde coexistem as antigas divisões de dramaturgo, cenógrafo e diretor em um único criador (Appia, 2005, p. 32; Craig, 2012a, p. 51). Levando em conta que a figura do diretor de cena (ou diretor cênico, ou encenador) se configurou em seu sentido moderno justamente no final do século XIX, poder-se-ia interpretar que se trata de uma transferência de autoridade do poeta e do ator para o encenador ocorrida nesse período.

Mas não se deve esquecer que tanto Appia quanto Craig conceberam utopicamente o criador como um indivíduo único, que era ao mesmo tempo poeta, músico, iluminador e ator. E também, utopicamente, a escrita cênica era considerada mais como uma partitura na qual os vários elementos da criação cênica eram codificados: “Esta não é uma reforma dos costumes teatrais. Foi uma mudança na natureza da própria linguagem teatral. Tal mudança, mais do que uma ruptura, foi vista como um crescimento”. “O texto no sentido em que o entendo hoje não existirá mais” – garante o diretor, por meio de quem Craig fala em seu livro *A arte do teatro*. Para Craig, o criador teatral do futuro se expressará em uma nova linguagem, resultado da integração da ação (gesto e dança), da cena (o visível: cenário, figurino, iluminação etc.) e da voz (som, declamação e canto).

Antes de ser poeta, o novo criador cênico é concebido como um “pintor no tempo”; e em sua paleta o elemento determinante deve ser o ator. A ambientação de uma cena ou de um drama, segundo Appia, não pode vir da imaginação isolada do dramaturgo, mas do corpo vivo do ator, pois “sabemos que o corpo é o único suporte da palavra em suas relações com espaço”. A necessidade de



*A volumetria em Appia: reprodução em forma de maquetes de Picado-de Blas Arquitectos, sobre esboços originais dos espaços rítmicos appianos (1909-1910) e da obra Orfeu e Eurídice (de W. Gluck, 1926);
Fonte: Roger, 2004a, p. 12,62.*



A luz em Craig: desenho de cenário, provavelmente para Hamlet, ato III, cena IV, retratando a entrada do espectro em cena (Alassio, Itália, 1911); desenho para o Doutor Fausto (1895-1902).

Fonte: Castano, 2009, p. 27,29.



um diálogo constante entre ator e autor torna inevitável a identificação das figuras de diretor e dramaturgo: “é um sacrilégio especializar ambas as funções” – sustenta Appia. Craig chama seu criador de palco de “dramaturgo-diretor” (Martínez, 2002, p. 32-34).

A principal valorização da contribuição de Appia e Craig, na visão do cenógrafo e professor argentino Gastón Breyer (1919-2009), ocorre mais na denúncia e no distanciamento do decorativismo cenográfico, do pictorialismo e do esteticismo dominantes ao longo do século XIX. Segundo Breyer, tal decorativismo deve ser atribuído principalmente a quatro fatores:

A influência perniciosa do discurso operístico grandiloquente e superficial, a sua exigência de efeito, o transbordamento alienante das mudanças de cena, tudo isto tanto na ópera italiana como no drama musical wagneriano.

A total subordinação do design cenográfico à prepotência e técnica pictórica, com um significado apenas impressionista e suntuoso.

Ao mesmo tempo, a total ausência de teoria como suporte para o design cenográfico, com o qual este se reduzia à uma pintura de fundo, perspectivas pintadas e moldura de boca de cena, ou seja, função elemento meramente ornamental.

Como origem e pano de fundo deste inventário de erros conceituais e técnicos está o absoluto desconhecimento, que os ‘decoradores de cena’ do momento demonstravam, a respeito de seus flagrantes antecedentes do século anterior italiano (Breyer, 2008, p. 65).

Tanto Appia quanto Craig reivindicaram “o significado do fazer cenográfico e com mais ou menos convicção retomaram à teoria barroca”. Mas Breyer (2008) destaca que os dois estavam “presos a um jogo de símbolos, com o qual não conseguiam resolver nem colocar o problema semiótico da cenografia”. O professor argentino salienta ainda que os dois cenógrafos também não conseguiram compreender que a questão não residia apenas na supressão da iconicidade ou do nível morfológico e “erraram ao assumir que todo o sucesso estava garantido numa sintaxe simplista de predominância exclusiva de verticais ou horizontais. Sabiam evitar o decorativismo, mas não conseguiam expor corretamente o problema ou a solução”. (Breyer, 2008, p. 65).

Appia e Craig se conheceram pessoalmente em 1914, quando participaram de uma exposição teatral no Museu Kunstgewerbe, em Zurique. Além do drama wagneriano, para o qual fez numerosos esquetes revolucionários, Appia estava especialmente interessado na estética do corpo humano no espaço, juntamente com a rítmica dalcroziana; nesse sentido, ele projetou “espaços rítmicos” para o Instituto Jacques-Dalcroze de Genebra. Ambos fundaram a sua reforma na mesma base: o ator. No entanto, enquanto Craig estava livre dentro da renovação que propunha, Appia sentia-se dominado por uma força superior, a música. Apesar desta diferença, ou talvez por causa dela, surgiu entre os dois artistas uma profunda amizade baseada na admiração mútua, e este encontro foi o início de uma intensa troca de correspondência entre eles (Herrera, 2009b, p. 111).



Adolphe Appia (1862-1928)

A iluminação deve ser usada como um verdadeiro meio dramático, de uma forma ativa, móvel, que anime o espaço e o torne vivo.

Adolphe Appia
(Nero, 2009, p. 220)

CONSIDERANDO QUE A INVESTIGAÇÃO TEÓRICA SOBRE O ESPETÁCULO MUSICAL

de Richard Wagner se restringirá à investigação da “emoção transmitida pela música, da sua possibilidade de se tornar dramática e assumir a roupagem da representação”, o espetáculo em si só interessa a Wagner de forma marginal. Considerado por muitos estudiosos como um “cenógrafo wagneriano”, Appia deu prosseguimento às pesquisas wagnerianas. Realizou-as seguindo suas “intuições originais e com maior rigor teórico” e enfatizou as exigências de uma autonomia representativa da encenação teatral, já implícita nas hipóteses de Wagner.

O semiólogo Gianfranco Bettetini (1933-2017) resume a proposta teórica da representação cênica de Appia em algumas concreções: “unidade estilística do espetáculo, cenografia tridimensional (mas naturalista), reconstrução histórica exata do vestuário, concordância funcional entre música e palavra, síntese eficaz (conduzida pelo diretor) entre cenário, ator e jogo de luzes”. Seguiu-se uma subsequente radicalização da “absoluta não figuratividade do espaço cênico e da suficiente teatralidade da ação e das luzes, capazes de serem articuladas num espaço-tempo significativamente autônomo” (Bettetini, 1977, p. 85-87).



O pensamento appiano exerceu considerável influência e inspirou grande parte da mudança na renovação teórica, estética e plástica da cenografia teatral e operística do século XX: “Muitas de suas abordagens sobre a tridimensionalidade do espaço cênico, bem como suas propostas sobre iluminação ou sobre o corpo e o movimento, são o ponto de partida e a base do trabalho de muitos dos bons cenógrafos e diretores cênicos da atualidade” (Roger, 2000a, p. 16).

Breve biografia

Adolphe François Appia (1/09/1862, Genebra, Suíça – 29/02/1928, Nyon, Suíça).

Filho de Louis Paul Amédée Appia (cofundador da Cruz Vermelha) e Anne Caroline Lasserre. Quando Appia iniciou sua atuação profissional e teórica, a lâmpada elétrica acabava de ser apresentada na Exposição Universal de Londres (1881). Mas num primeiro momento, como aparece nas suas primeiras propostas, Appia tende para uma “abordagem da luz com uma forte carga metafórica, com baixas intensidades resultantes da herança técnica de uma luz antiga que ele traduz em simbolismo”. Isso será exemplificado nos seus desenhos do primeiro período “onde ele considera a cena como um misterioso mundo de trevas em que os efeitos de luz são usados para produzir símbolos”. Esta ideia é confirmada pela observação dos esboços de *Tristão e Isolda* (1896) onde “a relação normal entre luz e trevas é invertida para que esta última seja um emblema de vida e alegria. Exatamente o oposto que seu efeito na natureza”.

Na ópera concentrou seu trabalho de pesquisa nos dramas wagnerianos e suas ideias foram uma reação violenta contra o Romantismo. Ele buscou um teatro antinaturalista e antilusionalista. Com isso, criou essencialmente uma nova linguagem plástica, um teatro onde a cena era um elemento unitário e unificador da criação. Para o teatro, trabalhou com textos de Ésquilo, Shakespeare, Goethe e Ibsen, entre outros. Segundo o professor Martínez Roger (2000a), a biografia teatral de Appia coincide com os ilusionismos românticos tardios, com os naturalistas, os simbolistas, com os inovadores dos teatros de arte e com a vanguarda histórica, do futurismo ao surrealismo: “Appia, como seus contemporâneos de vanguarda, colocou o discurso da renovação plástico-teatral no auge da modernidade plena, e estava à frente do seu tempo em mais de meio século”. Outra das chaves estético-filosóficas concomitantes ao pensamento de Appia e subjacentes a todo esse período artístico foi a ideia da criação da “obra de arte total”: “vista como uma máxima da filosofia artística da modernidade” (Roger, 2000a, p. 15-17; Roger, 2004, p. 21-22).

Appia expressou suas ideias em numerosos escritos e textos teóricos que influenciaram muitos “homens do teatro”, como Edward Gordon Craig, Kostantin Stanislavski, Max Reinhardt, Josef Svoboda e mais obviamente em Wieland Wagner (1917-1966) e suas produções do pós-guerra em Bayreuth (Alemanha). Seus textos fundamentais são *Encenação no drama wagneriano* (1895), *A música e a encenação* (1899) e *A obra de arte viva* (1921).

Cronologia dos eventos de interesse deste estudo

(Baseada no texto de Roger, 2000b, p. 31-62.)

1882-1883: Appia vê os espetáculos: *Sonho de uma noite de verão* e *Carmen* (encenado por Anton Hiltl) em Brunswick; *Parsifal* em Bayreuth; *Fausto* (de Goethe, dirigido por O. Devrient) no Mysterien-Bühne em Leipzig.

1884-1886: Inicia sua estada em Paris. Assiste a *Tristão e Isolda* (dirigido por Cosima Wagner) em Bayreuth. Appia era um fervoroso admirador de Wagner, mas não gostava muito da encenação dos espetáculos de Bayreuth (especialmente *Parsifal* e *Tannhäuser*). Por conta disso, formulou a opinião de que a estética do palco estava mais de meio século atrás da música: “Para Appia o clímax estético na experiência visual, do puramente plástico, está subordinado ao poder da música” (Roger, 2000, p. 17).

1887-1890: Estadia em Dresden, na Alemanha. Uma apresentação de *Os mestres cantores de Nurembergue* (em Bayreuth) o leva a tomar “a resolução de re-

formar a encenação”. Ele vê *O anel do Nibelungo* (em Dresden), que o decepciona. Appia começa a se interessar pelas técnicas de iluminação e de maquinarias cênicas. Transfere-se para Viena.

1891-1892: Tentativa de suicídio e retirada para o campo (Gennersbrunn, cantão de Schaffhouse, na Suíça). Primeiros grandes esboços para *O ouro do Reno* e *A valquíria*. Dirige as encenações de *Os mestres cantores de Nurembergue* e de *Tristão e Isolda*.

1893-1899: Estabelece-se no campo (Bière, cantão de Vaud, na Suíça); supervisiona a encenação de *Weinbauer*, de Houston Stewart Chamberlain (em Zurique); produz esboços para *O anel do Nibelungo*, *Tristão e Isolda* e *Pasifal*. Publica os livros *A encenação do drama wagneriano* (na França) e *A música e a encenação* (na Alemanha). No primeiro expõe suas teorias para a encenação e iluminação das óperas do grande mestre alemão, e no segundo propõe que o palco seja tridimensional, de múltiplos níveis e que a iluminação unifique a imagem; que a atmosfera deve ser criada, fazer desaparecer os cenários pintados e que a luz, que ele chama de “a música do espaço”, deve mostrar ao espectador a realidade tal como o personagem a vivencia (Malibrán; Agudín, 2012, p. 110). Em *A encenação do drama de wagneriano*, o autor anuncia a necessidade de romper com a pintura ilusionista (referindo-se aos telões pintados situados no fundo dos cenários) e com a iluminação plana, substituindo-a por uma luz direcional que enfatizasse a tridimensionalidade do ator e do cenário. Appia enfatiza que “não é necessário ter muitos conhecimentos em matéria decorativa para compreender que a pintura e a iluminação se excluem porque o papel ativo da luz no teatro não consiste apenas em tornar algo visível” (Kobusiewicz, 2012, p. 36).

1900-1903: Estadia em Munique e Paris; encontros, projetos e produções com a Condessa Carolina de Béarn, que lhe oferece o seu teatro e o Hotel Béarn em Paris. Conhece Mariano Fortuny y Madrazo que aos poucos o suplanta ao lado da condessa.

1904-1905: Retorna a Bière, na Suíça; produz os esboços de *Tristão e Isolda* para a encenação do Hotel Béarn, projetos que não foram realizados: “Fortuny destruiu a maquete do Walkürenfels que eu lhe havia confiado”. As intrigas de Fortuny, mais diplomático que ele, levam-no a renunciar a qualquer colaboração com o cenógrafo ítalo-espanhol.

1906-1913: Estabelece-se em Trolaz (Contamines-sur Arve, Alta-Saboya) e em Genebra; encontro com Jaques Dalcroze (1865-1950) e a ginástica rítmica, juntos criam o Instituto Jaques-Dalcroze, em Hellerau, na Alemanha; consegue com que Dalcroze incorpore o collant como roupa para a ginástica rítmica (as mulheres ainda usavam vestidos) e use elementos cúbicos de dimensões padrão como trampolins para as ginásticas. Desenvolve os primeiros esboços do projeto *Espaços rítmicos*.

1914-1921: Expõe 53 desenhos em duas salas na Exposição Internacional de Teatro de Zurique, onde Gordon Craig também expõe. Os dois participam juntos da Exposição Werkbund (Werkbundaustellung, em Colônia, na Alemanha) e da preparação da Festa de Junho de Genebra; colabora na produção do balé-pantomima *Eco e Narciso* no Instituto Jaques Dalcroze; publica o livro *A obra de arte viva*.

1922-1928: Participa com Gordon Craig na Exposição Internacional de Teatro de Amsterdã; estreia e acompanha as representações de *Tristão e Isolda*, *A valquíria* e *O ouro do Reno*. Estadias em Genebra, em Waldu, clínica psiquiátrica perto de Berna, e em Nyon, na Suíça, onde morreu.

Appia procurava argumentos para reformar a encenação, mas sem descrevê-la tecnicamente. Sua proposta em relação à luz era romper com a iluminação de ribalta (luz no chão), que até a Segunda Guerra Mundial, na maioria dos teatros, era utilizada como iluminação principal do ator. Porém, Appia não quis substituí-la por refletores frontais pendurados acima da plateia (como fazemos hoje), pois esta solução trazia consigo o efeito de planificar o ator e deslumbrar tudo na cena. A base da iluminação proposta por Appia foi a iluminação cenital (superior), buscando um efeito muito dramático com muitas sombras. Criando, dessa forma, pela primeira vez, o efeito de claro-escuro no teatro. Considera-se que o maior êxito de Appia foi “a introdução da sombra na cena”. Os filtros de cores também desempenharam um papel importante. Appia foi o primeiro a formular o princípio da “pintura com luz”. Tendo à sua disposição a luz e a cor reais, ele deu as costas à pintura ilusionista (Kobusiewicz, 2012, p. 37).

Para Appia, o que torna um espaço verdadeiramente vivo é o princípio da oposição. A oposição que o corpo exerce sobre os volumes é o que afirma as formas no espaço. É a oposição do corpo que dá vida à forma inerte. Assim o espaço se torna vivo. Portanto, as condições primárias para a existência do espaço vivo são: 1) a submissão à música; 2) o axioma gravitacional; 3) o corpo humano em evolução, em oposição à rigidez dos elementos. Appia exclui a pintura da hierarquia: “A cor viva é a negação do cenário pintado”. As cores são reveladas pela iluminação, pois quando Appia pede uma vida ativa do ator e da obra de arte viva, ele também está solicitando uma função ativa e viva da luz. Esta deve criar cores e atmosferas, destacar áreas e movimentos, adquirir variações sobre o mesmo cenário influenciando, dessa forma, a ação dramática. A abordagem de Appia é uma inversão radical em relação ao Bayreuth Festspielhaus¹² da época de Wagner, que além de continuar com a limitação da natureza, separava sala e palco (Roger, 2004, p. 42).

Appia percebeu a deficiência de Wagner na área da imagem, sua insensibilidade às artes plásticas e sua incapacidade de escapar dos modelos de representação cênica herdados do Romantismo. Concedendo a Wagner o mérito de ter revolucionado a técnica dramática e de ter inventado a música adequada a ela, Appia deixou para si a conclusão da revolução por meio da descoberta de formas adequadas de encenação. A principal alteração consiste no privilégio dado à música em detrimento do drama verbal. O palco deixa de ser o local onde se proporciona a ação física a um conflito dialogado para se tornar um espaço de materialização de uma ação e de um conflito precipitados originalmente na forma de música.

Ao colocar a música como elemento dominante, o trabalho cênico de Appia consistirá em encontrar em outras linguagens os elementos que permitam a harmonia com o musical. As ideias de unidade e harmonia são fundamentais, pois Appia, assim como Wagner, herdou a concepção organicista do Romantismo e considerava o orgânico como princípio inalienável e a vida como única lei. A definição da autonomia do cênico em Appia baseia-se na sua reflexão sobre o cenográfico. O desdém pelos cenários ilustrativos leva-o a pensar os elementos cênicos como signos em si e não como suportes de imagens convencionais. Se um ator muda sua personalidade, mas não sua natureza como ser humano, por que um pano deveria deixar de ser o que é e se tornar uma pedra, uma árvore, um mar ou um céu? A partir daqui o conceito de “decoração” dá lugar ao de “ambientação”, e este será produzido recorrendo aos potenciais significativos dos próprios materiais e das formas, ajudadas pelo jogo de luz” (Martínez, 2002, p. 31-32).

¹² O Bayreuther Festspielhaus (Teatro do Festival de Bayreuth) é uma casa de ópera em Bayreuth, Baviera, Alemanha, dedicada exclusivamente à execução de óperas compostas por Richard Wagner. É sede do Festival de Bayreuth, para o qual foi especialmente concebido e construído pelo próprio Wagner. Foi o local onde foi estreada Parsifal, a última ópera de Wagner (1882), bem como Siegfried e Götterdämmerung, as duas últimas partes do ciclo O anel do Nibelungo, que no Bayreuth também teve a sua primeira apresentação completa (1876). A pedra fundamental da obra dessa casa de ópera foi lançada no aniversário de Wagner, 22 de maio de 1872. A inauguração aconteceu com a primeira apresentação completa das quatro óperas que compõem o ciclo do O anel do Nibelungo, de 13 a 17 de agosto de 1876.



Desenhos e cenografias de Adolphe Appia.

Fonte: Roger, 2004a, p. 133-134, 140.

Pasífa, ato II, cena 2:

Jardim Mágico de Klingson (1922)

*Espaços rítmicos:
Schiller, o saltador e Muelle
(1909-1910);*



*Prometeu acorrentado:
A oficina destruída (1910)*



Algumas reflexões de Appia:

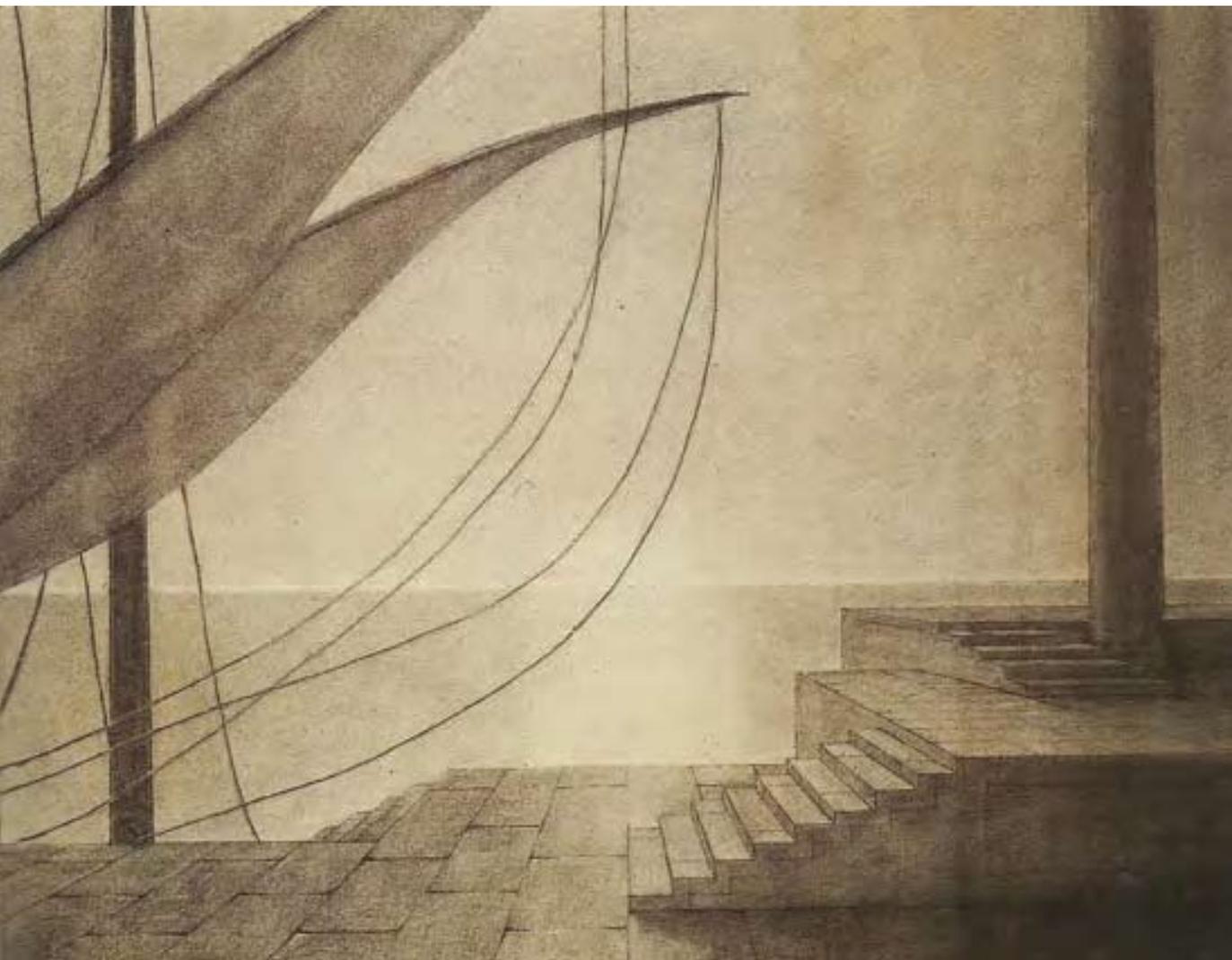
A luz tem uma elasticidade quase milagrosa. Contém todos os graus de claridade, todas as possibilidades de cores (como a paleta do pintor), todas as mobilidades, pode criar sombras, espalhar a harmonia das suas vibrações no espaço, exatamente como a música faria. Com ela possuímos toda a capacidade expressiva do espaço se este espaço for colocado a serviço do ator (Appia, 2000, p. 39).

A iluminação deve ser utilizada como um verdadeiro meio dramático, de forma ativa, móvel, que anime o espaço e o torne vivo. Música do espaço, a luz, entre outras funções, tem o poder de sugestão e faz com que o espectador veja não a realidade, mas sim a sensação de realidade que envolve os personagens (Nero, 2009, p. 220).

O ator deveria ocupar, com todo o direito, o lugar de destaque. Em seguida viria a cena, ou a distribuição geral do cenário; localizado numa ordem que indica que a preocupação é apenas o ator, aquela figura tridimensional e móvel. Em seguida viria a todo-poderosa luz, a iluminação. E, por fim, a pintura, cujas funções estão definitivamente subordinadas àqueles três elementos que têm uma classificação superior e a precedem (Roger, 2004a, p. 15).¹³

[...] a cor é toda-poderosa, penetra na atmosfera e assim como a luz participa do movimento, entra então em contato mais direto com o corpo (Appia, 2000, p. 107).

¹³ Texto de Appia para a introdução do livro *Twentieth-century stage decoration*, de Alfred A. Knopf, Nova York: EUA, 1929.



*Desenho cenográfico de Adolphe Appia para A lenda da ilha dos sonhos (1909).
Fonte: Roger, 2004a, p. 140.*

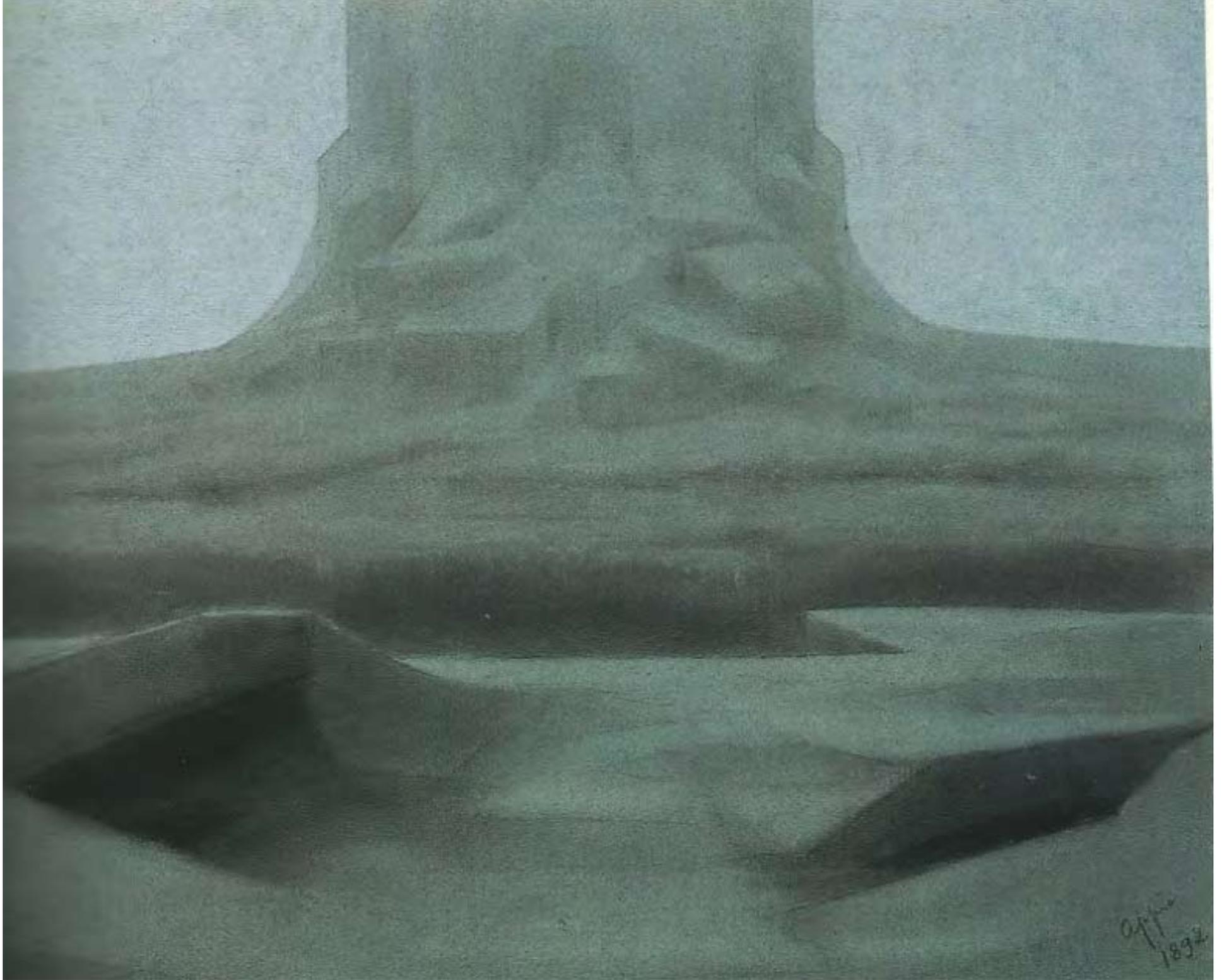
Das possíveis influências das ideias cênicas de Appia na cenografia wagneriana espanhola, podemos falar da contribuição que alguns artistas espanhóis deram ao campo cênico e artístico wagneriano, entre os quais podemos citar Rogelio de Egusquiza, Mariano Fortuny e Madrazo e Adrià Gual. Os dois primeiros, visitantes regulares dos Festivais de Bayreuth, além de participarem do círculo de amizades da família de Richard Wagner, conheceram na época Adolphe Appia. E, no caso de Adrià Gual (1872-1943), este realizou uma renovação teatral na Barcelona do Modernismo posta em prática por meio do seu aprendizado em Paris. Sua contribuição intuitiva, baseada na síntese e na capacidade idealista dos dramas wagnerianos, se adapta perfeitamente ao simbolismo que ele próprio praticou, dentro do conceito de síntese das artes.

Os “espaços rítmicos” de Appia logo estarão presentes nos projetos do cenógrafo espanhol Manuel Fontanals (1893-1972), e ainda mais desde sua estadia na Itália e na França durante os anos de 1924 e 1925. Ainda na Espanha, o monocromático que Fontanals impõe aos conjuntos das obras de García Lorca está intimamente relacionado com aqueles espaços neutros que Appia pretendia, que adquiririam diferentes valores comunicativos ao receber a luz colorida dos refletores. O poeta espanhol sempre solicitou esses lugares esbranquiçados como suporte para seus dramas, e Fontanals soube dar-lhes forma e matéria (Fernández, 2004, p. 77-78; Gilabert, 2007, p. 214-217).

Quanto ao tratamento da volumetria cenográfica em Appia, neste caso não a corporal, o professor Ángel Martínez Roger confirma que a ideia de tridimensionalidade e a simplicidade nos cenários era própria

de Appia: “ele propõe a recuperação da tridimensionalidade no cenário, em harmonia orgânica com a ocupação do corpo humano no espaço”. Tridimensionalidade que evoluiu a partir de 1909 nos seus famosos espaços rítmicos, cenas de estrutura clara e reduzidas ao essencial onde o principal é a arquitetura de blocos com escadas e planos inclinados: “espaços compostos por elementos espaciais delimitados por superfícies planas em que plantas estilizadas (por exemplo, ciprestes) ou elementos têxteis suspensos aparecem ocasionalmente e como uma exceção que confirma a regra” (Roger, 2004b, p. 17-44; Dreier, 2004, p. 60).

Para Appia, a função da cenografia consistia na criação do espaço em forma de plataformas geométricas ao redor do ator. Este espaço deve realçar e acentuar o movimento do ator e sobretudo dar-lhe um significado e um tema. Além disso, deveria ser homogêneo com o ator, mostrando-o como um corpo em movimento entre corpos imóveis num claro-escuro comum. Porém, por outro lado, o espaço deve confrontar o ator, criar resistência com a geometria de sua forma. A função da luz era cobrir todo esse território com uma cor e com um claro-escuro ativo e variável.



Desenhos cenográficos de Adolphe Appia para O ouro do Reno, cena 2: Paisagem Walhalla (1892). Fonte: Roger, 2004a, p. 147.

Appia e a luz

Como já foi observado, a arte de Appia é uma síntese de música, luz e forma. Ele não partilha da hipótese da “obra de arte total”, e propõe uma hierarquia, uma subordinação de algumas artes sobre outras. Haveria, portanto, uma hierarquia de dependência entre as artes e não uma fusão na base da igualdade (afastando-se desse modo de Wagner). Estabelece então sua já clássica classificação: ator-espaço-luz-pintura, onde a luz seria o elemento expressivo oposto ao signo. Mas acima de tudo a música. Para Appia, a música é a forma suprema

de arte. Mas, nesta supremacia musical, a luz desempenha uma importância vital, como descreve Martínez Roger:

Seus cenários parecem volatilizar-se ao se aproximarem do horizonte do ciclorama através do uso de luz com qualidades dramáticas como parte construtiva do desenho. A terceira dimensão é definida em seus sombreamentos e intensificações de luz. Ninguém no teatro até ele havia compreendido o poder da luz como elemento de design (Roger, 2000, p. 17).

Appia e a Caracterização Visual do Intérprete

O contato mais centrado na Caracterização Visual do Intérprete em Appia está diretamente relacionado ao seu encontro com o músico Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), em 1906. Uma das investigações do músico e educador austro-suíço Dalcroze, foi em como converter ritmo-música-movimento em um evento cênico. Appia estava interessado na relação dessa união com o espaço: “a música traduzida em linguagem corporal, música que une tempo e espaço, estando o palco colocado ao seu serviço”. Esta descoberta fez com que Appia, entre 1909-1910, começasse a realizar estudos espaciais, dando origem a duas dezenas de desenhos com uma estética cênica totalmente nova que intitulou de “espaços rítmicos” (mencionado anteriormente). Os estudos e a união dos reformadores Appia-Dalcroze materializaram-se na obra *Orfeu e Eurídice*¹⁴, assim descrita por Fernández: “A cena era inovadora, assim como a dança e a coreografia. Os alunos da Dalcroze percorreram o espaço com um vestuário neutro e simples, destacando-se dos módulos estáticos criados por Appia” (Fernández, 2014c, recurso eletrônico). Este “vestuário neutro e simples”, descrito por Fernández, é a única contribuição appiana conhecida para a Caracterização Visual do Intérprete.

Da mesma forma que cria um padrão cenográfico que pode ser aplicado a praticamente qualquer espetáculo, os trajes idealizados por Appia - da malha preta ao cinza, da malha cinza às túnicas leves, em suas diferentes cores utilizadas quando necessário - também podem ser adaptados para qualquer obra teatral (Viana, 2010a, p. 23).

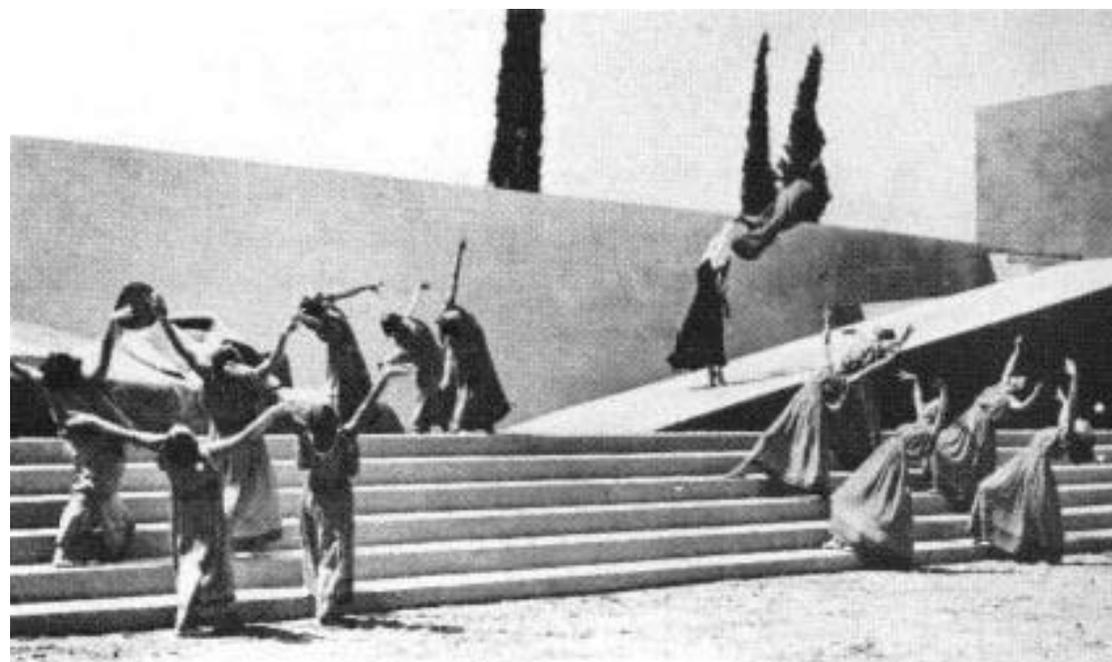
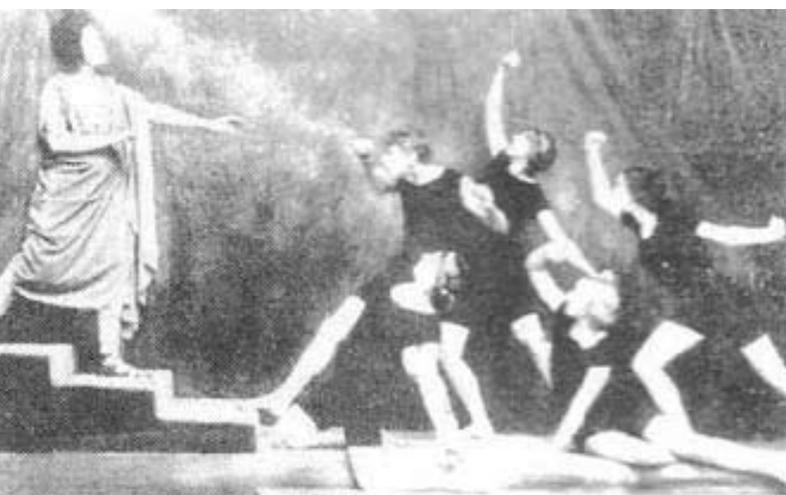
O texto *Com relação aos vestuários para a rítmica*, de Appia, descreve suas considerações sobre a liberdade que os trajes leves e sutis deveriam proporcionar ao corpo do intérprete, além de “revelar o contorno do corpo, ao mesmo tempo que o envolve em dobras leves e expressivas”. Historicamente, o traje appiano começou com a malha preta, que permitia ampla liberdade de movimentos e conforto; depois veio a malha cinza, que não absorve muita luz e permite ao intérprete observar o efeito da luz em seu corpo e no de outras pessoas; o terceiro traje era uma túnica branca ou cinza, roupa funcional, para que o artista pudesse utilizar as linhas de suas dobras como forma de expressividade corporal.

A questão dos trajes rítmicos é na verdade muito simples [...] como devem se vestir para facilitar o estudo da luz [...] o cinza, se escolhido com muito cuidado, parece adequado; mantém a neutralidade necessária para um estudo sério do corpo e torna-se muito expressivo em combinação com um feixe de luz. As malhas da escola seriam então de dois tons: preto para exercícios básicos sem efeitos especiais de luz e cinza para o estudo de tais efeitos (Appia, In: Beacham, 1993, p. 134-135).

¹⁴ *Orfeu e Eurídice* (1912), de Christoph Willibald Gluck. Festspielhaus Hellerau (Hellerau Festival House or Hellerau Theatre), Dresden, Alemanha.



A valquíria, ato III: A rocha da valquíria e O sonho de Brunnhilde (1892). Fonte: Roger, 2004a, p. 159 e 163.



Opiniões sobre Appia e sua obra

Ángel Martínez Roger (Espanha), professor e pesquisador de artes cênicas.

Talvez ninguém tenha compreendido Wagner cenograficamente, inclusive o próprio compositor, como o místico Appia.

Appia sempre abominou o excesso arqueológico e a proliferação de detalhes decorativos, evitou a cor. Ele deixa bem claro que uma imitação ilusória da realidade ou da natureza não deve ser feita ou criada na cena (Roger, 2000, p. 17).

Juan Ruesga (Espanha), designer de cenário e arquiteto.

Em todos esses anos de profissão, quanto mais conheço, mais posso vislumbrar a importância da obra de Appia para o teatro contemporâneo e principalmente para o desenvolvimento da cenografia já entendida como espaço cênico. O tempo mostra que o seu pensamento está solidamente baseado num conceito essencial de espaço e luz. Apenas um dos seus desenhos teve mais influência no desenvolvimento da cenografia contemporânea do que centenas de encenações. Passando pelos templos gregos

Orfeu e Eurídice (1912): a Caracterização Visual do Intérprete proposta por Adolphe Appia. Fonte: Viana, 2010a, p. 21.

da Sicília, ou pelos espaços rituais de Gizé, ao pé das pirâmides, encontramos repetidamente os ‘espaços rítmicos’ que Appia desenhou para nos mostrar o caminho do essencial. [...] Sempre encontrei nos seus desenhos e escritos as chaves do rigor poético, que é, em última análise, a chave do design (Ruesga, 2001, p. 34).

Juan Antonio Hormigón (Espanha), dramaturgo e diretor teatral.

Em resumo, Appia propõe que a alma do teatro moderno é a luz. O poder expressivo da luz, que cria formas, permite-nos na cena moderna pintar, sublinhar o diálogo, matizar as atmosferas como alegres ou tristes, sublinhar os pontos fortes, deixando os elementos indiferentes progressivamente borrados nas sombras. Propõe eliminar a luz de ribalta e trabalhar de forma puramente artística, utilizando apenas projetores de luz e efeitos. As suas propostas incluem não só as transformações produzidas pela incorporação da luz elétrica no teatro, a partir de 1885, mas também a sua utilização artística (Hormigón, 2000, p. 7).



Edward Gordon Craig

Agora é preciso,
na minha opinião,
que paremos,
esqueçamos tudo
e olhemos atentamente,
longa e atentamente a natureza.

Edward Gordon Craig
(Craig, In: Castaño, 2009, p. 7).

Citação de Craig:

Algumas notas sobre a iluminação do palco, gravações para a BBC de Londres, em 1953.

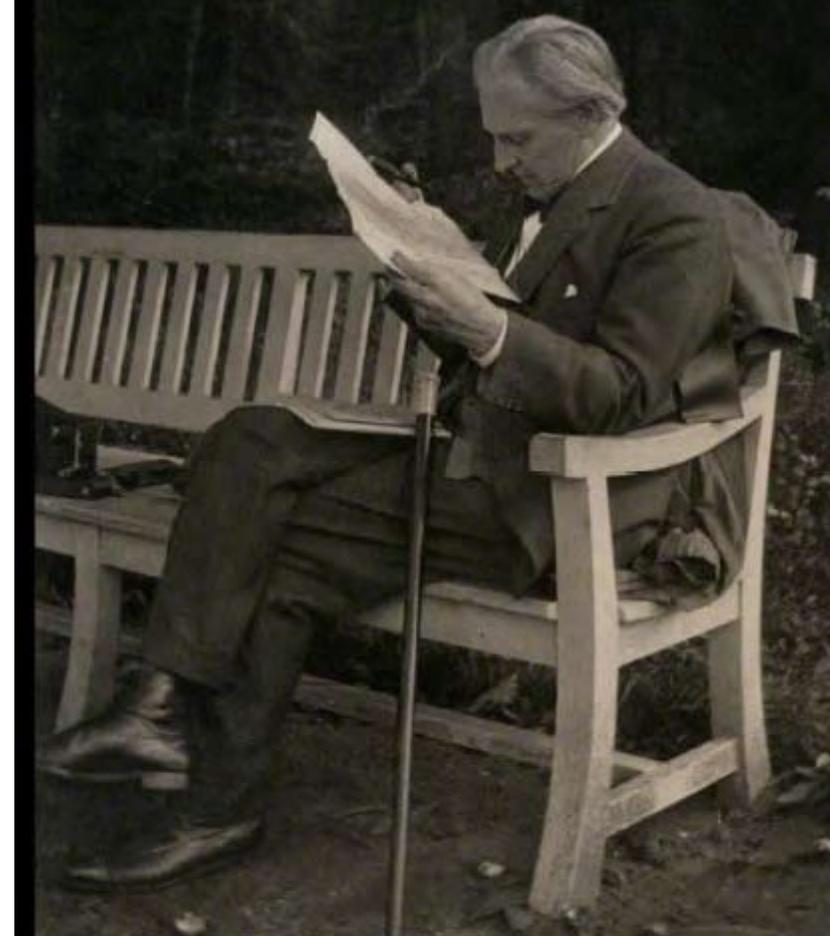
COM UMA PERSONALIDADE COMPLEXA E CRIATIVA, Gordon Craig dedicou a sua vida ao teatro sob múltiplos pontos de vista: como ator, cenógrafo, crítico e teórico. O convite que ele faz na citação anterior foi a base que sustentou suas aborda-

gens revolucionárias, levadas a cabo a partir de suas obras, datadas dos primeiros anos do século XX. O olhar de Craig sobre a natureza, somado à sua capacidade de assimilar diversas influências e sintetizá-las, é a força motriz que ativa a superação do teatro ilusionista e a concepção de uma encenação como uma obra de arte total. A sua reflexão teórica centra-se na síntese da ação, a dança, as palavras e os gestos.

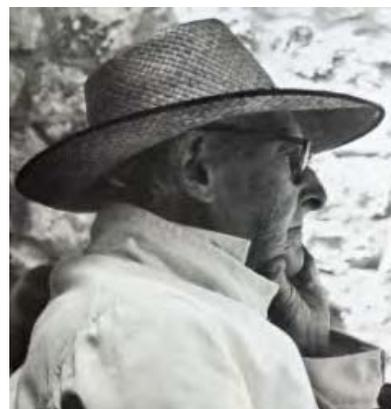
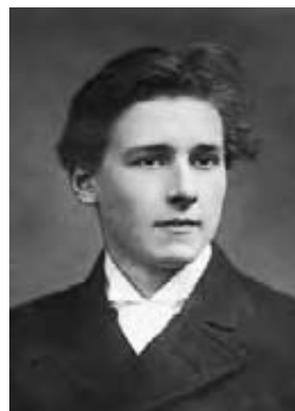
Suas telas cenográficas (os screens), painéis-interfaces modulares móveis, permitem aproximar-nos do movimento do palco, dispensar a ação humana e criar uma infinidade de cenas em um único espaço. A visão espacial da cena teatral na obra de Gordon Craig conta com a presença constante de quatro temas: a janela e a retícula, o espaço e a luz, o movimento e, por fim, as inúmeras produções cênicas de Hamlet, em que trabalhou durante muitos anos. Obra que, segundo Aurora Herrera¹⁵, constituiu a sua maior e constante preocupação, e que “permaneceu a mais cuidadosamente preparada de toda a produção craigiana” (Herrera, 2009a, p. 10). Craig parte dos pressupostos de Appia e os aprofunda, seguindo a ideia de um “teatro que reduza seus meios de composição ao ritmo e ao movimento”. Defende uma cenografia antirrealista por excelência, coexistindo com um naturalismo rígido; a superação da fisicalidade contingente do ator, da sua “pessoal atuação humana”, por meio da recuperação da máscara e da consequente abstração do seu gesto, da sua atitude, de todo o seu comportamento cênico.

Segundo o semiólogo Gainfranco Bettetini, o ator de Craig, reduzido à “essencialidade dinâmica da marionete, é uma consequência axiomática do sistema teórico que estabelece a hipótese de que o teatro é o lugar da representação autônoma”. Quanto à produção de signos, Gordon Craig considerou que ela não estava vinculada a uma relação mimética com os fenômenos da realidade, nem resultava numa ruptura da relação entre cena e vida (Bettetini, 1977, p. 87-88).

¹⁵ A arquiteta e professora espanhola Aurora Herrera foi curadora da exposição Edward Gordon Craig. Espaço como espetáculo, de novembro de 2009 a janeiro de 2010 na La Casa Encendida. Produção do Projeto Social Caja Madrid com a participação excepcional da Bibliothèque Nationale de France (Paris), Madrid: Espanha.



Edward Gordon Craig, em fotos de: 1890, 1897, 1920, 1950, s/d e 1961.
Fontes: <http://global.britannica.com>; Craig, 2012a, p. 12.



Breve biografia

Edward Gordon Craig (Stevenage, Inglaterra, 16/01/1872 – Vence, França, 1966) Nascido em uma família de grande prestígio no campo teatral e arquitetônico, recebeu uma formação humanista que construiria as bases de seu pensamento criativo. As suas estadias na Alemanha no início do século XX introduziram-no no mundo teatral europeu, do qual se tornou a personalidade mais representativa nas primeiras décadas do século. As figuras que ganharam importância na formação

de Craig, especialmente durante a sua estadia na Alemanha, foram Harry Graf Kessler, Henry van de Velde, Josef Hoffmann, Max Reinhardt e a coreógrafa e bailarina Isadora Duncan (1877-1927), sua parceira artística e sentimental.

Em 1913 criou uma escola experimental de teatro em Florença (antes da Bauhaus), num antigo teatro, a Arena Goldoni, onde reuniu artesãos especialistas em adereços, designers de marionetes e máscaras, maquetistas e professores de geometria descritiva; um laboratório experimental de carácter cênico onde se desenvolve um projeto vanguardista do ponto de vista didático e criativo, e onde se projetam cenografias para o futuro. No momento em que deve renunciar a isso, a vida e a obra de Craig passam por um processo gradual de destruição. Com a chegada da Primeira e da Segunda Guerras Mundiais, refugia-se no isolamento total e no estudo do passado, enquanto a sua fama de profeta incompreendido cresce por toda a Europa.

Cronologia dos eventos de interesse deste estudo

(Baseada em Herrera, 2009c, p. 448-507 e Vieites, 2012, p. 37-40)

1900-1902: Gordon Craig dirige as seguintes obras: sua primeira ópera, *Dido e Enéias*¹⁶, onde se afasta gradativamente do realismo histórico dos cenários e inicia seu caminho para a abstração que o caracterizará a partir de então; *A máscara do amor*¹⁷, em que os cenários e a encenação causam sensação pela sua surpreendente simplicidade; *Ácis e Galateia*¹⁸, onde deixa a imaginação se guiar pelo que o poema musical sugere; *Bethlehem*¹⁹, que inclui inovações em iluminação.

1903: Projeta e dirige os espetáculos *Os vikings em Helgeland* (de Ibsen) e *Muito ruído e poucas nozes* (de Shakespeare) para a companhia de sua mãe, a atriz Ellen Terry (1847-1928), no Imperial Theatre em Westminster, na Inglaterra. Ele também participou como cenógrafo do espetáculo *For Sword or Song* no Shaftsbury Theatre.

1904: Muda-se para a Alemanha para participar de projetos cenográficos de Otto Brahm, Eleonora Duse e Max Reinhardt. Conhece Isadora Duncan, sua futura companheira sentimental.

16 *Dido e Enéias* (1900), de Henry Purcell. Em colaboração com Martin Shaw. Conservatório de Hampstead, para a Purcell Operatic Society, Londres, Inglaterra.

17 *A máscara do amor* (1901). Em colaboração com Martin Shaw. Coronet Theatre, Notting Hill Gate, Londres, Inglaterra.

18 *Ácis e Galateia* (1901), de John Gray. Em colaboração com Martin Shaw, música de Georg Friedrich Händel. Grande Queen Street Theatre, Londres, Inglaterra.

19 *Bethlehem* (1901), de Laurence Housman. Em colaboração com Martin Shaw. Instituto Imperial em South Kensington, Inglaterra.

1905: Começa a colaborar com Reinhardt na cenografia de *A tempestade* e *Macbeth* (de Shakespeare) e *César e Cleópatra* (de George Bernard Shaw), mas renuncia a todos porque não obtém controle absoluto no processo de criação. Publica a sua obra teórica mais importante, *A arte do teatro*, um diálogo de inspiração socrática onde apresentou as suas ideias sobre o teatro do futuro.

1907: Estabelece-se em Florença, na Itália. Influenciado pela arte italiana, sua concepção espacial baseada na profundidade e no jogo de luz e sombra permeia grande parte de sua obra. Nesse período começa a refletir sobre a natureza dos personagens, das marionetes e das máscaras.

1910-1915: Viaja para Moscou. Patenteia suas telas (screens), que o Abbey Theatre utiliza em diversos espetáculos. Estreia, com Stanislavski, *Hamlet*²⁰, no Teatro de Arte de Moscou. Publica *Rumo a um novo teatro* e *Um teatro vivo*. Abre sua Escola de Teatro na Arena Goldoni em Florença. Faz o design cenográfico para *A paixão segundo São Mateus*, de Bach (obra que não chega a ser produzida), e começa a escrever obras para as supermarionetes, atores totalmente disciplinados, desprovidos de alma. Em 1915, devido ao conflito armado, fechou seu laboratório de pesquisa teatral e sua escola. Publica seu artigo *Telas, as cenas em uma cena*.

1921: Participa, com Appia, da Exposição Internacional sobre a evolução das artes cênicas, realizada no Museu Stedelijk de Amsterdã.

1926: Projeta o design e colabora na produção de *Os pretendentes à coroa*.²¹

1928: Colabora no design de *Macbeth*.²²

1932: Estabelece-se na França e decide dedicar-se à pesquisa histórica do teatro.

20 *Hamlet* (1912), de William Shakespeare. Em colaboração com Konstantin Stanislavski. Teatro de Arte de Moscou, Rússia.

21 *Os Pretendentes à Coroa* (1926), de Henrik Ibsen. Em colaboração com Johannes e Adam Poulsen. Royal Theatre em Copenhague, Dinamarca.

22 *Macbeth* (1928), de William Shakespeare. Dirigido por George Tyler. Nova York, EUA.

Desenhos e Caracterizações Visuais do Intérprete de Gordon Craig: Ácis e Galateia (1901), Os vikings em Helgeland (1903) e Bethlehem (1902).

Fontes: Viana, 2010a, p. 65; <http://edwardgordoncraig.blogspot.com.es>.



Os princípios de Craig, resumidos por seu principal biógrafo, Denis Bablet, seriam: rejeição do realismo, busca pela essência da obra, promoção dos símbolos, condenação do ator naturalista em favor do ideal da supermarionete, desejo de unir todos os meios de expressão cênica para dar ao drama a máxima expressividade.

Um dos elementos mais característicos da sua encenação é a versatilidade, materializada com grandes biombos e imensas cortinas, que auxiliam na versatilidade do espaço cênico. As teorias de Craig podem se ver refletidas em uma cenografia tão significativa como na obra *A dama boba*²³: “na forma como o cenógrafo cobriu com cortinas os dois níveis da pousada, estruturados de forma rítmica e ligados por uma escada diagonal, ou na transformação daquele espaço com uma enorme tapeçaria”. Também nas sólidas molduras laterais de *Yerma* (1934), “que cobrem toda a boca de cena numa retumbante verticalidade, há uma clara evocação das teorias de Craig” (Roger, 2004b, p. 32; Gilabert, 2007, p. 11).

Craig e a Caracterização Visual do Intérprete

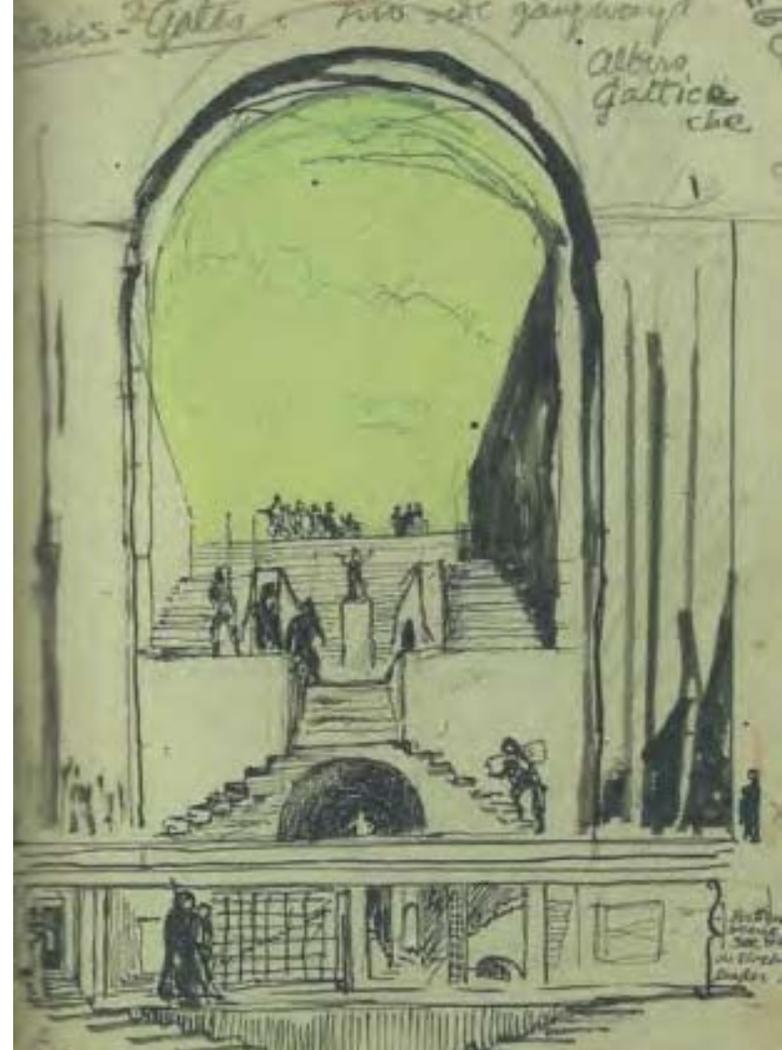
Como destaca Rossin (2013), Craig foi o responsável pelo retorno da máscara aos palcos, buscando inspiração no teatro oriental. Na sua concepção, a máscara serviria de base para o jogo cênico e substituiria a “fragilidade do ator e seus recursos para efeitos fáceis, como o rosto sobrecarregado de mímicas inúteis”: “Ele chamava um ator com conhecimento de seus recursos expressivos, capaz de anular seu ego, suas caretas e seus próprios sentimentos, a fim de transpor fisicamente as expressões e ações cotidianas para um plano simbólico e codificado”. As máscaras aparecem pela primeira vez em seu espetáculo *Dido e Eneias* (Henry Purcell, 1900), para o qual Craig criou um novo arranjo espacial com o uso de luz e cor. Os objetos foram concebidos em “consonância com os demais elementos cênicos e integrados à pintura cênica e à atmosfera dramática. A sua uti-

²³ *A dama boba* (1934), de Lope de Vega. Direção: Federico García Lorca. Buenos Aires, Argentina.

Desenhos e cenografias de Gordon Craig: A paixão segundo São Mateus (1914), *Os Pretendentes à Coroa* (1926) e *Macbeth* (1928). Fonte: Castaño, 2009, p. 175, 187.

lização controlava as emoções e definia a fisicalidade do ator, intensificando o plano visual e reforçando os contornos das figuras e dos gestos” (Rossin, 2013, p. 16-17).

Em termos de Caracterização Visual do Intérprete e luz, Fausto Viana (2004 e 2010a) descreve as soluções de Gordon Craig em três obras de diferentes períodos do seu processo criativo: *Dido e Eneias* (1900), *Hamlet* (1911) e *Os pretendentes a coroa* (1926). Vejamos mais de perto os dois primeiros:



Dido e Enéias: a oposição cromática do vestuário em relação aos cenários foi a linha norteadora do tratamento da Caracterização Visual do Intérprete. Na primeira cena utilizou cores fortes nos cenários (tecido de fundo modulado entre azul claro e lilás e nos tecidos laterais em roxo e preto) e adereços (verde brilhante, roxo profundo, preto, almofadas e trono vermelho claro). O traje de Dido consistia em uma túnica verde, uma capa roxa e uma peruca vermelha. Suas servas usavam vestidos drapeados verdes com véus de gaze roxa. Enéias vestia roxo e preto. Christopher Innes descreve a sequência das cenas:

Nas cenas seguintes o sistema se repetiu. As cores vibrantes do porto mudaram para o preto e branco da cena das bruxas, e a cor do piso do palco também mudou, com o piso verde substituído pelo cinza. Até as texturas das cenas foram colocadas umas contra as outras. A limpeza da forma e da cor dava a impressão de imensa profundidade – Craig usou a combinação de cores de Herkomer²⁴, da luz projetada em um tecido liso na frente e atrás de uma gaze na cena um (Innes, 1998, p. 43).

Para contrastar as cenas de ricas Caracterizações Visuais do Intérprete, Craig usa apenas uma cor no fundo do palco, uma cor que muda com a projeção da luz. Na cena da morte de Dido foram explorados jogos cromáticos:

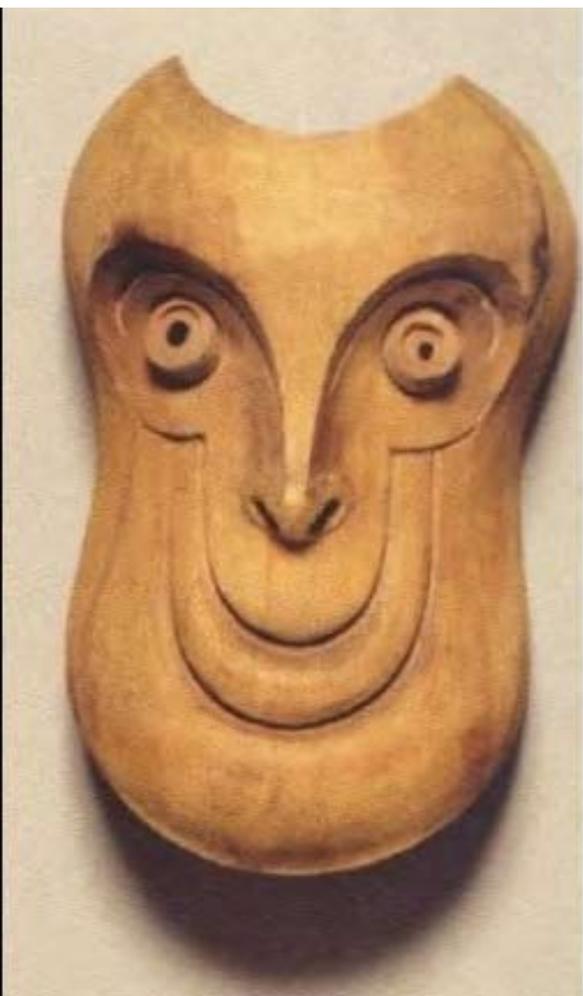
[...] choviam pétalas de rosa em tamanho aumentado que caíam sobre seu corpo morto, em papel cor de rosa vivo. Ela estava vestida de preto sobre almofadas pretas, e suas servidoras agora estavam inteiramente cobertas com véus roxos de gaze, imersas em luz verde claro, enquanto o pano de fundo recebia uma luz azul clara, e uma luz amarela na gaze da frente (Viana, 2010a, p. 47).

²⁴ Hubert von Herkomer (Baviera, 1849-1914), professor que acreditava que o teatro era uma extensão do cavalete do pintor. Ele ensinou a seus alunos a criação de dispositivos de luz e a experimentação de efeitos de iluminação em composições.

Innes acrescenta mais detalhes à cena: “À medida em que a luz amarela cai, a luz azul diminui e o azul do céu (o tecido de fundo era índigo) fica roxo, que escurece até que o coro ‘desaparece’ nele e apenas seus braços, que se despedem, podem ser vistos” (Innes, 1998, p. 46). Mabel Cox observa que os figurinos contribuíram para o efeito visual da peça e eram intencionalmente indissociáveis de seus cenários: “eles faziam essencialmente parte do design de cada cena e isso dava uma harmonia completa que é rara nos palcos”. Além disso, a obra proporciona uma experiência estética em que “forma, cor e movimento criaram um padrão simbólico harmonioso e intrincado, que agradou à mente e aos olhos” (Bablet, 1981, p. 41).

Hamlet: encenação que Craig realiza em parceria com Constantin Stanislavski (1863-1938) no Teatro de Arte de Moscou. Segundo Diana Fernández, os dois artistas analisaram a peça cena por cena, destacando intenções tanto dramáticas quanto visuais: “...O plano de produção foi elaborado detalhadamente, unindo os recursos de som, iluminação, vestuário, maquiagem...”. Craig viu a obra como um conflito entre dois elementos mutuamente destrutivos: Hamlet contra tudo ao seu redor. Por isso limitou o uso de cores simbólicas, para indicar o valor relativo desses elementos e para unificar todas as figuras em uma massa que se harmonizasse com a cena. Tudo ficou nas sombras (com predominância de cinza e bege salpicado de vermelho ou verde), com textura bem luminosa e linhas douradas nas dobras. Para Craig, numa obra poética, os atores e tudo ao seu redor constituiriam uma entidade única: “todas as partes devem estar ligadas a outras para formar a obra como um todo”. Embora o sistema técnico e prático de Craig, baseado em biombos telados, seja de difícil implementação, a cenografia concebida para Hamlet marcou uma virada na história da encena-

As máscaras de Edward Gordon Craig. Fonte: Freixe, 2010 apud Rossin, 2013, p. 19.



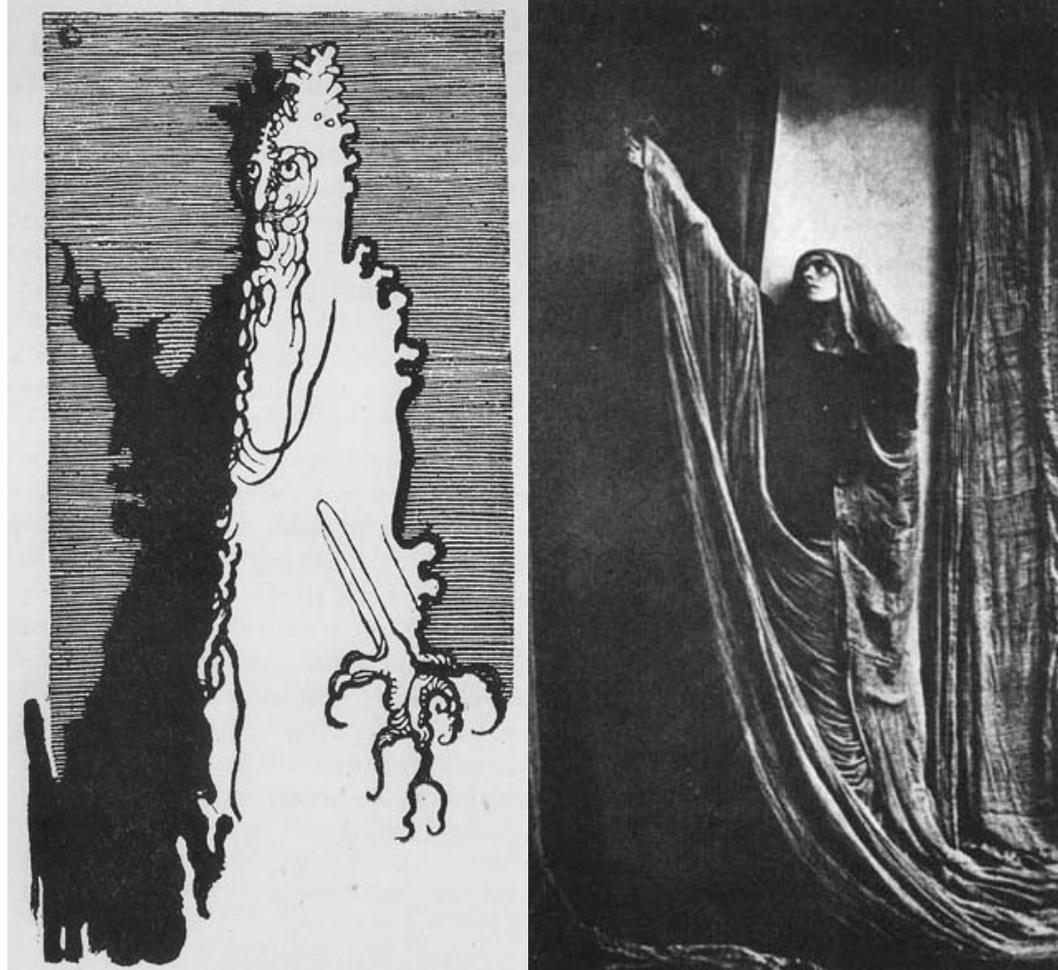
ção e também “foi um grande acontecimento na história da cenografia russa” (Fernández, 2014b: recurso eletrônico; Herrera, 2009b, p. 160-161).

Ao tratar da produção da Caracterização Visual do Intérprete proposta por Craig, a equipe teve dificuldade em entender o que o cenógrafo tinha em mente. Seus desenhos recortados em papel ou madeira (as cardboard figures) eram verdadeiros enigmas para Stanislavski: “queremos transformar em realidade aquelas linhas e dobras que vemos em seus desenhos dos figurinos. Mas não conseguimos nada [...] O que você quer é um corte simples e natural que crie figuras esculpidas que possam ser iluminadas no palco e harmonizadas com as linhas dos biombos”. Carta de Stanislavski para Craig, junho de 1910 (Senelick, 1982, p. 116). Ao final de abril de 1911, quem realmente desenvolve a Caracterização Visual do Intérprete de Hamlet é o designer Nikolai Sapunov (1880-1912). Ele segue os conceitos de Craig: extrema limpeza nos detalhes; evocação discreta da Idade Média; peso nas dobras e tecidos do vestuário; brilho da corte nos acessórios; maquiagens pálidas. Considerando que os dois criadores (Craig e Stanislavski) nunca conseguiram chegar a um acordo quanto à Caracterização Visual do Intérprete da obra, Fernández (2014b) destaca que: “enquanto a ideia de Craig era que os intérpretes aparecessem ampliados e com grandes máscaras (com a intenção de brindar o caráter místico do teatro que defendia)”, o diretor russo defendia a ideia do realismo de atuação, “por isso rejeitou a proposta de Craig, aceitando apenas o uso de maquiagem e cabelos exagerados e menos naturalistas” (Fernández, 2014b, recurso eletrônico).

No que diz respeito à colaboração entre Craig e Stanislavski e às suas repercussões, em termos visuais, os dois encenadores rejeitaram os postulados cenográficos realistas do século XIX. Para eles, o intérprete precisava de um fundo cênico simples, capaz de produzir uma infinidade de estados emocionais por meio da combinação de linhas, manchas de luz, cores e formas. Na concepção deles, a luz e a cor são fundamentais para uma atmosfera dramática: “A luz transforma o espaço e o anima, criando um espaço dramático que vai sendo revelado aos poucos. A disposição do material cênico e o jogo da iluminação criam o ‘espaço do drama’, exprimem suas tensões e seus símbolos” (Viana, 2010a, p. 49).

No início do século XX, Stanislavski passou a refletir, assim como Craig, sobre a autonomia da plástica cênica. Em suas memórias ele conta que descobriu acidentalmente o uso do veludo preto: “A caixa preta permitiu uma composição plana da cena, isso virou uma tela, onde as imagens apareciam e desapareciam. Você poderia desenhar linhas e cores no palco, como em um papel preto”. Com isso, Stanislavski dedicou-se à busca dos jogos de aparecimento e desaparecimento e ao desenho de cores no fundo sem profundidade. Só quando não utilizou as suas descobertas por considerá-las muito artificiais e sombrias (Martínez, 2002, p. 40).

Gordon Craig deu grande importância às qualidades expressivas dos materiais; não só à sua cor, mas também à sua textura, à sua forma de se desdobrar no espaço, seja como algo orgânico no que diz respeito ao cenário, seja como algo sobreposto de forma mais artificial. Sendo assim, ele escolheu para Hamlet tecidos pesados e grossos para dar aos trajes uma “beleza escultural”. Já para o vestuário de A máscara do amor, um simples pano de juta transfigurou a iluminação que recaía sobre os atores. Para Os vikings em Helgeland, ele usou materiais toscos e ásperos para as roupas dos guerreiros primitivos no primeiro ato, enquanto, no segundo ato, suspendeu um imenso candelabro de ferro forjado acima da mesa para simbolizar um mundo feudal. Segundo Herrera (2009b), para a parte



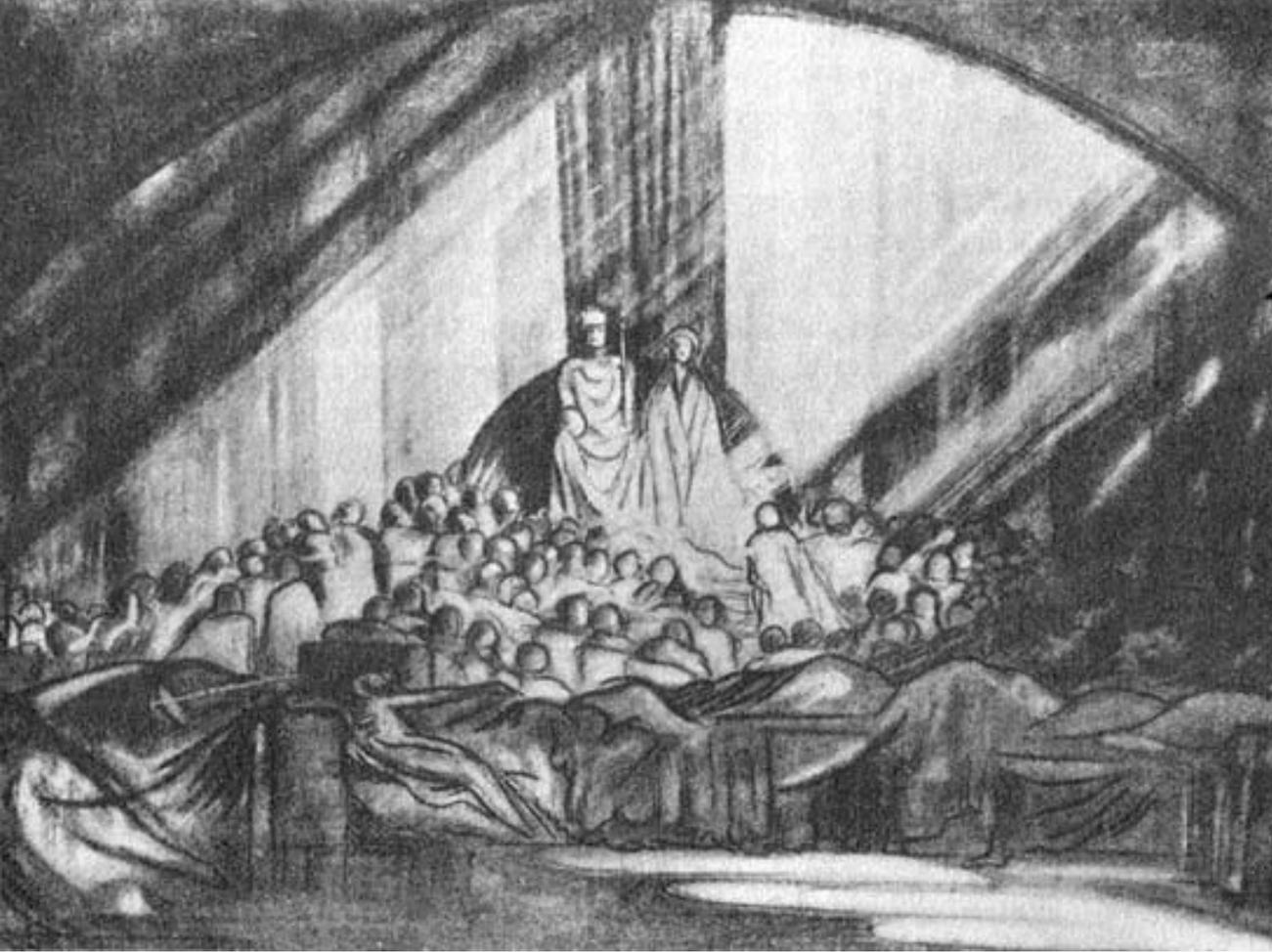
A Caracterização Visual do Intérprete de Gordon Craig para Dido e Enéias (1900): foto da bruxa na “dança dos braços brancos”; esboço de Craig para A feiticeira.
Fontes: Viana, 2010a, p. 46-47; <http://edwardgordoncraig.blogspot.com.es>.

visual que caracterizou a obra de Craig “o material, assim como a cor, ajudou a revelar o mistério do drama com tanta relevância quanto o cenário, a iluminação ou a música. Mas também contribuiu para expressar as próprias ideias do diretor de cena” (Herrera, 2009b, p. 269).

Algumas reflexões de Craig

A arte do teatro não é a interpretação dos atores, nem a peça, nem a encenação, nem a dança; é constituída pelos elementos que a compõem: o gesto que é a alma da interpretação; as palavras que constituem o corpo da obra; as linhas e cores que são a própria existência do cenário; o ritmo que é a essência da dança. Texto Cena, 1922 (Craig, 2012b, p. 360).

[...] na arte você não obtém benefícios de ter eletricidade até saber como usá-la bem. Seria bom refletir sobre a necessidade de ter essa habilidade [...] O mar...pergunte a um marinheiro quanto tempo é preciso estudá-lo para controlá-lo bem. E a luz elétrica... quanto tempo? Você acha que a luz elétrica é controlada ligando e desligando o interruptor? Mesmo que você saiba ligá-lo, de forma rápida ou mais lenta, seu conhecimento sobre ele pode ser comparado à sua capacidade de viajar no tempo, quando a babá o carregava nos braços. Mesmo que tenhamos as melhores ferramentas nos nossos teatros, não alcançaremos nem metade do que Peruzzi e Serlio alcançaram no ano 1500 ou Brunelleschi nos anos 1400. Seria necessário um volume inteiro para explicar como e onde perdemos o controle da cena, preenchendo-a com novas e melhores ferramentas (Craig, 2012a, p. 106).



O uso da luz para o ator deve ser estudado por ele mesmo, que observará como a luz assume um papel difícil na vida real. Se ele a observar, vai perceber que a iluminação cênica pode ser a melhor amiga no seu trabalho. Como auxílio em suas observações, o tratado sobre a luz, de Leonardo da Vinci, pode ajudar o ator que está avançado em seus estudos (Craig, 2012b, p. 94).

Para Gordon Craig “a palavra é o lugar das mentiras”. Assim, na sua concepção da “arte teatral do amanhã” o literário ocupa um lugar secundário em relação ao visual e ao rítmico. Chegará o dia, anuncia Craig, em que o diretor já não terá de partir de um texto previamente escrito pelo poeta: criará a sua própria obra com os recursos de uma linguagem cênica autônoma. Retornaremos assim à situação original, aquela em que o dramaturgo se identificava com o ator, e a sua presença direta no palco o leva a tomar consciência da superioridade dos recursos musicais e visuais sobre os literários em termos da sua eficácia comunicativa com o auditório.

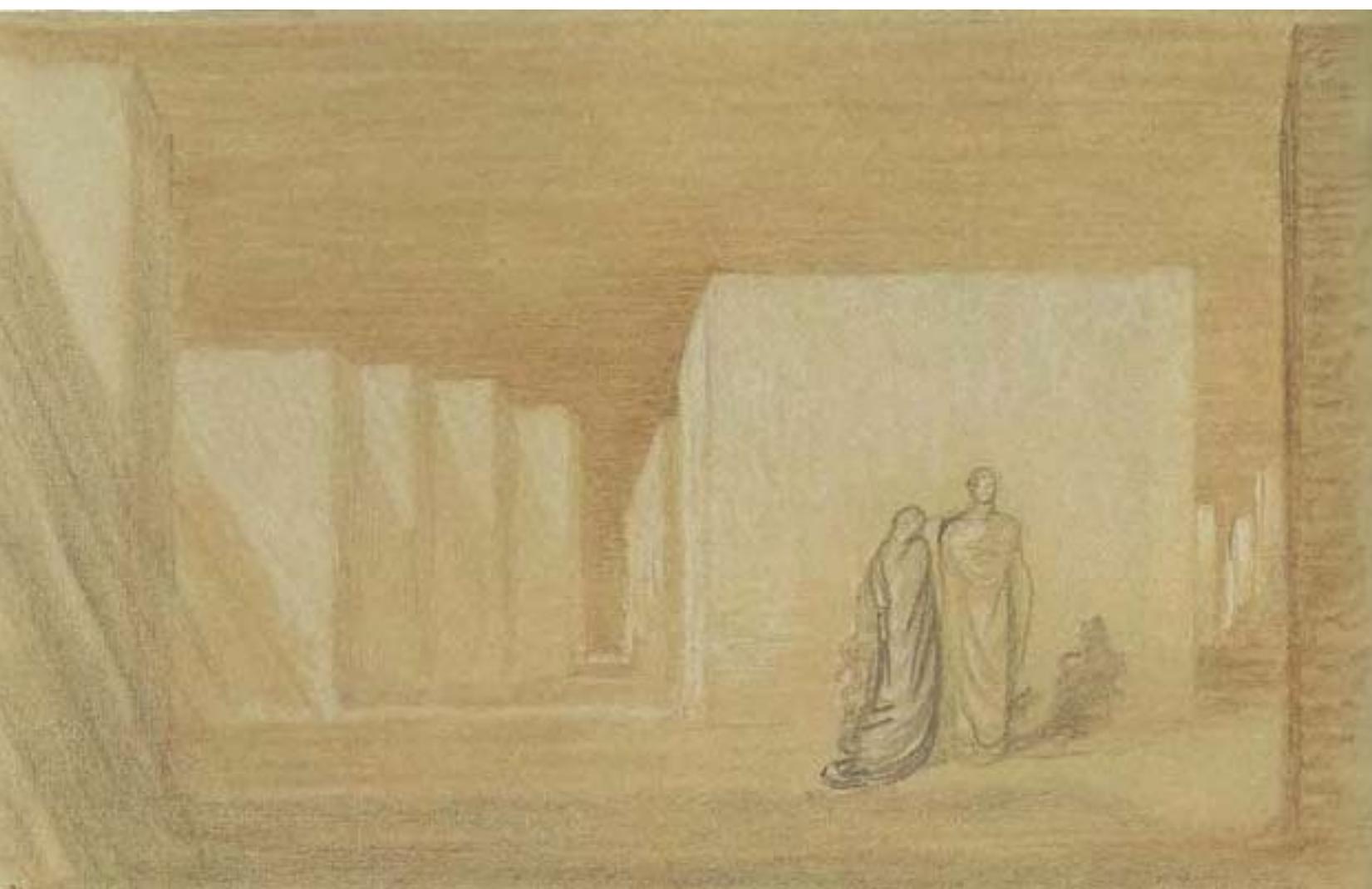
Experimentos cinético-luminosos

No texto *Cena* (1922), Craig propôs substituir o antigo sistema de abaixamento da cortina para troca de cenários por um palco em que houvesse continuidade dramática graças ao seu sistema de telas móveis (os biombos):

Tal cena também tem um rosto (eu chamo assim), um rosto expressivo. Sua superfície recebe a luz e, à medida em que a luz muda de posição, ela sofre outras transformações e a própria cena varia de posição - a luz e a cena se movem em concerto como um dueto e executam figuras como numa dança -, seu rosto expressa toda a emoção que quero fazê-lo expressar. [...] Não é necessário baixar a cortina durante o espetáculo para passar da primeira para a segunda cena, depois para a terceira e assim sucessivamente até chegar à décima sexta. A cena se sustenta por si só (Craig, 2012b, p. 364).

Considerando que na visão de Craig do “teatro do futuro” o palco e os cenários deveriam ser móveis, Innes (2009) destaca que o diretor-cenógrafo inglês os considerava como parte inte-

Hamlet (1912): desenhos e cenografias de Gordon Craig. Fontes: Castaño, 2009, p. 168; vestuariescenico.wordpress.com.



grante da ação dramática, que estava em movimento durante a representação. Na sua versão mais modesta e viável, eram telas projetadas e fabricadas como cenário (os screens), que participaram ativamente das mudanças visuais da encenação:

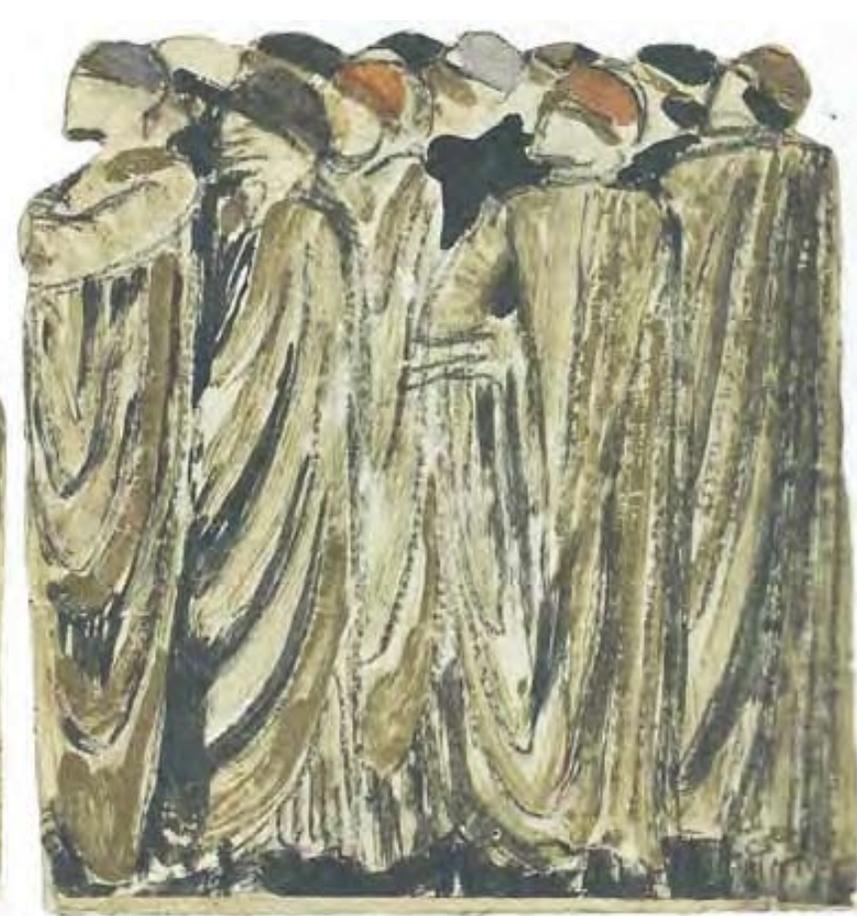
O que Craig criou foi uma cena arquitetônica que, graças à sua mobilidade, possibilitou diferentes expressões e cuja vida própria enriqueceu o drama. A metamorfose da cena teve que seguir o ritmo da peça, determinando os vários cenários e traduzindo visualmente seu progresso. As telas dobráveis, cor de marfim, tão altas quanto o palco, e cada uma com quatro a 12 painéis de largura, eram feitas de um tecido fino, quase translúcido, e esticadas sobre molduras de madeira leve. A sua colocação permitiu sugerir qualquer localização, e apenas com a alteração dos painéis acontecia uma transformação radical na organização e fisionomia do espaço de representação (Innes, 2009, p. 442).

Como o próprio Craig observa em um de seus cadernos, suas telas ofereciam um meio de criar “um senso de harmonia e de variedade ao mesmo tempo [...] Passamos de uma cena para outra sem qualquer tipo de pausa, e quando a mudança é executada não percebemos nenhuma desarmonia entre a nova cena e aquela que terminou” (Craig, 2012b, p. 43). A respeito disso Innes continua detalhando seu uso e estrutura:

Não se tratava apenas de um cenário pré-fabricado - Craig chamou-lhe ‘mil cenas numa só’ -, eles sugeriam diferentes espaços físicos, como a esquina de uma rua ou o interior de um edifício, mas apenas sugerindo-os, não os representando categoricamente. Com dobradiças duplas para que pudessem ser unidas para formar diferentes combinações e dotadas de rodas retráteis na parte inferior, as telas foram projetadas para passar de um arranjo para outro com facilidade e quase em completo silêncio ao redor dos atores, enquanto eles se moviam ou falavam. Apenas movendo quatro painéis, uma grande variedade de cenários e ambientes poderiam ser criados (Innes, 2009, p. 442-443).



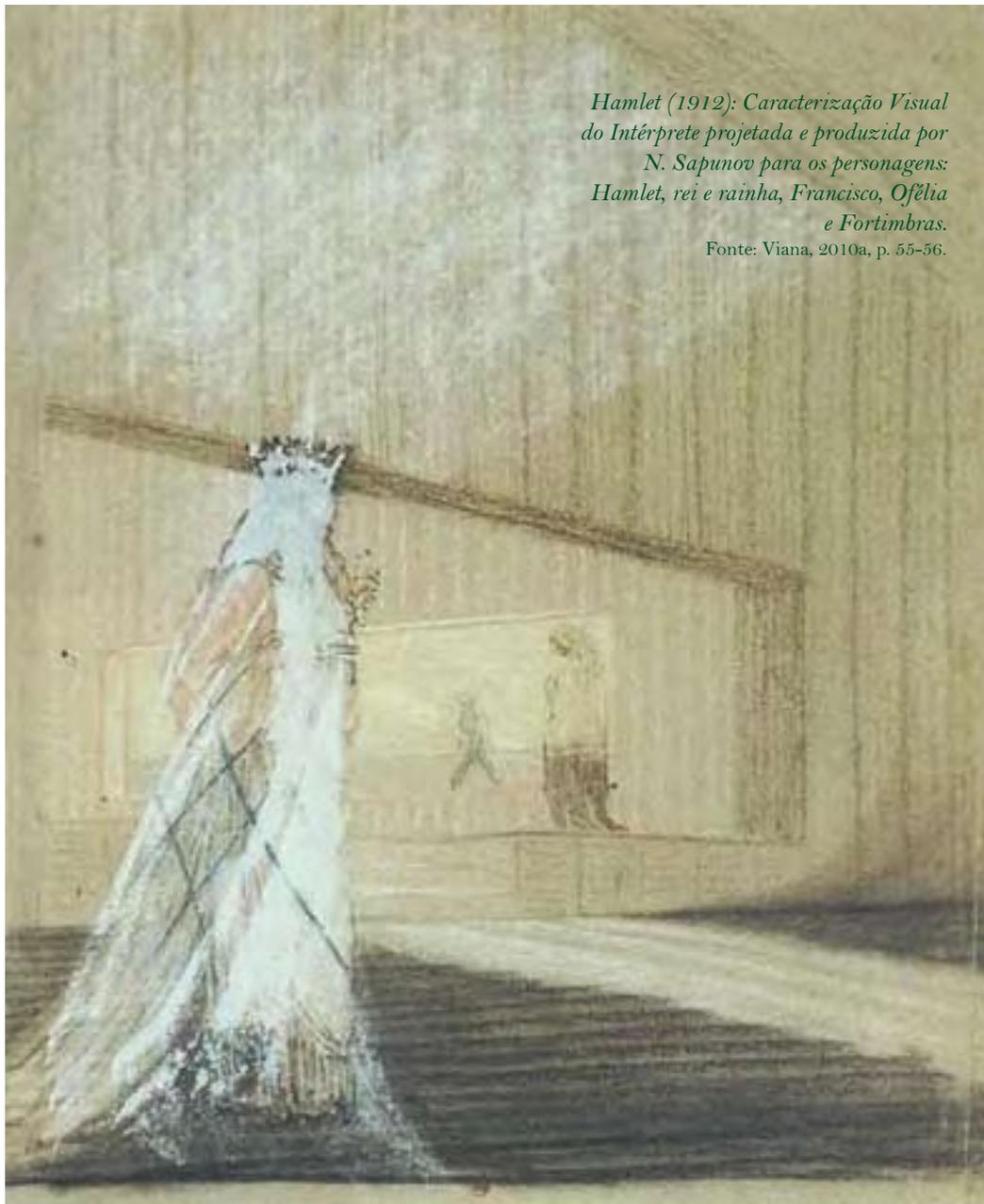
Hamlet (1912): desenhos e cenografias de Gordon Craig.
Fontes: Castaño, 2009, p. 168; vestuarioescenico.wordpress.com.



*Hamlet (1912):
marionetes
usadas por Craig
nas maquetes;
proposta de Craig
para a Caracte-
rização Visual
do Intérprete
dos personagens.
Fonte: Castaño,
2009, p. 246-247.*

Hamlet (1912): Caracterização Visual do Intérprete projetada e produzida por N. Sapunov para os personagens: Hamlet, rei e rainha, Francisco, Ofélia e Fortimbras.

Fonte: Viana, 2010a, p. 55-56.



A ação conjunta do palco em movimento (os imensos painéis-colunas: screens) e da luz, também em movimento, aumenta a eficácia espacial do conjunto:

A cena se move para receber o jogo de luz [...] são como dois bailarinos ou cantores em perfeita harmonia entre si [...] A dificuldade consiste em ‘colocar’ a cena, em ‘executar’ os movimentos para que receba a luz, em ‘colocar’ e ‘direcionar’ a luz. Por outro lado, a relação da luz com esta cena é muito semelhante à do arco com o violino, ou da caneta com o papel. Porque a luz se move sobre a cena; nem sempre está fixa num determinado ponto... quando se move produz música visual. Ao longo do desenvolvimento do drama a luz hora acaricia hora bate, inunda ou goteja; nunca fica imóvel, embora muitas vezes seus movimentos não sejam visíveis até o final do ato, quando nos damos conta que a luz mudou completamente (Craig, 2012b, p. 364).

Craig, a cor e a luz

Em suas encenações, Gordon Craig utilizou a cor de uma forma muito simbólica. Em *Cena* (1922) ele escreveu: “A cena é independente e é monocromática. A cor é dada exclusivamente pela luz; e às vezes obtive tantas cores que nenhuma paleta de pintor jamais poderá reproduzir. Eu poderia dizer que nunca vi cores tão ricas obtidas em uma cena teatral...”. Segundo Herrera (2009b), pelas suas experimentações e propostas cênicas, nas quais dava importância decisiva ao tratamento da luz, Craig aparece, junto com Appia, como um dos cenógrafos que “melhor soube aproveitar as possibilidades oferecidas pelo meio, tornando-se um dos grandes inovadores da cena moderna em matéria de iluminação” (Craig, 2012b, p. 61; Herrera, 2009b, p. 283).

Craig estabelece uma relação entre o pintor, como artista, e o iluminador, a quem concede o mesmo estatuto de artista criativo:

Ele não pode fazer nada além de pintar com cores em uma superfície lisa. Eu não posso fazer nada além de projetar luz sobre minhas telas móveis e sobre as figuras. A diferença é que enquanto ele encontrou o material e os instrumentos já feitos e descobertos e seguiu um método tradicional como professor, eu tive que encontrar o material e os instrumentos adequados e fui forçado a inventar um sistema para utilizá-los. Portanto ainda não possuo um sistema perfeito como o dele para utilizar meus instrumentos (Craig, 2012b, p. 246).

Fica claro, a partir disso, que Craig estava ciente de que estava pesquisando e experimentando em uma área ainda muito nova. Além disso, já tinha uma ideia das possibilidades de expressão cromática da luz e da sua propriedade de conferir uma textura especial à superfície que ilumina. Esta superfície bem poderia ser o intérprete e sua aparência, ambos previamente orientados e planejados para interagirem com um tipo específico de luz:

Posso iluminar o rosto, as mãos e a pessoa de um determinado ator onde quer que ele esteja no palco, sem iluminar a cena, e posso pintar com luz cada ponto da cena sem colocar o ator de lado nem por um instante. E eu não teria sido capaz de dizer isso há vinte anos. Posso dizer agora porque foi nos últimos quatro anos que descobri como obtê-lo (Craig, 2012b, p. 297).

Ainda sobre o tema da iluminação do intérprete, Craig nos orienta com alguns conselhos práticos: “Você pode ver um rosto, uma mão, uma estátua, melhor sobre um fundo plano e incolor do que sobre um fundo sobre o qual está pintado ou esculpido um modelo colorido ou algum outro objeto”. E sobre a luz





Craig e a iluminação do intérprete: os seus desenhos e uma cena com os seus painéis-telas dobráveis e móveis.
Fontes: <http://socks-studio.com>; www.pinterest.com.

interagindo com o ator e o cenário ele afirma que: “A tela em que o ator fica mais visível é a com qualquer tom de cinza, ela pode ser colorida com todas as cores, até preto, sem alterar a cor do rosto, das mãos ou da figura do ator” (Craig, 2012b, p. 201).

Opiniões sobre Gordon Craig e seu trabalho

Aurora Herrera (Espanha),
professora, curadora e pesquisadora de artes cênicas.

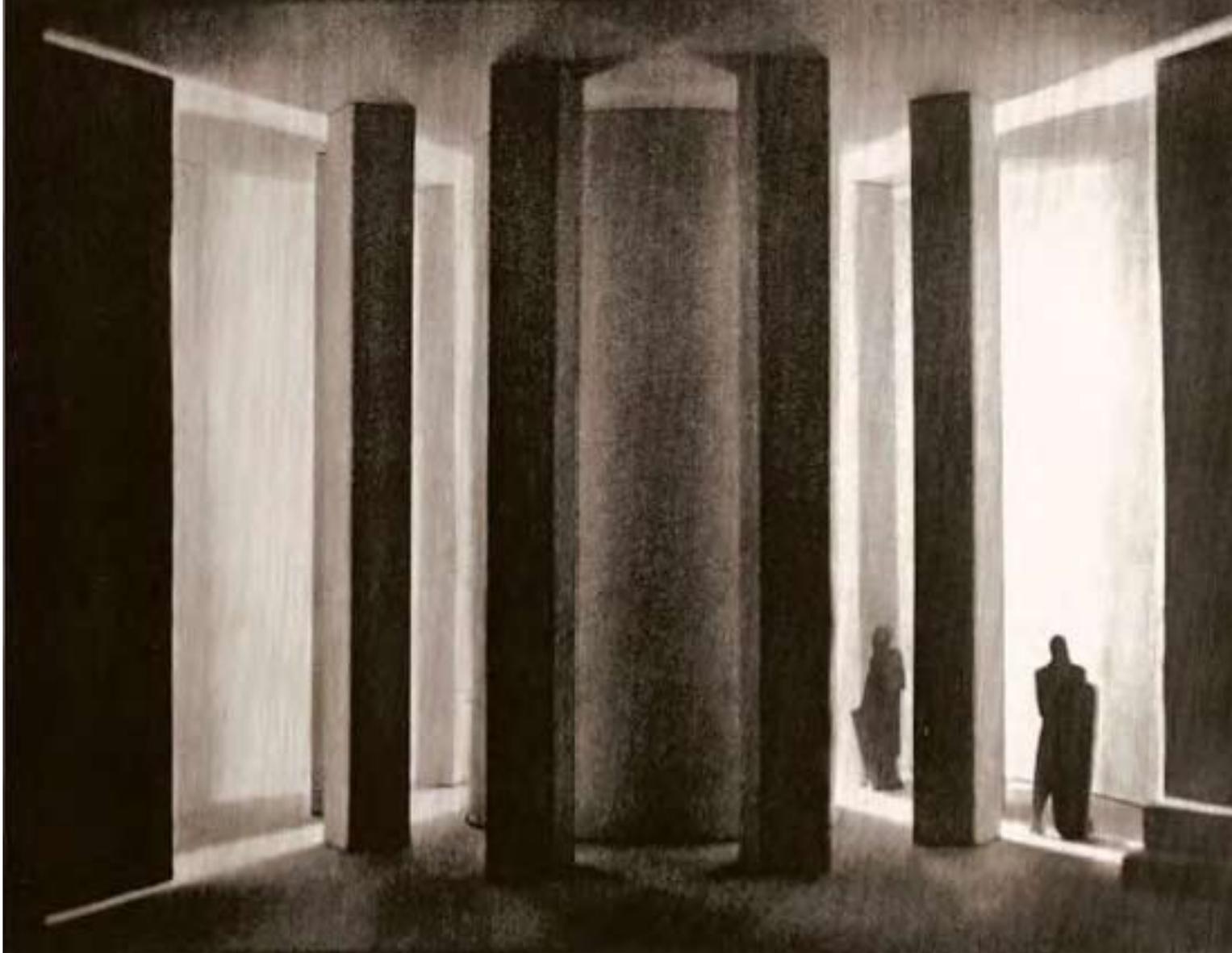
Dessa forma, propõe-se uma imersão na concepção cenográfica de Craig como um laboratório arquitetônico que destruiu o universo ilusionista, transformando-o em um mundo de biombos, prismas, escadas e segmentos, que representou uma renovação radical da caixa cênica e de seu conteúdo (Herrera, 2009a, p. 10).

Patrick Le Boeuf (França), conservador da Bibliothèque Nationale de France.

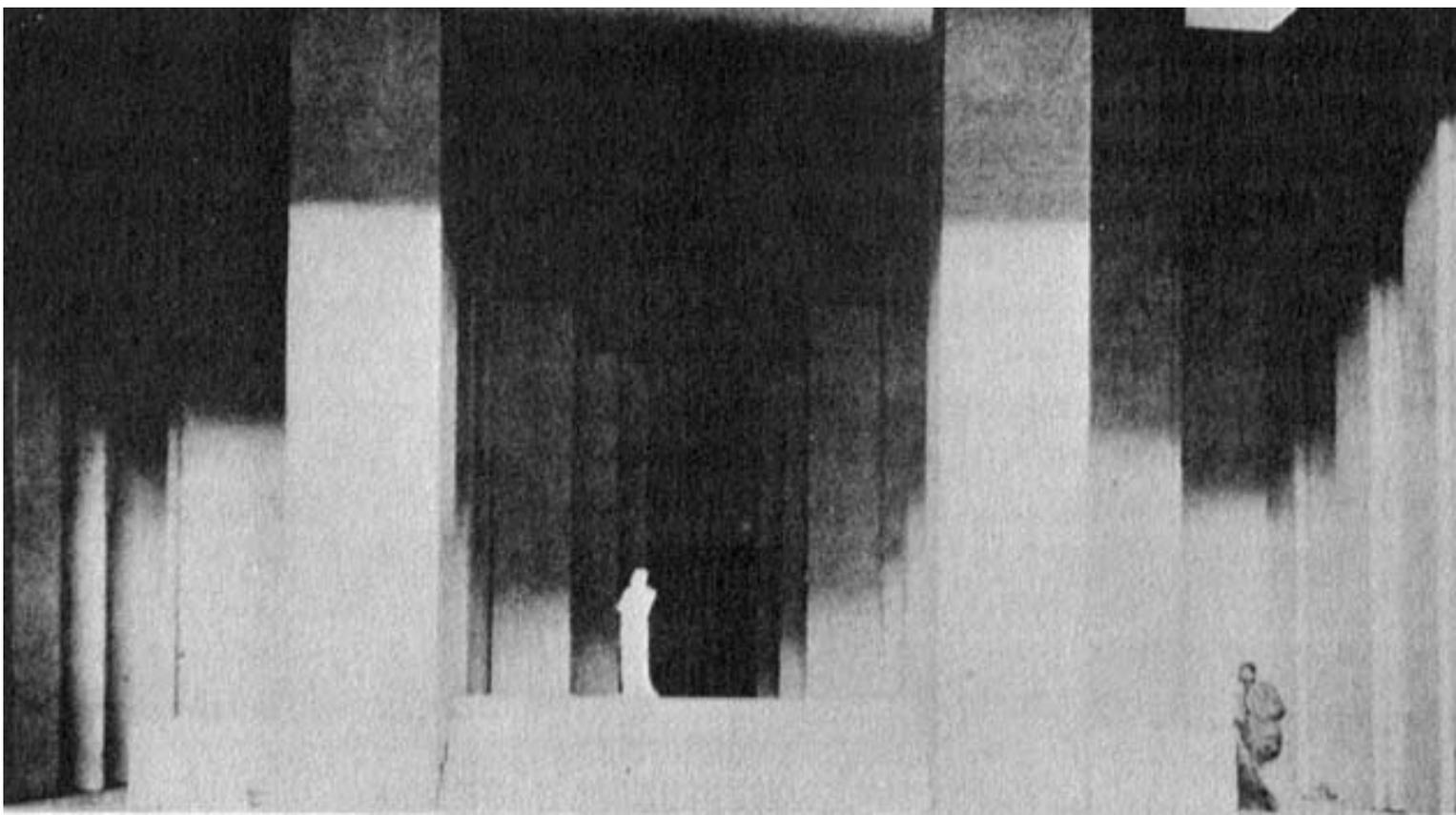
O teatro metafísico de Craig é, portanto, um teatro onde não só o tema do espetáculo é espiritual, mas também onde o tratamento cênico do tema alude a um arsenal de símbolos que visam tornar visíveis as entidades espirituais. Da supermarionete ao cenário, passando pelos adereços, tudo que está posto em cena tem a função de colocar o espectador em relação direta com um universo além da realidade (Boeuf, 2009, p. 26).

Denis Bablet (França), biógrafo de Craig.

Sobre a peça *Dido e Enéias* (1900): Dois elementos – a luz e a cor – foram de fundamental importância, seus efeitos combinando-se e complementando-se [...] O primeiro ato ofereceu contrastes de verde, roxo, azul e vermelho [...] No final, Craig faz uma mudança completa em seu sistema de cores e cria um quadro extremamente belo, projetando no palco uma luz amarelada: sob o efeito dessa luz, o fundo se transforma em um azul profundo, quase translúcido, sobre o qual o verde e o roxo formam uma harmonia de grande riqueza (Bablet, 1981, p. 41).



Sistema de telas-painéis dobráveis e móveis de Gordon Craig; seus desenhos para Hamlet (1912).
Fontes: vestuarioescenico.wordpress.com; www.pinterest.com.



o modernismo: arte e ciência

Nesse momento uma luz alçou-se candidamente do meio das árvores. Os fogos de artifício formaram de início um imenso círculo verde e, acompanhados de estrondos, mudavam em seguida para amarelo antes de se transformarem finalmente na cor rósea peculiar das sombrinhas de papel. Por fim, desapareciam por completo, deixando em seu rastro apenas o silêncio.

Yukio Mishima (Mishima, 2002, p. 448)

No riquíssimo panorama da arte e do design do final do século XIX e da primeira metade do século XX, a ciência e as suas novas descobertas tiveram maior importância e visibilidade para pessoas de todas as esferas sociais. Muitos ficaram fascinados pela “fluida capacidade geradora dos vivos, por aquele poder misterioso de mudar de forma sem perder a identidade”. Segundo Santos Casado (2014), a vida como potência fluida, mutável, adaptável, adquire naturalmente preponderância no ambiente cultural desse período: “Basta observar o fascínio da arte modernista pela exuberante proliferação de formas orgânicas, tipicamente incorporadas nas modalidades ornamentais mais reconhecidas do Art Nouveau”. Na física, o fascínio pela radioatividade torna tudo mais aberto às propriedades mutáveis e latentes da matéria. Na biologia, as relações e transformações dos seres vivos ganham mais destaque: “Um fenômeno vital concentra com especial intensidade esta fascinante capacidade da vida de se reconfigurar: a metamorfose. Em particular, a metamorfose dos insetos” (Casado, 2014, p. 95-96).

Os dois artistas Transformadores Visuais Cênicos que, unindo a ciência ao seu modo de fazer arte, inovaram com a aplicação prática de suas invenções na concepção cênica foram Loïe Fuller e Mariano Fortuny y Madrazo. Sobre Fuller, o físico espanhol Sánchez Ron escreve:

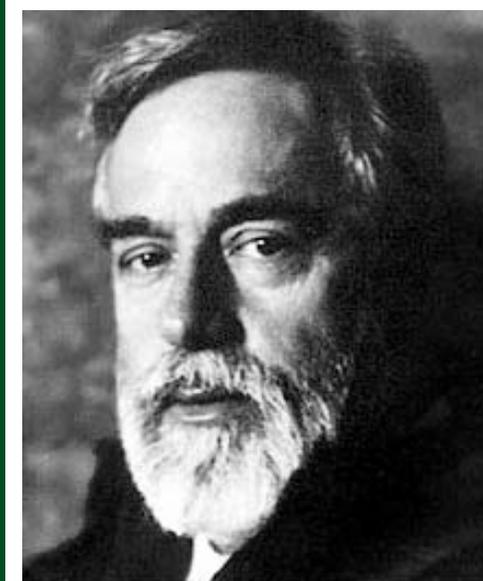
A dança, a arte que Loïe Fuller praticou, é movimento, mas também cor e luz, características que nada mais são do que fenômenos físicos. Naturalmente, não é necessário possuir conhecimentos científicos para dominar a arte da dança; acontece, porém, que Loïe Fuller se esforçou para possuir pelo menos parte desse conhecimento, circunstância que a tornou uma ‘ave rara’ no mundo da dança (Ron, 2014, p. 75).

Loïe Fuller teve uma formação científica autodidata, mas em sua busca por verificar e conhecer ideias sobre o papel da ciência da luz e das cores como elementos cenográficos, teve professores do porte do astrônomo Camille Flammarion (1842-1925), que a ajudou em suas ideias sobre os efeitos das cores; do inventor Thomas Alva Edison (1847-1931), que lhe mostrou um fluoroscópio²⁵,

²⁵ O fluoroscópio era uma versão inicial da máquina de raios X (a radiação descoberta em 1895 por Wilhelm Röntgen) que produzia fosforescência, fenômeno pelo qual algumas substâncias se tornam luminosas quando energizadas. A ligação entre os raios X e a fosforescência-fluorescência levou à ideia de que talvez substâncias fosforescentes emitissem raios X (Ron, 2014, p. 79).



Loïe Fuller



Mariano Fortuny y Madrazo

o platinocianeto de bário e o tungstato de cálcio. Um destes dois últimos (tipos de sal) foi experimentado por Fuller em seu vestuário cênico, testando a manutenção da fosforescência sob a inexistência de luz. Porém, “ela descobriu que ao impregnar seus vestidos com esses sais, o tecido, que efetivamente ficava fosforescente, acabava ficando rígido, impedindo sua técnica aérea de dança”. O casal Curie²⁶ apresentou Fuller à radioatividade, o que resultou na chamada dança ultravioleta.

Na mesma época, Fortuny, nosso outro artista Transformador Visual Cênico, aparece como um caso à parte: “Com uma vontade isenta de preconceitos numa época povoada de ‘ismos’, manifestos e proclamações, Fortuny não tem interesse em participar das polêmicas e modas de seu tempo. Sua enorme curiosidade o leva a penetrar nos mais diversos campos”. Foi chamado de mágico, alquimista e homem da Renascença por homens de sua época como Marcel Proust, Gabriel D’Annunzio, Henri de Regnier e Paul Morand.

Fortuny é considerado por Guillermo de Osma (2012) como o primeiro homem do teatro a aproveitar as oportunidades e potencialidades que a eletricidade permitiu: “as inovações técnicas que ele inventou ajudariam a revolucionar a iluminação de palco”. Embora Osma não o considere um “reformador total” como Appia e Craig foram, ele valoriza os importantes experimentos e descobertas de Fortuny em relação à reflexão da luz branca ou colorida e ao controle da intensidade da luz: “Esta descoberta significou que era possível regular os múltiplos graus entre a escuridão e o dia, bem como incorporar uma ampla gama de cores que podem mudar quase imperceptivelmente de uma para outra”. A apresentação do novo sistema de iluminação inventado por Fortuny foi em 1906, em Paris, onde também fez a sua primeira aparição pública, com sua esposa, como criadores de tecidos e trajes: “os seus característicos véus de seda, que, com padrões assimétricos, foram o resultado das suas primeiras experiências em seda estampada, da qual fizeram inúmeras variações até a década de 1930 e que os Fortuny batizaram de véus Knossos” (Osma, 2010, p. 79; 2012, p. 94-96, 138-139).

²⁶ Marie (1867-1934) e Pierre Curie (1859-1906), em 1898, cunharam o nome “radioatividade” aos sais de urânio e, no mesmo ano, descobriram dois novos elementos químicos radioativos muito mais poderosos que o urânio: o polônio e o rádio (Rony, 2014, p. 80).



Loïe Fuller (1862-1928)

O que é dança?
Movimento.

O que são movimentos?
A expressão de uma sensação.

O que é sensação?
O resultado que produz
no corpo humano
uma impressão ou ideia
que o espírito percebe.

Loïe Fuller
(Fuller, 2013, p. 42).

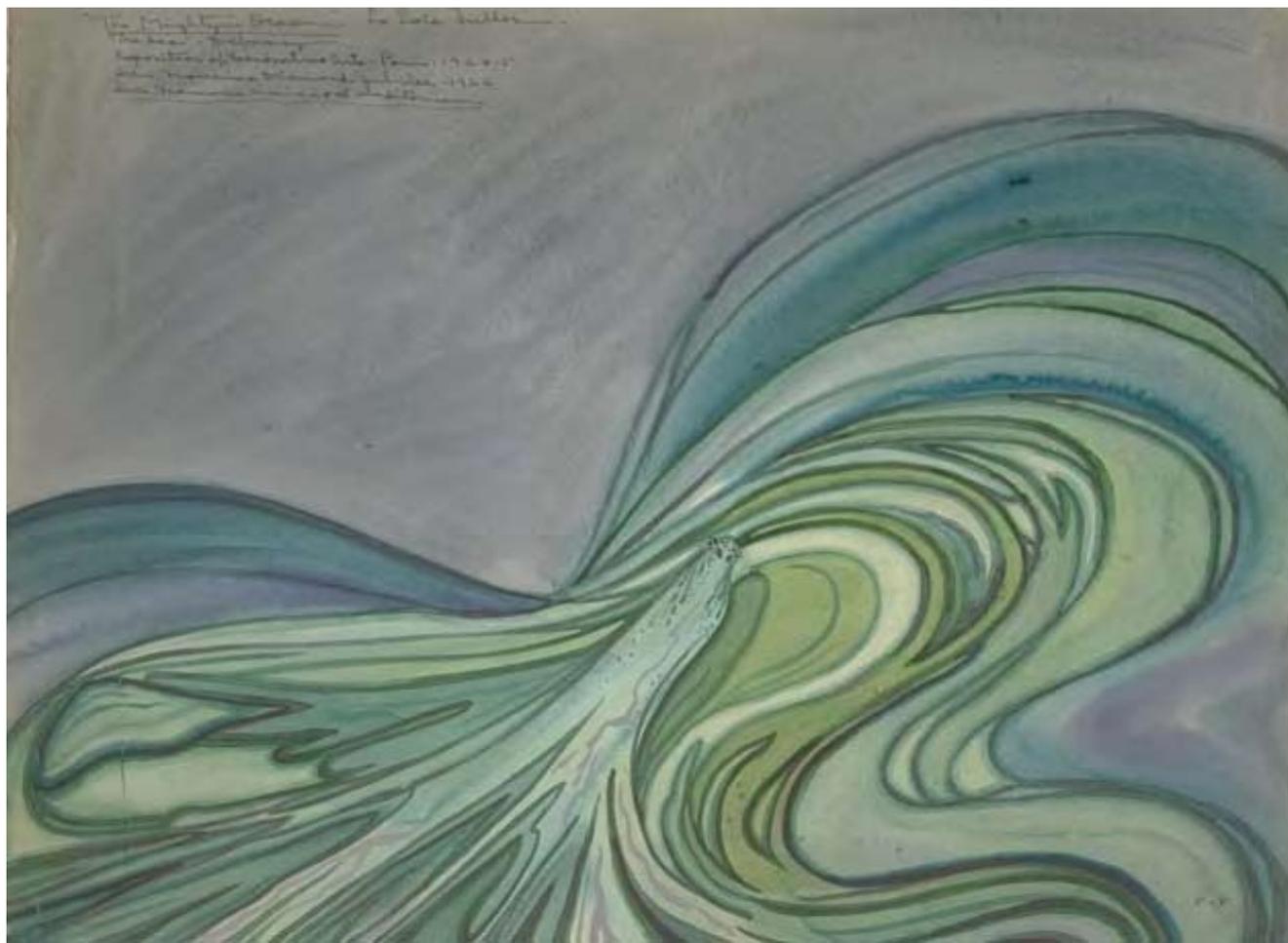


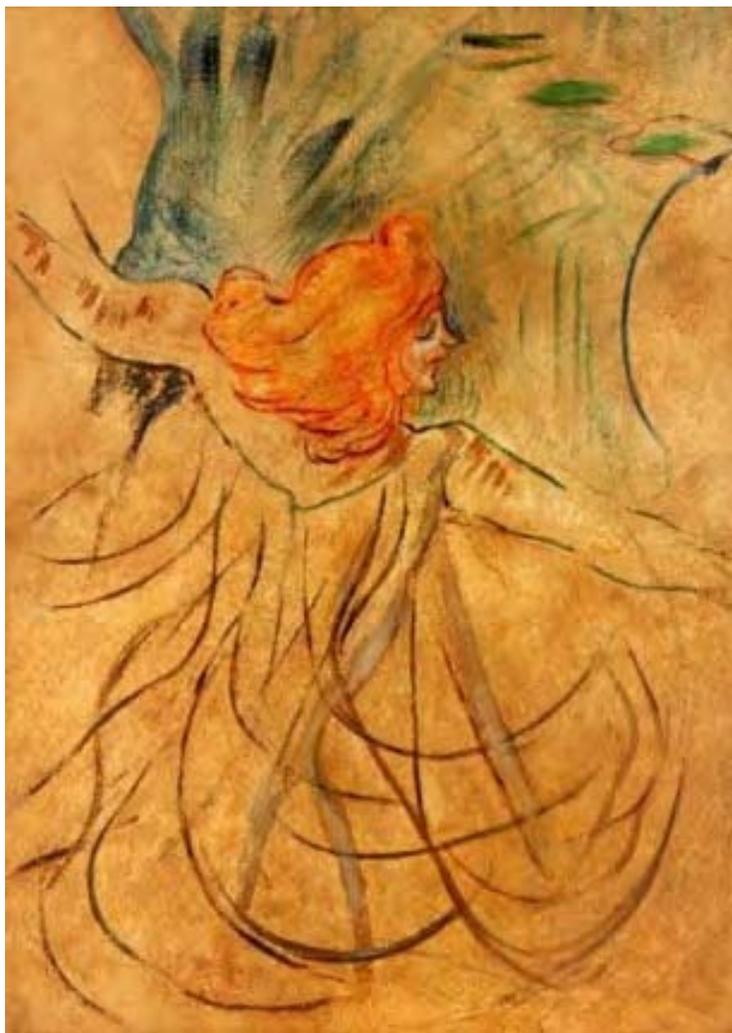
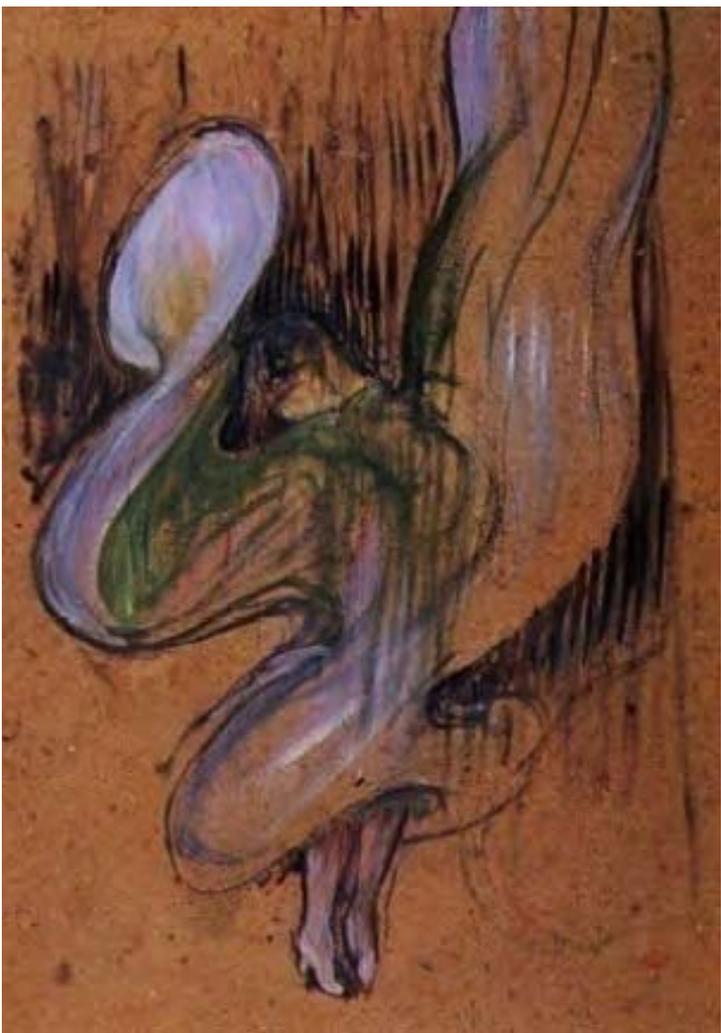
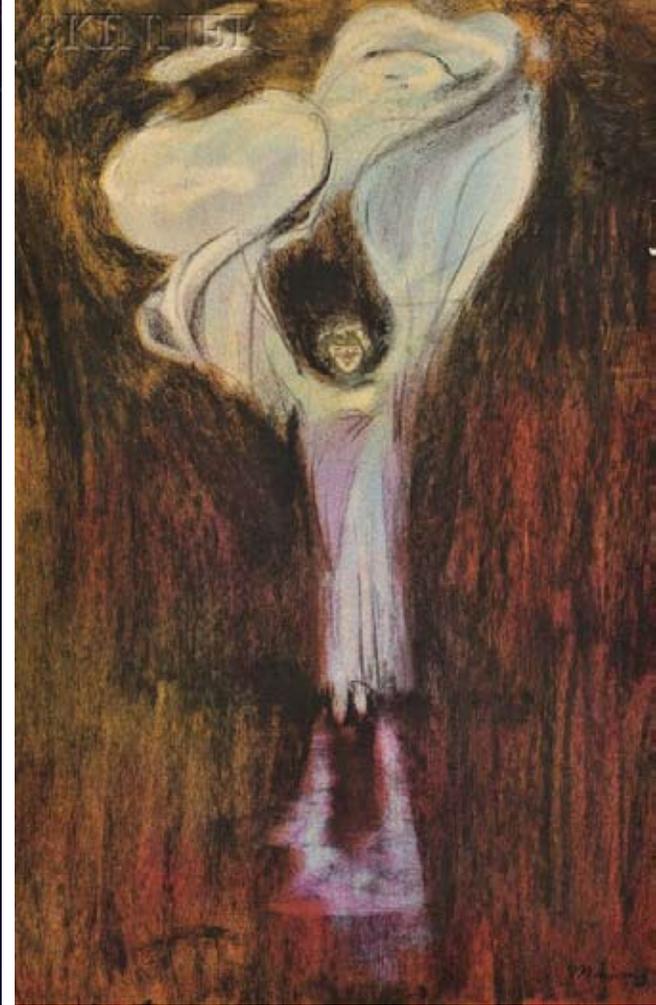
*Pintura de Joseph
Paget Fredericks
(1925) retratando
Loïe Fuller
evoluindo
visualmente
no palco.*

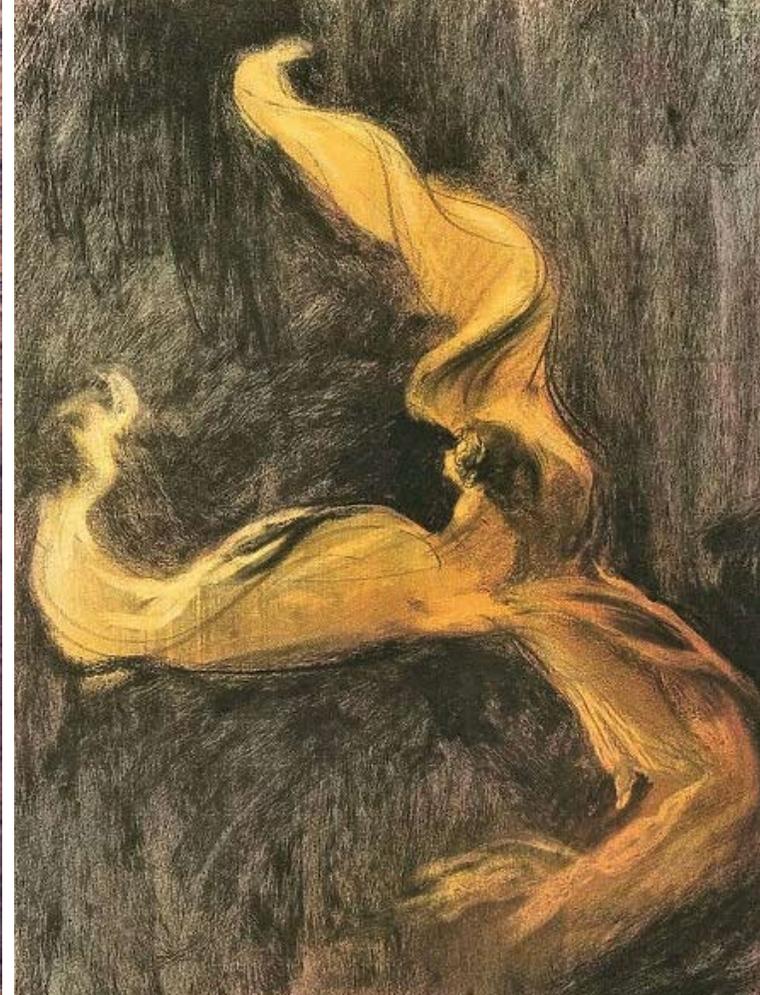
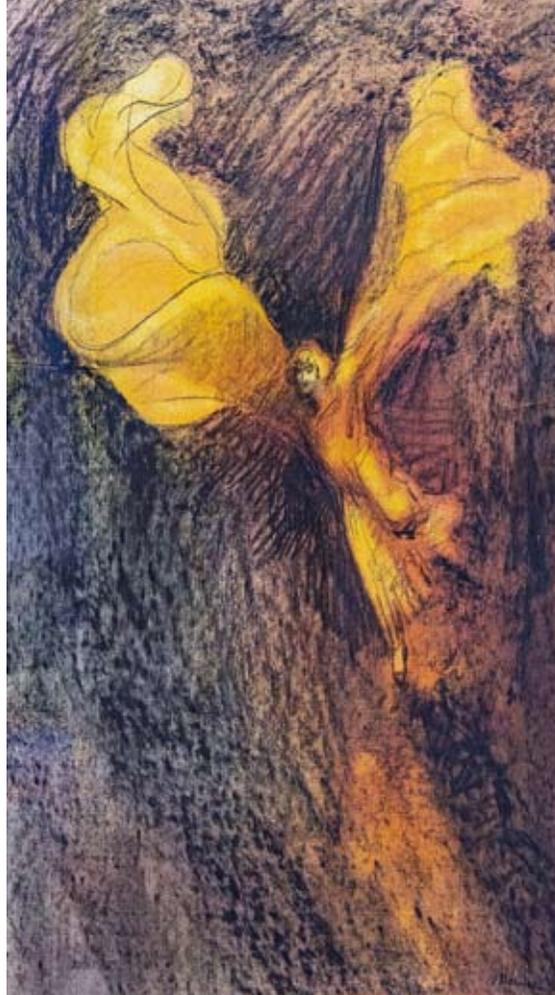
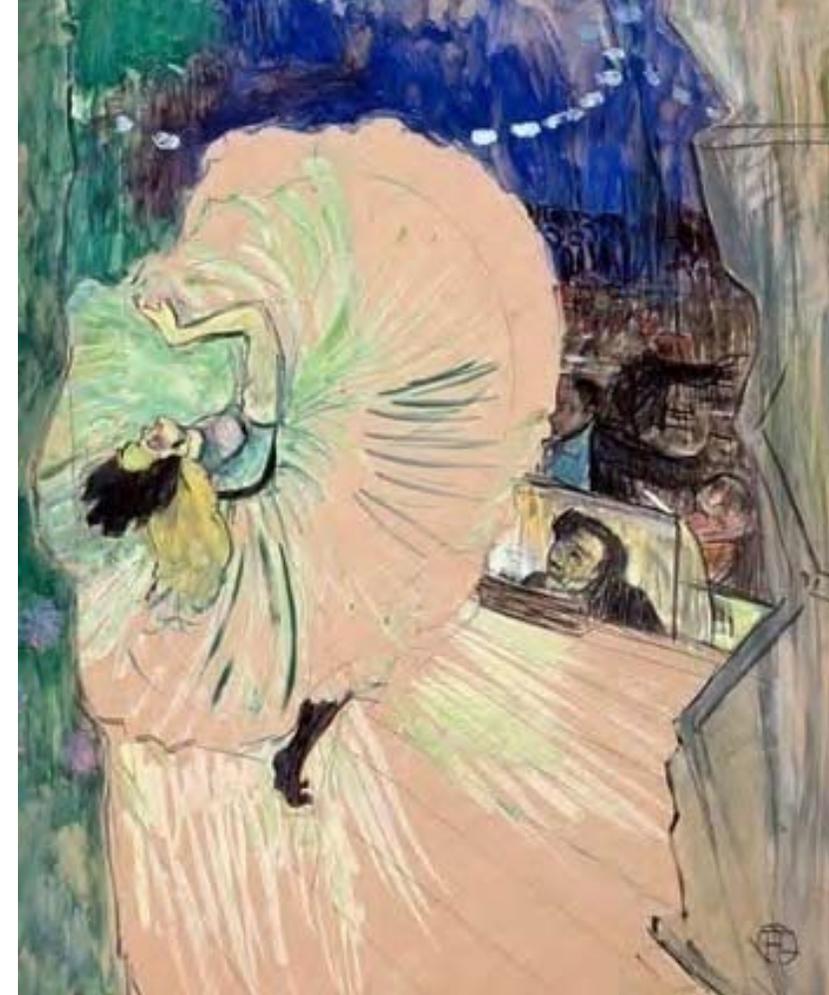
Fonte: <https://www.pinterest.com>.

FULLER FOI DANÇARINA, COREÓGRAFA, ILUMINADORA, inventora de efeitos visuais, designer de vestuário e de cenário, curadora de arte, cineasta e empresária. Desenvolveu seu trabalho alternadamente entre os Estados Unidos e a Europa. Teve grande influência nos artistas da sua época e nos círculos simbolistas, nos artistas que aderiram ao Art Nouveau, no círculo dos futuristas e nos primeiros cineastas. Segundo Aurora Herrera²⁷, “ela misturou o corpo em movimento, o invólucro que sobre ele produzia luz, o espaço em que se desenvolvia, a cor e o

²⁷ A professora e pesquisadora de teatro espanhola Aurora Herrera foi curadora da exposição Cenários do Corpo. A metamorfose de Loïe Fuller, de 7 de fevereiro a 4 de maio de 2014, na La Casa Encendida em Madri: Espanha.







Pinturas e desenhos retratando Loïe Fuller: *Auguste Rodin (s/d)*; *Jules Chéret (1893)*; *Charles Maurin (s/d)*; *Henri de Toulouse-Lautrec (1891/92, 1893, 1892, 1901)* e *Charles Maurin (1895)*.
Fontes: <https://www.pinterest.com>; <https://katedaviesdesigns.com>.

poder da emoção e da expressão em seu estado mais puro, criando uma nova fórmula que transcendeu às ideias de seu tempo e que nos chegaram com muita força” (Herrera, 2014a, p. 6).

Trabalhou principalmente na Europa, onde criou cerca de 130 danças, incluindo os solos de *Dança da serpente* (1890) e *Dança do fogo* e obras para seu grupo de dança como *No fundo do mar* (1906) e *Balé da luz* (1908). Fuller publicou seus próprios livros. O primeiro foi publicado em 1908 em Paris sob o título *Quinze anos de minha vida*, com prefácio do escritor francês Anatole France (1844-1924) e que, em 1913, foi publicado em Chicago com algumas alterações e novas imagens.

Breve biografia

Marie Louise Fuller (Illinois/EUA, 15 de janeiro de 1862 - Paris, 1 de janeiro de 1928). Segundo Roger Salas²⁸, ela nasceu no dia 22 de janeiro (e não no dia 15), na cidade de Fullersburg (hoje Hinsdale/Chicago), daí seu sobrenome. Seu pai era violinista e dançarino, a mãe, cantora. Aos 12 anos já se apresentava em Chicago, sendo autodidata. O primeiro trabalho permanente foi na companhia itinerante de Felix A. Vicent, para trabalhar em *Aladim*, um espetáculo de pantomima e magia: “onde já havia cenas de transformação por trás de telões de gaze e efeitos de luz à base de velas de cálcio”. O próximo contato com a luz na cena foi quando ganhou o papel de Ayesha, uma mulher de dois mil anos: “Ela desencadeou efeitos de iluminação quase tão incríveis quanto em *Aladim*. Por exemplo,

²⁸ Roger Salas é crítico de dança e balé do jornal espanhol El País; nasceu em Holguín (Cuba) em 1950. Emigrou para a Europa em 1982 e publicou dois livros de contos, um romance e vários ensaios sobre balé, ciência coreográfica e dança espanhola.

simulando uma tempestade com trovões e relâmpagos, com mares imensos e agitados e com um pôr do sol assustador”. Vicent tinha encomendado a fabricação de lanternas mágicas²⁹, que ele patenteou sem sucesso e que são as verdadeiras precursoras dos atuais projetores de slides. Estas experiências foram decisivas para a estética que Fuller seguiria dali em diante.

Entre 1881 e 1889 atuou nos palcos burlescos de Nova York e outras cidades do meio-oeste estadunidense, onde começou na “dança de saia”, relacionada às danças can-can e vaudeville, até ser contratada para se apresentar em tempo integral na Bijou Opera House Theatre Company, em Nova York. Em 1887 ela estreou *The arabian nights* no Standard Theatre, onde um telão vaporizado foi iluminado por raios multicoloridos. Em 1889 fundou sua própria companhia de espetáculos, iniciou sua primeira turnê pelo Estados Unidos e casou-se com o coronel William B. Hayes, a quem logo abandonou (Salas, 2004; Current; Current, 1997; Herrera, 2014b).

Fuller mudou-se definitivamente para Paris em 1892, onde desenvolveu mais fortemente o seu trabalho e onde assinou contrato com o Folies Bergère. Segundo Pérez Wilson³⁰, desde o início, como artista, foi uma pessoa muito ativa e próxima do teatro-performance, uma ávida escritora e adepta de formas

²⁹ A invenção da lanterna mágica é atribuída a Giovanni Batista della Porta (1540-1615), embora tenha sido divulgada publicamente em 1671 pelo jesuíta alemão Athanasius Kircher (Cabezas, 2007, p. 143). É uma caixa preta, uma câmara escura, com chaminé, lâmpada e lente. A luz reforçada por espelho e lente serve para projetar as imagens desenhadas em uma placa transparente contendo desenhos. É praticamente o mesmo sistema de projetor de slides de nossa época. Fuller utiliza o modelo de lanterna mágica do ano de 1800 onde as projeções eram animadas através de duas placas compostas por duas partes, uma fixa e outra móvel. Cada um dos desenhos poderia ser colocado em cima do outro. O movimento da parte móvel é conseguido por meio de uma manivela controlada por uma ou várias hastes, criando assim o efeito de movimento. O movimento do dispositivo permite variar a dimensão da imagem. As projeções eram feitas em paredes, telas, cortinas de fumaça ou, como é o caso de Fuller, em seus extensos tecidos de seda (Kobusiewicz, 2012, p. 51). Com a lanterna mágica Fuller passa a fornecer elementos para a iluminação, como as experiências de projeção sobre a fumaça, a regulação do foco e o plano de rastreamento (Olcoz, 2005, p. 250).

³⁰ Simón Pérez Wilson é sociólogo e pesquisador e trabalha no Centro de Pesquisa e Memória das Artes Cênicas CIM/AE, em Santiago, Chile.





Gravuras e litografias retratando Loie Fuller: Thomas Théodore Heine (1900), Will H. Bradley (duplo, 1894), Koloman Noser (1902), Alphonse Mucha (1898) e Alfred Lys Baldry (1901).
Fonte: www.pinterest.com; <http://cav.unibg.it>.

de arte populares. É no vaudeville que encontra uma forma de desenvolver a sua expressão cênica com maior liberdade e espaço para experimentações, a partir de uma visão de teatralidade e encenação que se tornou mais complexa ao longo da sua carreira. Ela morreu em Paris, de pneumonia, aos 65 anos (Wilson, 2008).

Cronologia dos eventos de interesse deste estudo³¹

1889: Fuller vai dos Estados Unidos a Londres para produzir a obra *Caprice*, com a qual visita a Exposição Mundial de Paris³². Lá, pela primeira vez, fica curiosa com a luz na cena. Isso acontece justamente em relação aos acessórios do figurino: o primeiro tutu³³ com joias elétricas segundo o sistema Trouvé (usado pelas bailarinas de ópera em *La farandole*). Tudo isso acontece juntamente com a sua visita ao Palácio da Eletricidade e à fonte iluminada do Campo de Marte com centenas de jatos de água multicoloridos.

1891: Para a peça *Quack medical doctor*³⁴, ela veste uma camisa grande com mangas muito compridas e largas para uma cena de hipnose, que permite que os braços e as mãos se movam facilmente. Um jogo de luzes coloridas em mo-

vimento que são projetadas nas roupas enfatiza a encenação, criando uma atmosfera hipnótica e surpreendente. Essa performance marca o início de todas as pesquisas futuras de Fuller no campo cênico e abre um novo campo de experimentação coreográfica no ramo da representação.

1892: Interessa-se por pesquisas sobre materiais fosforescentes, sais radioativos e experimentos com raios X realizados em uma das empresas de Thomas Edison (1847-1931) em Nova Jersey. Lá ela conhece em primeira mão as experiências baseadas em caixas de luz tipo back light, caixas com tampas transparentes e pintadas por dentro com óleos radioativos que emitem luz, produzindo efeitos surpreendentes. Fuller explica a Edison que quer trabalhar com esses tipos de materiais e efeitos na área da cenografia. Assim começa uma longa história de experimentação baseada no poder da luz e de materiais impregnados com substâncias radioativas emissoras de luz. Como indica Garelick (2007), Fuller consultou Edison sobre o uso de tintas fluorescentes (fósforos) em seu vestido para produzir novos efeitos luminosos em sua dança. Porém, a combinação tornou o vestido muito duro, impedindo a livre movimentação dos tecidos. Portanto, ela teve que limitar a pintura de todo o vestido a alguns pequenos pontos que, ao serem projetados sobre eles, criavam um efeito de estrelas expandidas no espaço (Garelick, 2007, p. 39).

1893: Registra quatro patentes para figurinos e dispositivos de palco na Europa e nos Estados Unidos: uma nova combinação de roupas especialmente projetadas para dança teatral; uma encenação assente num piso retro iluminado que permite um novo tipo de ambiente; um cenário sobre paredes brancas com pregos com cabeças de pedra facetadas que refletem e decompõem as luzes que nelas

³¹ Esta cronologia provém essencialmente do livro *Loie Fuller: danseuse de la Belle Époque*, publicado por Giovanni Lista em 1994. Recolhemos dados da edição de 2006.

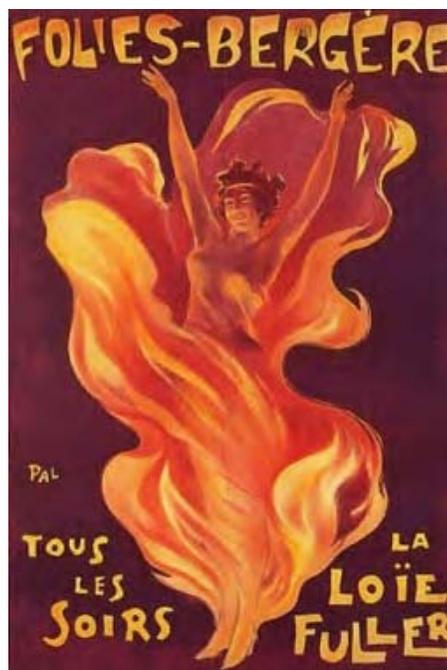
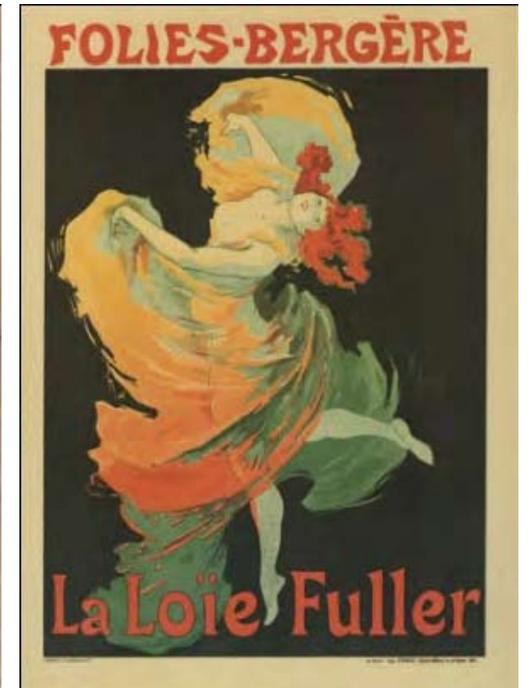
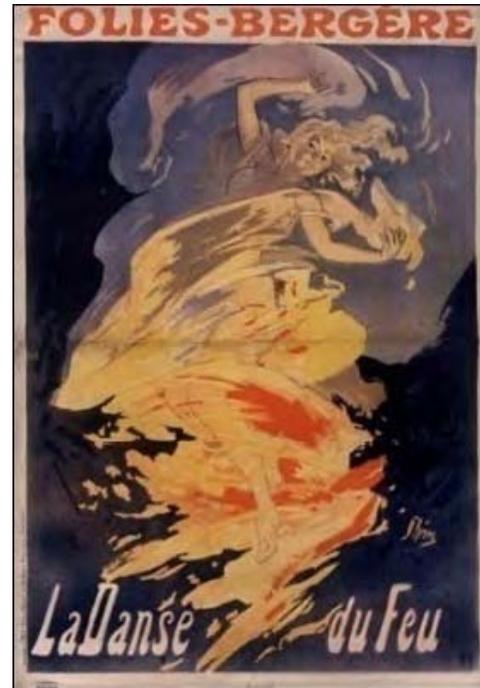
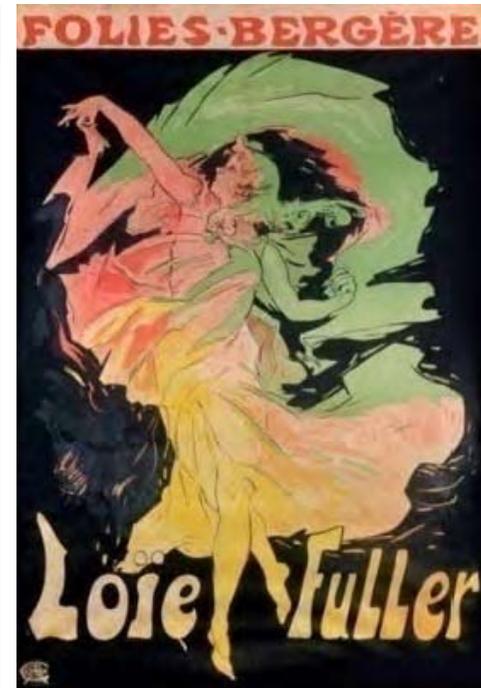
³² Comemorado de 6 de maio a 31 de outubro de 1889, no centenário da tomada da Bastilha. Essa exposição marcou um momento culminante que encerra um longo período. Novas concepções na construção e novos avanços na indústria, unidos para dar à exposição um brilho radiante e uma enorme influência. O progresso entre a exposição de 1878 e 1889 foi tão grande que os visitantes ficaram maravilhados com a ousada construção da Galeria das Máquinas e da Torre Eiffel. Teve mais de 61.722 expositores (35 países) e aproximadamente 32.250.297 visitantes.

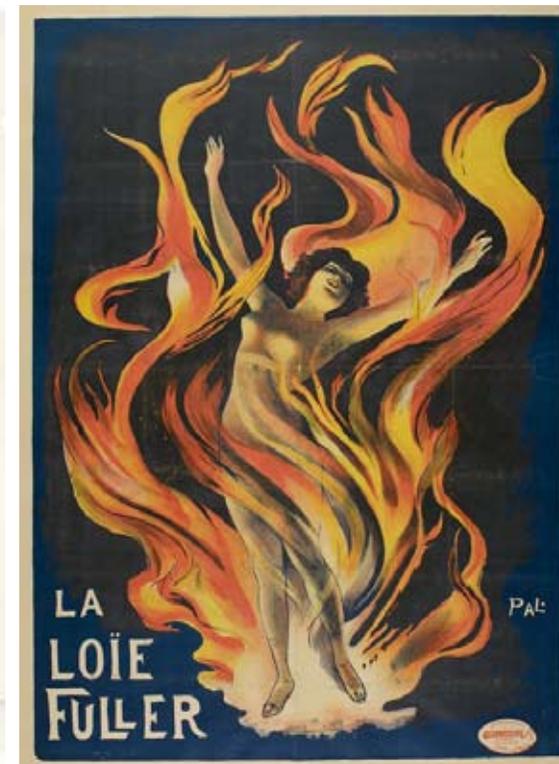
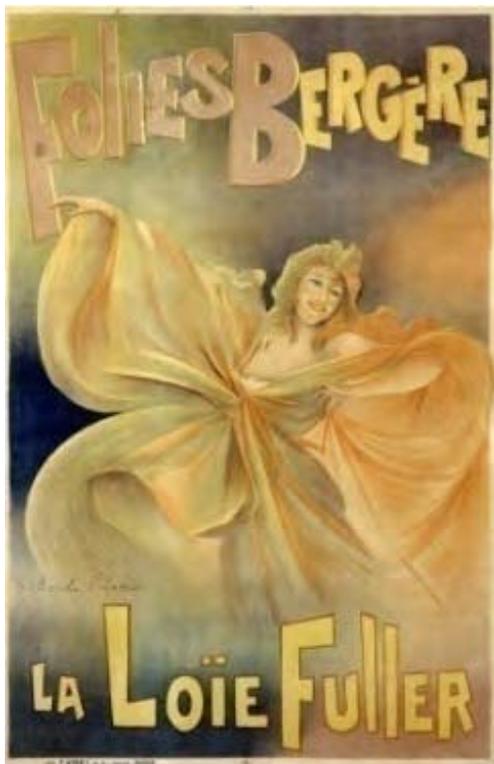
³³ O tutu, surgido em 1820, faz parte da vestimenta das bailarinas clássicas: corpete justo e saia leve e arejada, composta por várias camadas.

³⁴ *Quack medical doctor* (1891), de Fred Marsden. Loie Fuller desempenha o papel de Imogene Twitter. Ópera de Boston: EUA.



Esculturas retratando Loïe Fuller: Fernand Massignon (1901), Pierre Roche (1900), Théodore Rivière (1898), Friedrich Goldscheider (1900), François-Raoul Larche (1901) e Pierre Roche (1901). Fontes: Cavazzini; Comerlati, 2014, p. 47, 57; www.pinterest.com; www.dressesentido.com; www.akg-images.co.uk.





Cartazes dos espetáculos de Loïe Fuller: Georges de Feure (1890); Jules Cheret (1897, 1897, 1893); George Meunier (1898); Jean Paleologue (todos os três: 1897); s/i (1881); Ferdinand Sigismund Bach (1892); s/i (1890); Alfred-Victor Choubrac (1892); Manuel Orazi (1900); s/i (1900); Jules Alexandre Grün (1901); Raymond Tournon (1901), s/i. Fontes: www.pinterest.com; www.dressesentido.com; www.akg-images.co.uk.

são projetadas; uma cena construída com vidros tratados que se cruzam e produz uma espécie de caleidoscópio nas paredes e fundo do palco. Apresenta suas danças e projeções de lanternas mágicas em teatros de Nova York, incluindo o Garden Theatre, onde abundam novas explorações cênicas com luz elétrica.

1894: Registra e patenteia sua dança e seus dispositivos por meio de diagramas detalhados sob o título *Vestuário para dançarinos*, onde especifica o comprimento dos véus, a forma e o material das longas varas com as quais estendia os braços, e até desenhos planimétricos das coreografias.

1895: Devido ao encerramento do laboratório de Edison, concebe a criação do seu próprio laboratório, que consegue colocar em funcionamento vários anos depois, em 1905, em Paris. Seus espetáculos estão cada vez mais sofisticados tecnicamente e necessitam do atendimento de em média até 12 eletricitistas e técnicos de iluminação.

1897: Em nova aparição no Folies Bergère, Fuller contava com uma equipe de 38 técnicos de iluminação. O tamanho dos equipamentos e dispositivos, a gestão da montagem e a fiscalização demonstram o peso tecnológico que suas representações exigiam na época. Fuller descobriu que o uso de telas e vidros reduz o brilho da luz. Às vezes, como indica Albright (2007), ela substituiu o piso do palco por vidro grosso e colocava luminárias por baixo para reduzir a intensidade da luz.

1899: Para a representação de *O arcanjo*, no teatro Olympia de Paris, Fuller patenteia vários dispositivos baseados em espelhos que, por reflexão, multiplicam as imagens e as transformam numa espécie de “irrealidade”. Era um espaço octogonal, aberto na frente, composto por muitos espelhos, iluminados por luminárias muito pequenas. A luz e os espelhos multiplicavam o corpo de Fuller criando estranhos reflexos, espaço que Rhonda Garelick (2007) descreveu: “De

uma forma muito misteriosa, oito corpos de Loïe Fuller apareceram dançando ao mesmo tempo. Todo o palco estava banhado por cores maravilhosas nas quais se viam formas aéreas que giravam e dançavam, como se fossem vítimas da Tarantela” (Garelick, 2007, p. 45).

1900: Um pavilhão dedicado a Loïe Fuller e seu uso de eletricidade é construído para a Feira Mundial de Paris. O pavilhão é destinado a receber apresentações teatrais e expor objetos³⁵. Além de trabalhar como produtora, Fuller ilumina outros espetáculos como *A gueixa* e *o cavaleiro* e *A chinesa*. No mesmo programa apresenta também as suas “danças luminosas” (*O firmamento*, *Luzes e trevas*, *A dança do fogo* e *O lírio*), dando ênfase ao poder da eletricidade e da iluminação na simbiose dança-tecnologia.

1904: Apresenta suas danças luminosas em uma homenagem ao casal Curie. Toda a família Curie se surpreende não só pelos truques e ilusões de ótica que o espetáculo incorpora, mas também pelo uso de materiais radioativos para as impressões feitas por Fuller nas bordas das roupas utilizadas nas coreografias, como cintas, mangas etc.

1908: A Ópera House de Boston a contrata para estudar novas propostas de iluminação para as óperas *Fausto*, *Rigoletto* e *Lohengrin*.

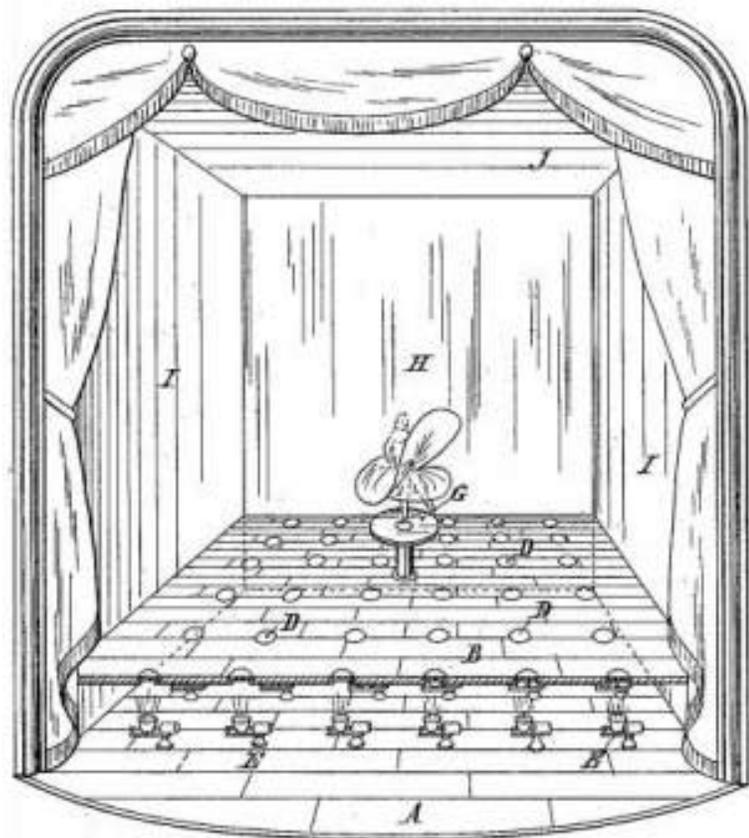
1920: Faz a iluminação do espetáculo de variedades *O véu fantástico*, no teatro Olympia de Paris. Estreia *O lírio da vida*, uma obra fantástica baseada num conto escrito pela rainha Maria da Romênia (1875-1938), sua amiga. Mais tarde, faz uma adaptação cinematográfica da mesma obra, que foi exibida em vários teatros e cinematógrafos, incluindo o Metropolitan Opera House, de Nova York, em 1926.

³⁵ Entre os espetáculos apresentados estão os da companhia japonesa de Otojiro Kawakami (1864-1911) e sua esposa Sada Yacco (1871-1946) e os do transformista italiano Leopoldo Fregoli (1867-1936). Este último apresenta uma trama teatral dentro da qual muda de voz, figurino e registro - tudo de forma frenética -, até chegar a dar vida a dezenas de personagens diferentes (Lista, 2007).

A cantora e atriz Soko vivendo Loïe Fuller no filme A dançarina (França, 2016), direção e roteiro de Stéphanie Di Giusto. Com argumento baseado no livro Loïe Fuller, danseuse de la Belle Epoque, do historiador italiano Giovanni Lista. Direção de fotografia de Benoît Debie.



Fig. 1.



(No Model.)
M. L. FULLER.
 MECHANISM FOR THE PRODUCTION OF STAGE EFFECTS.
 No. 513,102. Patented Jan. 23, 1894.

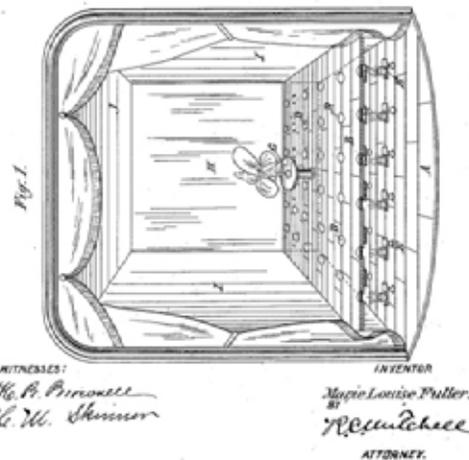
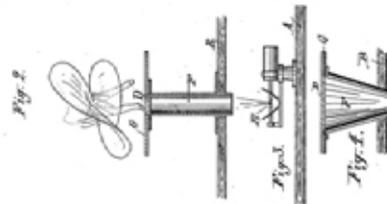
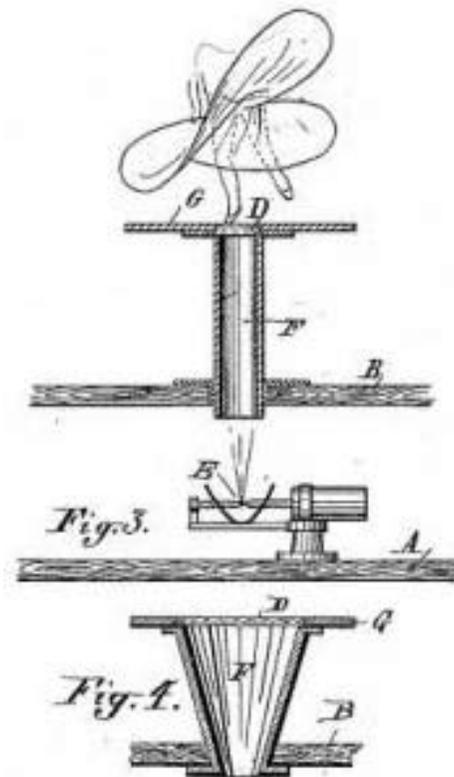


Fig. 2.



A patente de um mecanismo de efeitos de luz cênica: Fuller aplica um código de letras para descrever cada elemento do sistema. A: palco principal do teatro; B: segundo estágio, acima do estágio A; C: pequeno palco circular onde Fuller dançava; D: furos no estágio B que permitiam a passagem da luz projetada das luminárias colocadas no estágio A; E: as luminárias do estágio A; F: o suporte do pequeno palco circular que permitia a passagem da luz; H: o cyclorama; I: as laterais do palco; J: teto do palco. Fonte: Albright, 2007, p. 59-61.



As transformações visual de Loie Fuller:
 dispositivo de iluminação de piso: s.d.; com o
 vestido branco de Salomé.
 Fontes: Cavazzini: Comerlati, 2014, p. 111, 122, 123;
 internet: www.pinterest.com.



A dança multimídia de Fuller

Em 1892 Fuller apresentou pela primeira vez a sua nova *Dança serpentina*³⁶, que obteve grande sucesso graças à sua originalidade e ao assombro que o espetáculo produziu nos espectadores. A estreia contou com a assistência de uma equipe de 27 técnicos de iluminação e eletricidade. Albright (2007) a descreveu vestida com tecidos de seda longos e muito leves (dentro dos tecidos tinha um leve suporte inventado por ela mesma), levantando e abaixando os braços imitando um pássaro, uma borboleta ou uma água-viva: “A luz colorida foi projetada nos tecidos de seda, formando assim um corpo luminoso em movimento. Com esta

³⁶ Espetáculo filmado pelos irmãos Lumière em 1896, com coreografia e design cenográfico de Loïe Fuller.

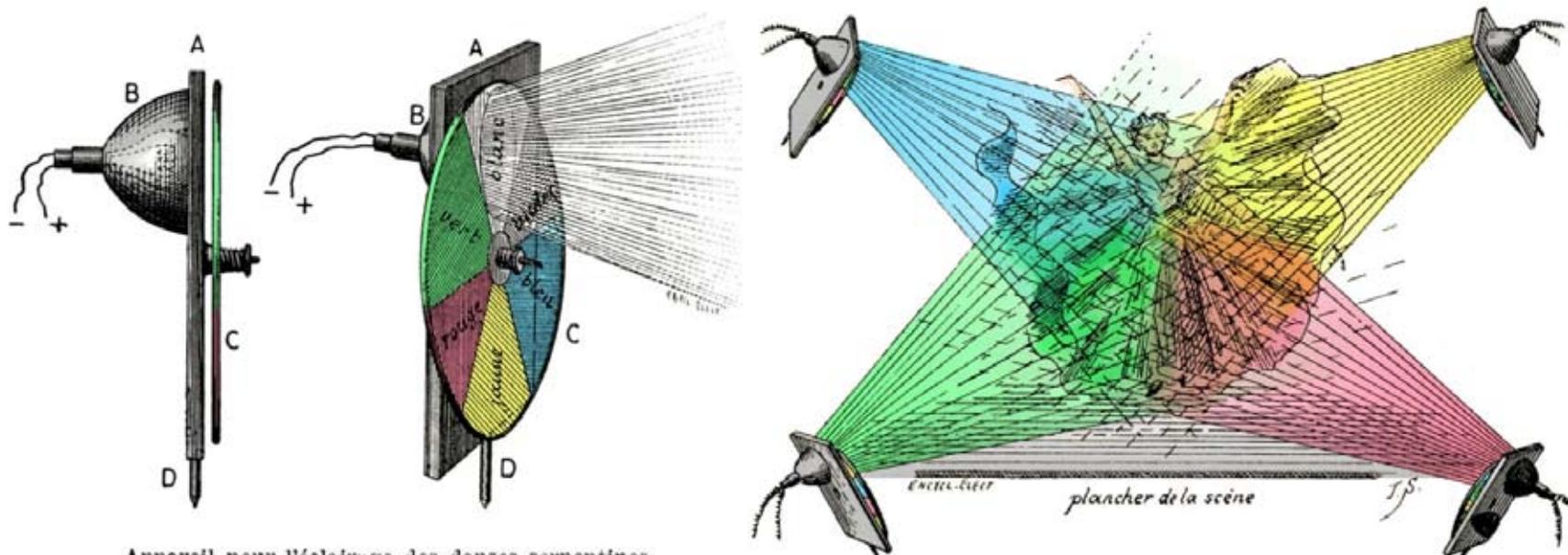
coreografia, Loïe Fuller inicia uma etapa na dança. A linguagem coreográfica está subordinada à dança da luz”. Segundo Alberto Dallal (1982), La Fuller liberta antes de mais ninguém (e generaliza) a dramatização das emoções através dos movimentos mais naturais e simples do corpo e utiliza (ou inventa), pela primeira vez, procedimentos de técnica de iluminação cênica que proporiem imagens insuspeitadas para o cenário contemporâneo. Após a *Dança serpentina*, Fuller continua a experimentar em *A dança fosforescente* (usando fósforo, descrito acima), *Dança do lírio* (usando quase 500 m de tecido de seda), *A dança do fogo*, *A borboleta*, *A violeta* e *As quimeras*, onde ela faz projeções em seu vestido usando a lanterna mágica (Albright, 2007, p. 17; Dallal, 1982, p. 297).

Segundo Arbiol (2013), a obra de Loïe Fuller apresenta uma “simplicidade sugestiva”, que basicamente pode ser redu-

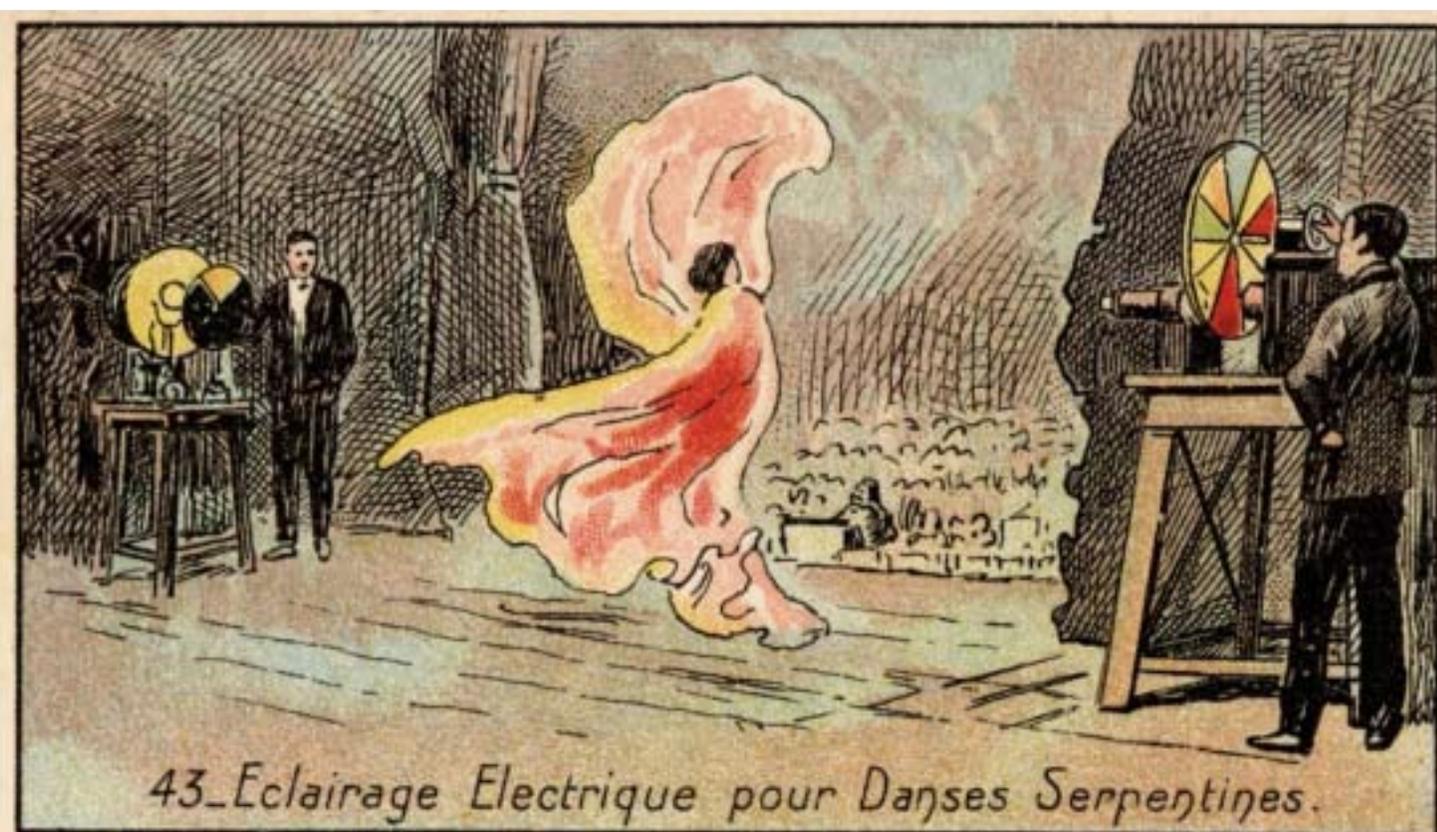
zida a três elementos constantes, codificando o seu estilo: luz, cor e movimento, aos quais se poderia acrescentar um quarto: a música; ou seja: iluminação, paleta de cores e dinamismo. Estes três elementos essenciais, inter-relacio-

A luz e as transformações visuais de Loïe Fuller: pioneira no uso de discos coloridos giratórios e filtros de luz.

Fonte: <https://katedaviesdesigns.com>.



Appareil pour l'éclairage des danses serpentes



43_Eclairage Electrique pour Danses Serpentes.



*A luz e as transformações visuais
de Loïe Fuller:*

Fontes: Cavazzini; Comerlati, 2014, p.
111, 122, 123; www.dressesentido.com.



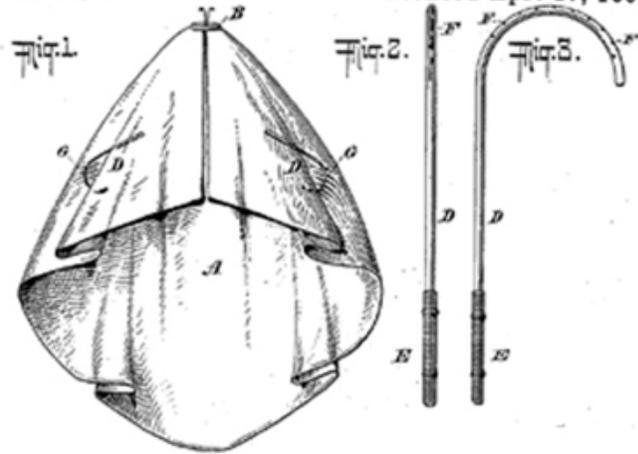
*Fuller posando com dispositivos
de iluminação (1900).*

Fontes: Cavazzini; Comerlati, 2014, p. 111,



No. 518,347.

Patented Apr. 17, 1894

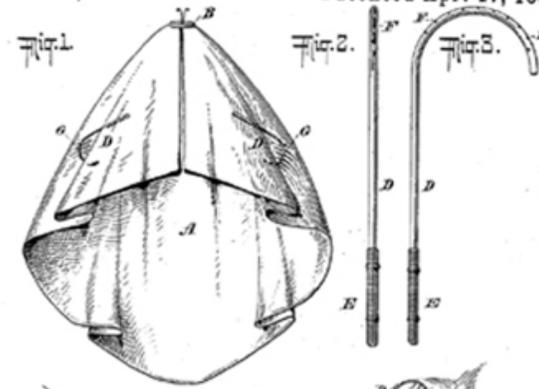


(No Model.)

M. L. FULLER.
GARMENT FOR DANCERS.

No. 518,347.

Patented Apr. 17, 1894.



WITNESSES:
Gustav Watanabe
H. P. Brownell

INVENTOR
Marie Louise Fuller.
BY
H. Watanabe
ATTORNEY.

Design de vestuário de Loie Fuller: patente do vestuário e detalhe do desenho (1894); Fuller posando com o vestuário patenteado (1902).

Fontes: Fuller, 2013: VIII; internet: www.pinterest.com; www.dressesentido.com; www.akg-images.co.uk.



nados no espaço, adquiriram uma entidade própria num todo uniforme que Fuller entendeu como “tradução emocional de uma determinada música pré-existente”, especialmente do repertório clássico, com predileção pela música do Romantismo.

Nessa busca por sensações, o teatro, a dança e as artes cênicas sempre foram formas interdisciplinares ou formas multimídia. Durante séculos, a dança teve um casamento íntimo com a música e incluiu elementos visuais de cenários, adereços, vestuário e luzes para realçar o corpo no espaço. O professor inglês Steve Dixon (2007) argumenta que “a dança, ostensivamente a forma mais corporal de performance, tem sido conceituada como uma prática que evolui continuamente com a tecnologia”, e considera que “a bailarina Loïe Fuller fornece um exemplo interessante ao realizar alguns experimentos extraordinários com a nova tecnologia da eletricidade em 1889” (Dixon, 2007, p. 39-40).

Quando se trata, especificamente, de transformação visual aliada à multimídia, Garmendia (2011), em seu estudo sobre a linguagem multimídia na dança contemporânea, a nomeia de “metamorfose do espaço por meio da iluminação”. Segundo esse autor, as contribuições de Fuller sobre esse tema foram importantes ao “criar movimento e volume no espaço, e texturas e massas no corpo por meio da iluminação” (Garmendia, 2011, p. 186). Ele exemplifica isso com a *Dança serpentina* (1896):

Essa peça foi apresentada com roupas bem folgadas e com longos bastões nas mãos para estender o comprimento dos braços, criando uma espécie de tela onde eram projetadas luzes multidirecionais, luzes multicoloridas, inclusive aquelas que emanavam de um painel de vidro no chão que a iluminava de baixo para cima. Fuller incorporou projeções de filmes e efeitos de sombras em seu trabalho como meios para transformar a forma de seu corpo na apresentação (Garmendia, 2011, p. 28-29).

Design de vestuário: Loïe Fuller demonstrando o uso do vestuário.

Fontes: www.pinterest.com; www.dressesentido.com.

Algumas reflexões de Fuller

Visitei então a Galeria Nacional, seguida pelo Louvre e, eventualmente, pela maioria dos grandes museus europeus. Durante as minhas visitas, o que mais me impressionou foi que os arquitetos nunca tiveram suficientemente em conta o papel da luz. Eu me pergunto se um dia esse problema será resolvido. A iluminação, isto é, as formas como os raios de luz atingem e refletem nos objetos [...] A questão da iluminação, da reflexão, dos raios de luz que incidem sobre os objetos é tão essencial que não consigo compreender como lhe foi dada tão pouca importância [...] a redistribuição da luz (nos museus). Existem mil maneiras de distribuí-lo. Para satisfazer as condições desejadas, a luz deveria ser trazida diretamente para as pinturas e estátuas, em vez de incidir sobre elas por acaso (Fuller, 2013, p. 23).

A cor é luz desintegrada. Os raios de luz, desintegrados por vibrações, tocam um objeto e outro, e essa desintegração, fotografada pela retina, é sempre o resultado químico de mudanças na matéria e nos raios de luz. Cada um desses efeitos é designado por um nome de cor (Fuller, 2013, p. 34).

A dança ultravioleta: outro de seus muitos experimentos foi aquele em que trabalhou com o raio de luz denominado ‘ultravioleta’. Apesar de vir de um projetor de 60 amperes – um sistema de 220 volts –, o feixe que brilhava no espaço não podia ser visto a olho nu. Toda essa radiação seria invisível se um objeto não fosse colocado em seu caminho. Mas quando terminou, o objeto iluminou-se lindamente. Assim, embora os espaços sejam penetrados por raios de luz que emanam de uma infinidade de grandes sóis invisíveis, só podemos ver esses raios quando um objeto intercepta e ilumina uma pequena parte do raio [...] Assim, quando colocamos um objeto no caminho da luz aparecem inúmeros raios que a iluminam, como se a luz o penetrasse.



A cor violeta é chamada de ‘ultravioleta’ quando essa cor é duplamente intensa e duplamente invisível [...] o professor Curie colocou um copo transparente cheio de água no caminho do raio. Tanto o copo quanto a água iluminaram-se com uma luz azul escura. Depois deixou cair algumas partículas de poeira na água, que desceu lentamente, sem se misturar, até o fundo do copo; então pude ver como aquelas partículas de poeira não apenas preservaram sua integridade, mas, embora iluminadas, não eram violetas, como se poderia pensar.

Esta experiência impressionou-me muito, pois o natural seria que a luz colorida imprimisse a sua cor em tudo o que tocasse ou, caso contrário, imprimisse outra cor; por exemplo, se o objeto fosse dourado, a cor violeta deveria transformá-lo em um vermelho vivo. Naturalmente, se o objeto fosse branco, passaria por ele um raio de luz violeta, uma bela cor violeta. Mas aquelas partículas de poeira, que pareciam enxofre, não sofreram nenhuma alteração ao correrem para o fundo do vidro, passando pelos raios violetas.

Pensei imediatamente em como poderia transferir as maravilhosas propriedades daquele pó, a sua força e resistência, para um vestido, para poder mostrá-las ao mundo [...] Basta dizer que alcancei meu objetivo. E para demonstrar que os raios ultravioletas estão sendo projetados no vestido, tenho um lenço que muda de uma cor para outra enquanto o vestido resiste a qualquer mudança de cor e permanece insensível a todos os raios de luz. E é por isso que, embora o vestido nunca fique violeta, esta dança é chamada ‘A dança ultravioleta’.

Traduzido de textos publicados em Loïe Fuller, Ma vie et la dance. Paris: L’Oeil d’or, 2002. p.171-179 (Herrera, 2014, p. 28-29).

O pássaro preto: É fato que o preto sempre permanece preto, mas é interessante saber que, ao contrário desse fato natural, nada quebra as moléculas do ar de forma mais profunda e completa do que a cor preta. Mas a riqueza das suas miríades de cores não pode ser concebida ou apreciada exceto quando um pedaço de pano preto, seda ou couro, exposto ao sol, é examinado ao microscópio. E para isso é necessário um microscópio que possua uma lente que permita a passagem dos raios solares. Ocorre então uma dupla decomposição das moléculas de ar e cada uma das menores partículas que compõem o tecido aparece rodeada por um arco-íris que muda a cada momento, mostrando a beleza de uma infinidade de cores inimagináveis.

Embora este mundo de cores microscópicas – que não se vê a olho nu no infinito da natureza – seja maravilhoso, também observei que os raios de luz que se transformaram em efeitos, que ganharam formas, podem ser refletidos; e que, a partir do preto, raios de grande força podem produzir tons escuros de grande riqueza. Uma vez explicado este princípio, é possível apreciar a maravilhosa grandeza da realidade.

Traduzido de textos publicados em Loïe Fuller, Ma vie et la dance. Paris: L’Oeil d’or, 2002. p.171-179 (Herrera, 2014, p. 33).

*As cenografias luminosas de Fuller: as sombras gigantescas, no Théâtre National de l’Opéra; gravura de Pierre Roche para La danse de l’ombre (França, 1922); aluna de Fuller interpretando Prometeu (s/i).
Fonte: Cavazzini; Comerlati, 2014, p. 91.*





Loïe Fuller em Salomé
(1895), *Uma noite em*
Mont Chauve, no *Festival*
Hall de San Francisco
(EUA, 1915)
e A borboleta (1898).
Fonte: Cavazzini; Comerlati,
2014, p. 104.



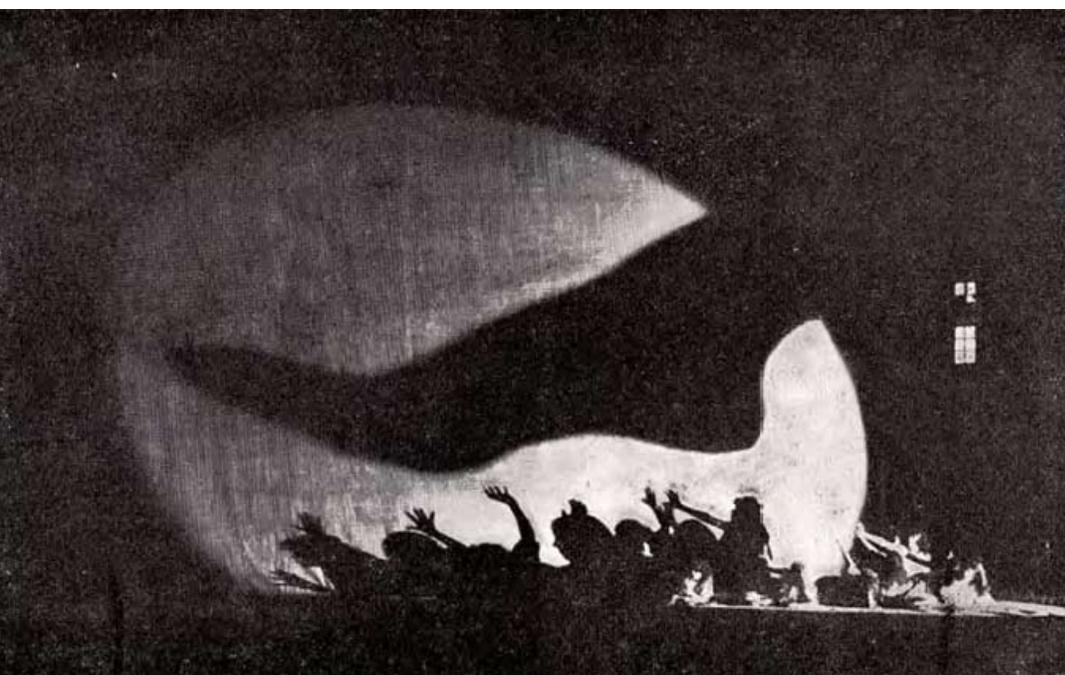
Fuller e a Caracterização Visual do Intérprete, a luz e a cor

Para Martínez (2002), Fuller foi uma das primeiras exploradoras das possibilidades da iluminação, principalmente em suas apresentações no Les Follies Bergère (França)³⁷, com suas danças baseadas no aproveitamento do efeito das luzes coloridas em seus trajes vaporosos, que ela agitava para reproduzir sensações do mundo natural: fogo, mar, serpentina, borboleta... Fuller resumiu os elementos que compõem o espetáculo cênico da seguinte forma: “luz, cor, movimento, mú-

³⁷ O Folies Bergère é um famoso cabaré de Paris, ainda em funcionamento, que teve seu maior esplendor entre as décadas de 1890 e 1930. No final do século XX, como consequência do relativo descontentamento do público com os espetáculos de revista, o teatro passou a ser usado para comédias musicais, apresentações de grupos de dança, etc. Seus espetáculos incluíam quadros vivos e cenários muito complexos que muitas vezes eram ilusão de ótica. O Folies Bergère competiu com o cabaré Moulin Rouge e inspirou empresários de outros países.

sica”, sendo também a ordem de enumeração a ordem hierárquica estabelecida por ela do ponto de vista compositivo. Segundo Albright (2007), a fusão de luz, cor e movimento é a marca registrada de Fuller e de seu “espaço vivo”: “Ela usava a luz como sua parceira de dança que revelava o movimento de seu corpo”. A luz, na dança de Fuller, rompe com as convenções cênicas da época e proporciona “a arte da modulação, a capacidade de se mover através de um espectro de cores” (Martínez, 2002, p. 32; Fuller, 1913, p. 66; Albright, 2007, p. 58).

No que diz respeito às experiências de Fuller com o design de luz cenográfico, no início da utilização da eletricidade nos teatros, os seus vestuários e o movimento da coreografia “utilizavam jogos de luz associados aos movimentos dos tecidos para produzir efeitos espetaculares”, conseguindo, dessa maneira, “modelar, modular, esculpir um espaço nu e vazio, dar-lhe vida, fazer dele o



O lírio da vida (1921): filme experimental de Loïe Fuller e Georgette Sorrere; pôster de Bernard Becan para o espetáculo O lírio da vida; espetáculo de variedades O véu fantástico (1920), no teatro Olympia de Paris.

Fontes: www.pinterest.com; <http://artair.canalblog.com>; www.akg-images.co.uk.



espaço do sonho e da poesia a que aspiravam os expoentes da representação simbolista” (Camargo, 2006, p. 21; Roubine, 1998, p. 22). Como nos descreve o professor de dança e historiador francês Paul Bourcier, falando da casualidade no início das experimentações de Fuller com a luz no vestuário:

Ela trabalhava como atriz quando descobriu, por acaso, em 1890, enquanto improvisava um traje, o efeito dos projetores nos tecidos. Ela acrescentou longos véus ao vestido esvoaçante de sua estreia, acentuando sua largura ao prolongar os braços com bastões, multiplicando os efeitos da luz, de cores diferentes, pontos de luz localizados à sua frente, atrás dela, ao lado, sob o chão... (Bourcier, 2001, p. 252).

Com Loïe Fuller também podemos localizar o início de explorações pré-cinematográficas que duram mais de um século. Foi ela quem introduziu pela primeira vez a iluminação nos palcos no final do século XIX, montando holofotes de alta potência que passavam por vidros coloridos e projetavam luzes nos tecidos de seus vestidos em movimento.

A relação de Loïe Fuller com a luz remonta às suas primeiras conquistas importantes como artista da dança, e especialmente à continuidade de suas experimentações com a *Dança serpentina*: “não luz natural, nem direta nem arbitrária em sua localização, mas determinada para um propósito específico, a meio caminho entre a pura expressão e o sonho das fantasias oníricas”. Para a estudiosa da dança francesa Laurence Louppe (1938-2012), tratava-se da “mobilidade de um corpo na luz e nas projeções”; ou a luz elétrica intencionalmente disposta/dirigida, esta é a pura antítese da iluminação cênica dos naturalistas.

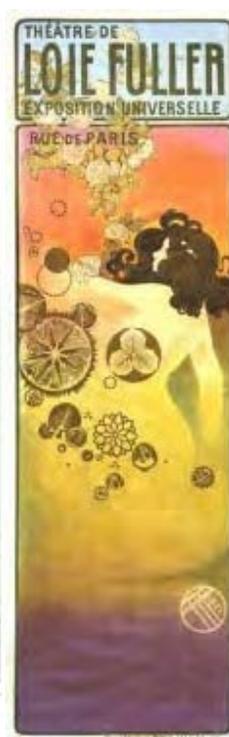
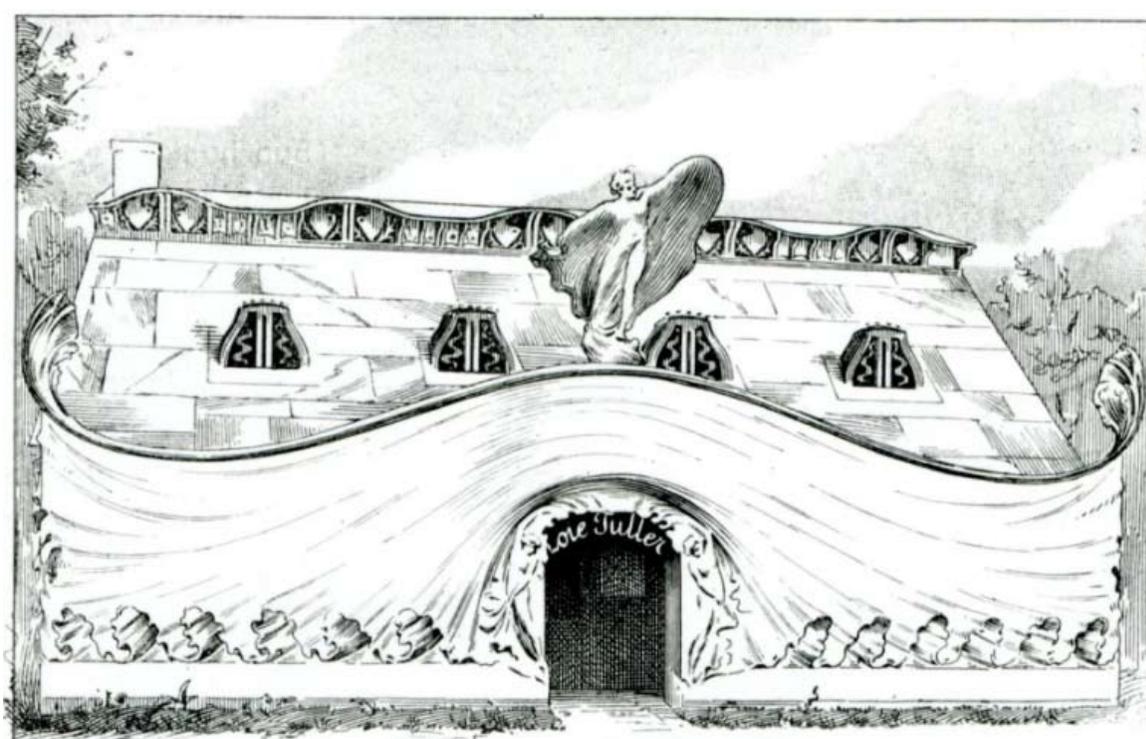
O que hoje é considerado um recurso padrão, para José Antonio Bielsa Arbiol (2013), em Fuller adquire “o esplendor dos grandes precedentes, mas não tanto pelo uso do objeto em si (a luz) quanto pelas variantes a que está submetido como recurso expressivo (vários ângulos de luz, acessórios etc.)”. (Arbiol, 2013, recurso eletrônico; Louppe, 2011, p. 48).

Portanto, a principal conquista de Loïe Fuller no tratamento da luz é a distribuição cuidadosa e muito sutil dela sobre seu próprio corpo. Corpo que, com isso, converte-se em uma tela que contém a imagem, ao mesmo tempo que a recebe e anima em virtude do movimento de seus braços ocultos, que agitam as dobras ondulantes de sua indumentária volátil. A título de exemplo, para a *Dança do fogo*, passagem mais famosa do balé O amor bruxo, de Manuel de Falla (1876-1946), Fuller colocou um refletor sob os pés. Desta forma, ganhou não só em expressividade, mas também em intensidade, sendo capaz de sintetizar toda a essência do ballet numa determinada cena: em vez de desenhar/expressar o “fogo da paixão amorosa” em termos monotona e literários, Fuller destilou o potencial de efeito dessa pulsão elevando-se na luz, capaz de percorrer toda a sua figura humana, inundando-a de “fogo luminoso”. Fuller melhorou e desenvolveu essa sua invenção adicionando novos componentes. Como indica Garelick (2007), em 1898, Fuller substituiu o piso de madeira por um piso espelhado e colocou vidro transparente na parte frontal do seu dispositivo cênico para criar mais reflexos. O público tinha dificuldade em distinguir entre o verdadeiro corpo da artista e o seu reflexo (Kobusiewicz, 2012, p. 56).

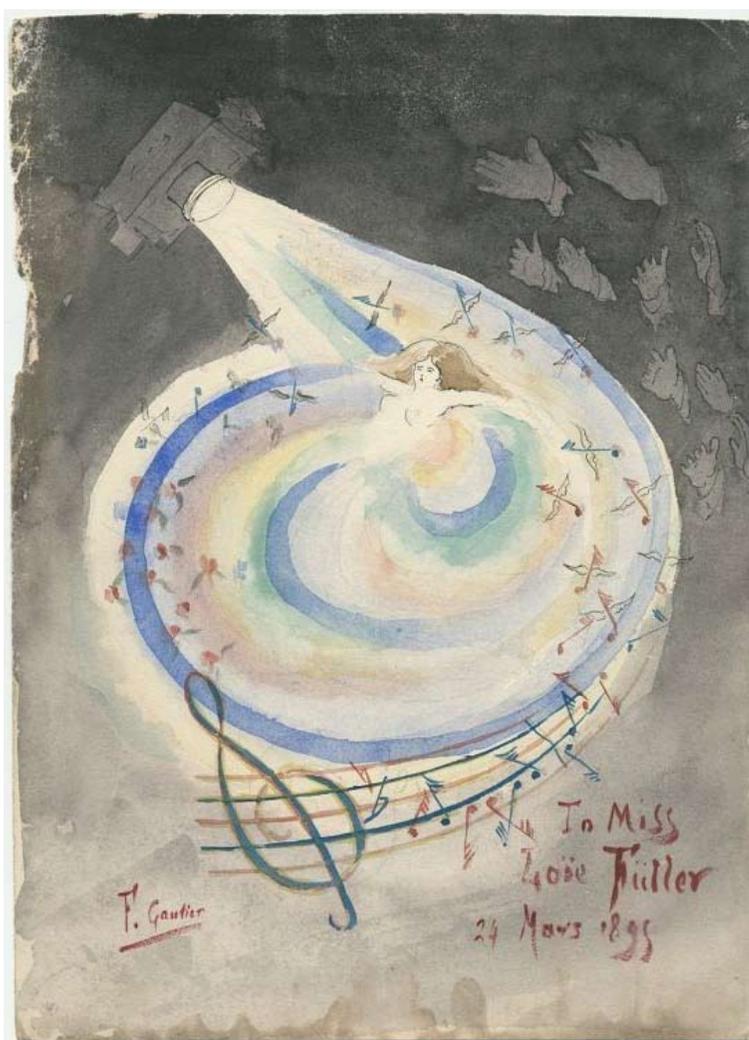
As ideias de Loïe Fuller sobre a cor se comunicam visivelmente com os novos movimentos pictóricos do seu tempo (Impressionismo, Expressionismo, Fauvismo, etc.), enquanto o último quarto do século XIX e a primeira década do século XX marcam a era dourada e hegemônica da cor sobre a muito acadêmica linha.

Pôster em litografia 218 x 103 cm, EUA, s/i.

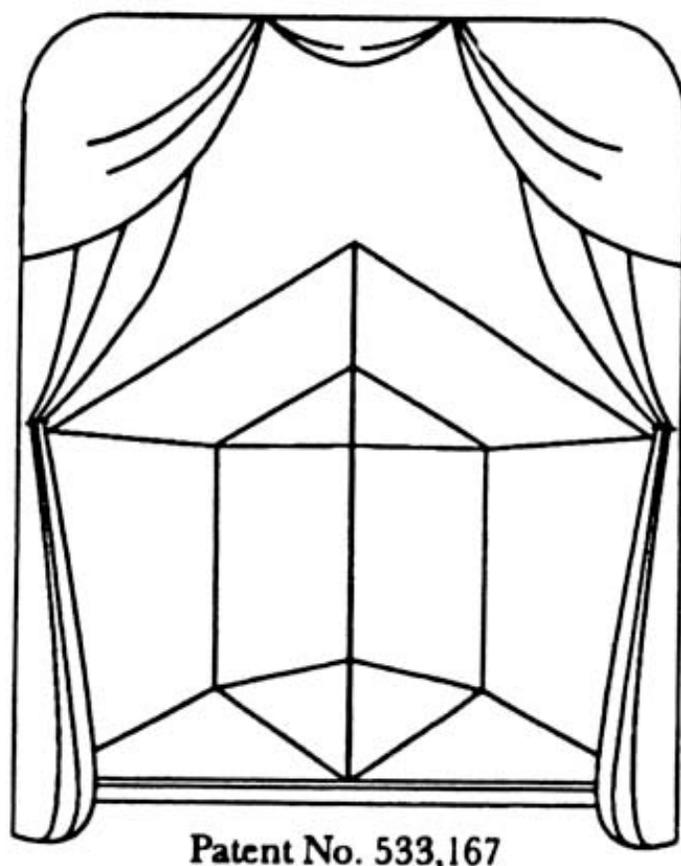




Projeto arquitetônico: Teatro Loie Fuller, do arquiteto Henri Sauvage (1900). Fontes: www.art-nouveau-around-the-world.org.



Dispositivos de luz cênica de Fuller nos palcos: desenho de Louis Gunnis para o dispositivo de luz patenteado por Fuller (1896); ilustração de F. Gautier, 1895; uma ilustração não autorizada publicada originalmente na *Scientific-American*, 1896. Fonte: Beumkes, 2023, recurso eletrônico.



Fuller parte da cor como um “prolongamento da luz desintegrada”, ou seja, uma combinação aditiva ou subtrativa: ao adicionar luz, qualquer mistura é mais clara que qualquer uma das cores envolvidas; subtraindo, em vez disso, as cores secundárias que são mais escuras que as primárias. O motivo é puramente expressivo-musical, pois, como se sabe, as cores afetam o nível cognitivo de forma inconsciente, produzindo certas sensações: podem expressar temperatura, humor, etc. Sobre esta base puramente expressiva Fuller constrói seu trabalho com a cor.

No que diz respeito ao design de vestuário, o pesquisador e crítico estadunidense Don McDonagh (1932-2019) faz uma bela reconstrução da coreografia fulleriana, o que nos remete à sua estética e funcionalidade:

A dançarina aparece em um palco escuro com um longo vestido de seda justo na cintura que cai até o chão. Uma faixa circular ondulada envolve a roupa na parte inferior e outra semelhante fica perto do pescoço. De repente, as dobras do vestido começam a ondular e a expandir-se e raios de luz emergem da própria dançarina. Ela segura as pontas do vestido na altura dos ombros e com movimentos rápidos e circulares cria cascatas luminosas. O espetáculo se converte uma massa dinâmica em movimento. Ela se move de um lado para o outro, sempre banhada de luz, e então, virando de costas, gira a cabeça na direção do público e a parte superior da vestimenta lembra uma flor que envolve seu torso, quando um momento antes parecia uma alada borboleta (McDonagh, 1976, p. 21).

Opiniões sobre Fuller e seu trabalho

Auguste Rodin (França, 1840-1917), escultor.

Loïe Fuller abriu um novo caminho para a arte do futuro. Paris e todas as cidades onde atuou lhe devem as mais puras emoções; ela despertou a grandeza da Antiguidade. Seu talento será sempre imitado agora e sua criação sempre será

Efeito visual com fumaça (s.i.); patente de A sala dos espelhos (1893); efeito com diferentes cores no tecido (s.d.). Fonte: Kobusiewicz, 2012, p. 55.

realizada novamente, pois ele semeou efeitos, luz e encenação, e todas essas coisas serão estudadas eternamente (Pessis; Crepineau, 1990, p. 29).

Isadora Duncan (EUA-França, 1877-1927), dançarina e coreógrafa.

Fiquei em êxtase, mas entendi que esta arte nada mais era do que uma súbita ebulição da Natureza que não poderia mais ser repetida. Ela se transformava em milhares de imagens coloridas aos olhos do seu público. Incrível. Não pode ser repetido ou descrito. Loïe Fuller personificou as inúmeras cores e formas flutuantes da Liberdade. Foi uma das primeiras inspirações originais da luz e da cor (Arbiol, 2013, recurso eletrônico).

Diante dos nossos olhos, ela se transformou em orquídeas brilhantes e multicoloridas, em uma flor ondulante e florida do mar e, por fim, em um lírio em forma de espiral, toda a magia de Merlin, a feiticeira da luz, da cor, da forma fluida. Que gênio extraordinário.

Aquela criatura maravilhosa – ela se tornou fluida; ela se tornou leve; ela se transformou em todas as cores e chamas e finalmente se transformou em espirais milagrosas de chamas flutuando em direção ao Infinito (Duncan, 2012, In: Beumkes, 2023, recurso eletrônico).

Sally R. Sommer (EUA), pesquisadora, crítica e professora de dança.

Por movimento ela entendia não apenas o corpo que dança, mas também o movimento da luz, da cor, do vestuário e do corpo sendo fundido pelo movimento em direção ao interior de uma imagem visual. Fuller conceituou uma imagem em movimento feita por iluminação multicolorida, jogando com um movimento perpétuo de sedas. Em Loïe Fuller, the drama review, n.19, v. 1 (março de 1975), p. 54. (Herrera, 2014, p. 4).

Aurora Herrera (Espanha), pesquisadora e professora.

Para Fuller, a simbiose entre dança, teatro e tecnologia é, portanto, indissociável; cem anos depois, suas teorias permanecem completamente atuais (Herrera, 2014, p. 15).

Elsa Fernández-Santos (Espanha), crítica de cultura do jornal El País.

Fuller, algo como o George Méliès da dança, desenvolveu inúmeras ilusões de ótica com seus experimentos. Seus jogos de vestuário e luz - com duas hastes como extensões de seus braços, movimentando os tecidos que abriam e fechavam seu corpo em círculos gigantes - representavam não apenas a metamorfose da crisálida em borboleta, o nascimento da ninfa de Aby Warbug, mas conseguiram equiparar o movimento humano à harmonia da natureza. A mulher terrena e voadora (Fernández-Santos, 2014, recurso eletrônico).

Giovanni Lista (Itália, n. 1943), escritor e crítico de arte.

Loïe Fuller, a primeira grande iniciadora da dança moderna, realizou uma verdadeira revolução que destituiu o papel soberano do corpo da bailarina no palco [...] exclusivamente em favor do véu, inventando assim o espetáculo multimídia, ao considerar o seu próprio corpo como uma mera máquina de expressão [...] Para que o véu se tornasse expressão do corpo, foi necessário o desaparecimento do corpo da bailarina (Lista, 2014, p. 29).

José Antonio Bielsa Arbiol (Espanha), pesquisador cultural.

[...] toda a força do seu estilo reside não tanto nas evoluções corporais como no que a rodeia: uma encenação muito cuidada, apoiada basicamente no trabalho inovador com a luz [...] Tratava-se de expressar por meio do mo-

vimento corporal - devidamente sublimado pelo fino tecido dos seus trajes voadores ultraleves - uma série de sensações profundas, inefáveis, que, sob os efeitos da iluminação - dramatizada pelo cromatismo apropriado -, conferiam à sua dança um carácter autêntico, de puro espetáculo e vigor, quase expressionista no seu derradeiro sentido (Arbiol, 2013, recurso eletrônico).

Ada Kobusiewicz (Polônia-Espanha), designer de luz e pesquisadora.

A dança proposta por Fuller não era um movimento do corpo. Era uma dança da luz, do vestuário e das cores [...] Fuller foi a precursora da 'dança da luz'. Os tecidos de seda, o cenário, a coreografia e a luz passaram a ter um movimento comum. Os limites da dança e da luz foram ultrapassados. Fuller foi quem levou a eletricidade para a encenação. A luz na dança de Fuller vai além da função de iluminar um corpo em movimento. A luz cria o espaço de Loïe Fuller. Ela foi mais que coreógrafa e dançarina, ela foi a coreógrafa da luz [...] A luz é o sujeito no espaço de Fuller e seu corpo se torna o objeto, para que a luz revele o movimento da artista e crie uma imagem móvel em um 'espaço vivo' (Kobusiewicz, 2012, p. 51-52, 56).

Carlos Marquerie (Espanha), designer de luz e diretor de cena.

Quanto mais trabalhamos neste projeto³⁸, mais penso que nos afastamos de Loïe Fuller. Ela buscava o movimento e como as luzes o transformavam em uma contínua mudança. Procuramos os movimentos em que o movimento

³⁸ Entre as luzes e as sombras: liberdade. Estreou em 6 de março de 2014, no contexto do programa Intermittências do assombro, com curadoria de Ana Buitrago, no âmbito da exposição Escenários del cuerpo. A Metamorfose de Loïe Fuller, apresentada na La Casa Encendida entre 7 de fevereiro e 4 de maio de 2014. Direção e design de luz: Carlos Marquerie; figurinos: Beatriz Marquerie, Roberto Bardinelli e David Benito. Obra produzida pela Companhia Lucas Cranach, La Casa Encendida e Teatro Pradillo. Madri, Espanha.

Loïe Fuller: dançando a Dança do Arcanjo no Théâtre de l'Athénée de Paris, 1901; durante o movimento final de lançamento e envolvimento do vestuário na Dança do lírio (1902).

Fontes: Cavazzini; Comerlati, 2014, p. 112.; Beumkes, 2013, recurso eletrônico.



se detem e a sombra toma conta das coisas. Na Paris de 1900, o progresso não conhecia limites. A luz era o símbolo de uma Europa feliz. A história do século XX demonstraria o contrário. Depois da luz veio o horror. Talvez hoje tenhamos que apagar as luzes e olhar nas sombras ou a partir das sombras (Marquerie, 2014, p. 3).

Enrico Prampolini (Itália, 1894-1956), escritor e cenógrafo.

A primeira tentativa de uma dança em que a atitude plástica e rítmica do gesto está subordinada ao elemento cromoluminoso, um espetáculo em que a forma e a matéria dançante não estão encerradas na experiência rítmica do corpo humano (Lista, 2006, p. 211).

José Manuel Sánchez Ron (Espanha), físico, historiador de ciência e professor.

A dança, arte que Loïe Fuller praticou, é movimento, mas também cor e luz, características que nada mais são do que fenômenos físicos. Naturalmente, não é necessário possuir conhecimentos científicos para dominar a arte da dança; acontece, porém, que Loïe Fuller se esforçou para possuir pelo menos parte desse conhecimento, circunstância que a tornou uma 'ave rara' no mundo da dança (Ron, 2014, p. 75).

Guillermo de Osma (Espanha), escritor.

Loïe Fuller, a inovadora bailarina americana, foi uma das primeiras a associar o potencial inovador da luz à cena e, no seu caso particular, aos movimentos plásticos da dança tal como a concebeu. Na sua dança livre explora as possibilidades de diálogo entre o corpo (movimento), o véu (o traje) e a luz (cor) (Osma, 2012, p. 90).

Linn Garafola (França), escritora.

A partir da obra de Loïe Fuller, na década de 1890, a nova dança que floresceu nas casas de ópera e salas de concerto da Europa até a década de 1930 foi identificada não só pela sua coreografia, mas pelo estilo da sua cenografia [...] Tanto Fuller como Isadora Duncan, bailarinos estadunidenses que passaram quase toda a sua vida adulta na Europa, transformaram o palco num novo espaço de dança, no qual a fantasia era incentivada e a imagem convencional do corpo feminino era desafiada: Fuller, mediante o seu extraordinário uso da luz; Duncan, mediante a simplificação radical do seu vocabulário (Garafola, 2000, p. 37-38).



Desenho Dançarina Loïe Fuller/Dançarina de Boate de Bernard Eilers, Gemeente Amsterdã Stadsarchief, 1900.

Fonte: Beumkes, 2013, recurso eletrônico.



Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949)

O cenário de um teatro poderá transformar-se em sintonia com a música no domínio desta, ou seja, no tempo, enquanto até agora só conseguia desenvolver-se no espaço.

Mariano Fortuny y Madrazo
(Osma, 2012, p. 89)

CONHECIDO E ADMIRADO SOBRETUDO PELOS TECIDOS E TRAJES, Mariano Fortuny y Madrazo³⁹ foi também pintor, gravador, escultor, fotógrafo, cenógrafo, técnico de iluminação, decorador, designer de móveis, realiza projetos arquitetônicos e patenteia inúmeras invenções, desde métodos de iluminação, inicialmente idealizados para do teatro, a um sistema de propulsão de navio.

O seu trabalho caracteriza-se pela relação entre arte, técnica, ciência e artesanato que lhe permite conhecer e controlar todo o processo de criação, desde a matéria-prima até o objeto acabado. Ele será o artista autossuficiente por excelência, evitando sempre intermediários. Produz as suas próprias cores e as suas próprias técnicas, fabrica os seus móveis e lâmpadas, encaderna os seus livros, estampa os seus tecidos, confecciona os seus trajes [...] dedica-se fundamentalmente a reinterpretar o passado com uma visão profundamente moderna da fusão e das possibilidades da técnica (Osma, 2010, p. 80).

Vale ressaltar que foi principalmente graças aos estudos e publicações de Guillermo de Osma que este livro conseguiu

aproximar-se melhor da carreira do espanhol Mariano Fortuny y Madrazo. O próprio Osma⁴⁰ comenta que: “[...] até 1980, ano em que minha monografia foi publicada, não houve quase nada publicado sobre ele”. Além das invenções, Fortuny dedicou-se à pintura (que considerava sua área dentro das artes), ao desenho, à gravura, à fotografia, ao design (vestuário, cenário, moda); e ainda estudou química, óptica e eletricidade para colocar esses conhecimentos a serviço da arte, principalmente no que diz respeito ao tingimento e estamparia de tecidos e aos problemas decorrentes do emprego de luz indireta e difusa em cenários teatrais.

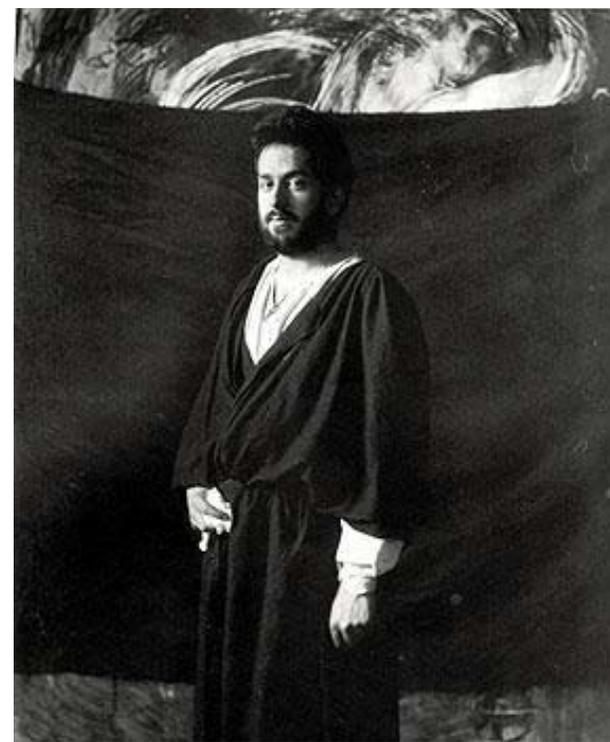
³⁹ Não podemos confundir o pai Fortuny com o filho Fortuny. Ambos têm o mesmo nome (Mariano) e ambos eram pintores. Neste estudo estaremos sempre tratando do Fortuny Jr, Mariano Fortuny y Madrazo. O pai foi o pintor Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874), considerado, junto com Eduardo Rosales (1836-1873), um dos mais importantes pintores espanhóis do século XIX, depois de Francisco de Goya (1746-1828).

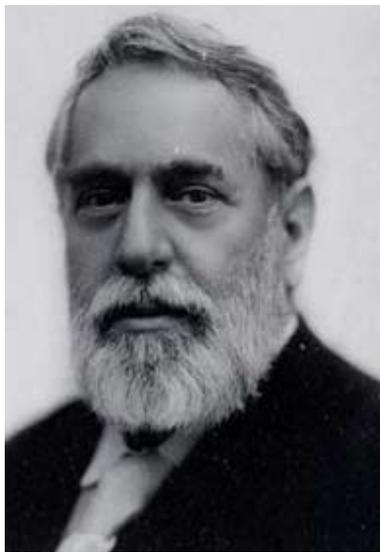
⁴⁰ Guillermo de Osma Wakonigg começou a se interessar pela obra de Mariano Fortuny em 1978. Foi curador de diversas exposições sobre o designer e em 1981 publicou Mariano Fortuny. Sua vida e obra (Londres: Ed. Aurum Press; Nova York: Ed. Rizzoli, 1980). Em 1988 publicou um ensaio sobre Fortuny no catálogo de uma exposição sobre ele realizada no Mercado Puerta de Toledo, em Madri. Na década de 1990, foi inaugurada em Madri a Galeria Guillermo de Osma, espaço especializado na vanguarda histórica europeia e latino-americana. É também autor do estudo Mariano Fortuny, Proust e os Balés Russos (Barcelona: Ed. Elba, 2010) (Osma, 2010, p. 15).

Como designer de moda, pode-se dizer que foi o primeiro a libertar as mulheres do espartilho. Seus designs fizeram muito sucesso e criaram tendência na modernidade da época. Tanto que abriu duas boutiques, uma em Paris e outra em Londres. Entre todos os “ismos” da época, Fortuny só se sentiu atraído pelo Simbolismo, onde seus inspiradores foram Paul Valéry, Stéphane Mallarmé e Charles Baudelaire. Também inspirado na Grécia antiga e na pintura pré-rafaelita inglesa, criou o vestido *Delphos*, que o tornou mundialmente famoso. Feito em seda plissada com contas de vidro Murano, conquistou mulheres como Isadora Duncan, Martha Graham e Sarah Bernhardt.

Um exemplo de sua produção cenográfica foi o cenário para *Otelo*⁴¹, telões feitos em veludo de seda estampado e pérolas em pasta de vidro. Esta intervenção de Fortuny, responsável pela imponente instalação cênica em colaboração com Marta Palmer, não se limitou aos telões para a criação das cenas, mas incluiu também o desenho do mobiliário, os figurinos dos atores e os quase quatrocentos figurantes. Fortuny descreveu assim os vestuários que deveriam ser usados: “Para o primeiro ato uma djellabah oriental e uma túnica veneziana marrom e verde; para o evento que acontece em Chipre, algo no estilo Carpaccio... uma longa toga vermelha com leggings da mesma cor. Mas depois, para dar um ar mais simples, com uma túnica branca e cinza” (Osma, 2010, p. 34). Em suma, as duas atividades que tornarão Fortuny famoso foram o teatro, os tecidos e os trajes.

⁴¹ *Otelo*, de William Shakespeare, apresentado no pátio do Palazzo Ducale, em Veneza, em agosto de 1933.





Breve biografia

Mariano Fortuny y Madrazo (Granada, Espanha, 11 de maio de 1871 - Veneza, Itália, 02 de maio de 1949).

Filho do pintor espanhol Mariano Fortuny y Marsal (1838-184) e de Cecilia de Madrazo (1846-1932), colecionadora de peças têxteis antigas. Após uma passagem por Paris, onde frequentou a oficina do tio Raymundo de Madrazo y Garreta (1841-1920), decide instalar-se em Veneza (1889). Foi naquela cidade italiana que Fortuny, aos 18 anos, conheceu grande parte da elite social e artística do seu tempo: “Ele descobriu rapidamente a Veneza de Proust ‘carrega-

da do belo Oriente’, ciumenta de seus Carpaccio, Bellini, Ticiano, Veronese e Tiepolo, orgulhosa dos seus lendários designers, tecelões, tintureiros e ourives. Um mundo inteiro que o inspirou”.

Em 1892 foi para Bayreuth (Alemanha) assistir a apresentações wagnerianas: “Wagner tornou-se um ídolo e as teorias da Gesamtkunstwerk (a arte total) do mestre alemão abriram-lhe novos horizontes”. Continuando a trabalhar em pintura, gravura e fotografia, começou a explorar as possibilidades do teatro. Decepcionado com os antiquados sistemas de representação teatral de Bayreuth, começou a experimentar novos sistemas de iluminação, baseados nas propriedades da nova luz elétrica.

Em 1901 patenteou um sistema de iluminação e por volta de 1906 começou, com sua esposa Adèle Henriette Fortuny (1877-1965), a produzir os primeiros tecidos e trajes originais. Entre 1907 e o início da guerra, em 1914, formou uma parceria com a empresa alemã AEG para a construção e promoção do seu sistema de iluminação, e instalou a sua primeira Cúpula Fortuny, no Teatro Kroll, em Berlim, à qual se seguiram muitas outras em teatros alemães (Osma, 2010, p. 80-83).

Cronologia dos eventos de interesse deste estudo⁴²

1899: Fortuny negocia com a dramaturga italiana Gabrielle D’Annunzio (1863-1938) e a atriz Eleonora Duse (1858-1924) a encenação do projeto *Francesca da Rimini*. Foi o responsável pela cenografia da ópera *Mikado*⁴³, onde, segundo o próprio Fortuny, “o uso indevido da luz elétrica na iluminação da cena destruiu completamente a sensação de veracidade que seus cenários tentavam alcançar, revelando todos os problemas que os telões pintados costumavam apresentar” (Martínez, 2000, p. 109).

1900: Patenteia seu *Sistema de iluminação cênica com luz indireta colorida*, que, em suas palavras, “permite ao cenógrafo misturar suas cores na cena, pintar no teatro como se fosse uma paleta”. Ele completou esta descoberta com a construção da Cúpula Fortuny que, instalada no fundo da cena, permite concentrar a luz, tornando os efeitos mais dramáticos. O sucesso é imediato; muitos teatros adotaram seu sistema e grandes reformadores teatrais como Reinhardt, Appia e D’Annunzio se interessaram por ele. Ele faz a cenografia da ópera *Tristão e Isolda*⁴⁴, para a qual tem a ideia de tornar transparente a árvore a cujo pé Tristão morre e que o pôr do sol seja resolvido com gradações de luz para obter mais intensidade. Em seu estúdio-laboratório, desenvolve um modelo de cúpula em gesso em pequena escala. Seus esboços e maquetes dos cenários da peça *Francesca da Rimini*, bem como o design dos tecidos e do vestuário, foram apenas parcialmente utilizados pelo novo cenógrafo contratado, o milanês Antonio Rovescalli (1864-1936).

1901: Registra duas novas patentes: *Système d’éclairage scénique pour lumière indirecte* e *Système de coloration ET graduado par lumière naturelle ou artificielle*.

⁴² Esta cronologia é baseada no livro Fortuny, o último aristocrata de Veneza (2012), de Mara Malibrán e Fernando López Agudín., Madri, Espanha: Ed. La Esfera de los Libros.

⁴³ Mikado (1899), de Gilbert e Sullivan. Palácio da Condessa Albrizzi, Veneza: Itália.

⁴⁴ Tristão e Isolda (1900), de Richard Wagner. Direção: Arturo Toscanini. Teatro La Scala, Milão: Itália.

Cenários e figurinos de Fortuny: Tristão e Isolda (1900).
Fonte: internet: www.gettyimages.ca





Henriette, esposa e colaboradora de Fortuny na área de design têxtil e de vestuário.
Fonte: <https://fortuny.visitmuve.it>

1902: Constrói a primeira Cúpula Fortuny em escala real.

1903: Registra duas novas patentes: *Appareil de Decoration theatrale* e *Système d'éclairage en lumière diffuse*. Esta última invenção de Fortuny foi introduzida no teatro pelo dramaturgo e produtor teatral americano David Belasco (1853-1931), que adicionou lentes fresnel às lâmpadas, desfocando assim a cena do teatro Madison Square, em Nova York. Segundo Piotr Mitzner, "Belasco construiu uma pequena cena no porão do teatro onde testou detalhadamente os efeitos de iluminação antes de exibí-los no palco" (Mitzner, 1987 In: Kobusiewicz, 2012, p. 33). Fortuny conhece Appia, que o apresenta à Condessa de Béarn. Ela o contrata

para remodelar seu teatro particular em Paris.

1904-1905: Patenteia: *Système de constitution d'une paroi concave au moyen d'une capacité gonflable*, *Lampe à arc* e *Système d'éclairage mixte*.

1906: É inaugurado o teatro da Condessa de Béarn, equipado com a Cúpula e o Sistema de Iluminação Fortuny. Colabora com o poeta Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) na encenação de *Electra*.

1907: Registra o selo *Fortuny Knossos*. Em Berlim, apresenta oficialmente o xale *Knossos* e instala a Cúpula Fortuny no teatro Kroll.

1909-1911: Registra a patente do vestido *Delphos*. Instala a Cúpula Fortuny no Lessingtheater em Berlim e no Schauspielhaus em Dresden. Participa da Exposição Internacional de Artes Decorativas de Paris. Patenteou um sistema de

pregueamento de tecido, o *Plissado Fortuny*, cujo método ainda é cercado de mistério. Também patenteou uma técnica de impressão em seda baseada no estêncil japonês (Sinzato, 2011, p. 16).

1912: Exposição dos tecidos Fortuny na Exposição Internacional de Artes Decorativas e Modernas de Paris. Instala a Cúpula na Deutsche Opernhaus em Berlim. Colabora na produção do balé *Le dieu bleu*⁴⁵.

1914: Instala a Cúpula no Neufreire Volsbühne, em Berlim.

1919: Com Giancarlo Stucky cria a Fábrica Artística de Tecidos Fortuny, na ilha de Giudecca. Instala a Cúpula no Schauspielhaus de Berlim. Assina contrato para instalação de sua famosa cúpula no Teatro Scala de Milão. Publicação de *À sombra das moças em flor*, de Marcel Proust, onde é feita referência aos vestidos de Fortuny.

1925: É publicado *A fugitiva*, de Proust, onde o romancista cita mais uma vez os vestidos e tecidos de Fortuny. Faz os vestuários e cenários de *Santa Joana*⁴⁶.

1926: Registra a patente *Dispositif de théâtre*. Decora várias salas do Museu Nacional de Nápoles com seus tecidos estampados. Viaja a Paris para apresentar um projeto luminotécnico no Teatro de Ópera.

1931: Demonstra seu sistema de iluminação em Londres. Realiza a cenografia de *Os professores cantores de Nuremberg*, de Richard Wagner, no Teatro Real de Ópera de Roma. Ilumina a Exposição de Arte Francesa realizada na Burlington House, em Londres. É contratado para instalar a Cúpula Fortuny no Teatro Politeama em Florença.

1933-1934: Desenha o vestuário de *Otelo*, de Shakespeare (Pátio do Palazzo Ducale, Veneza) e a cenografia de *A breve vida*, de Manuel de Falla (Teatro Scala, Milão) e *O mercador de Veneza*, de Shakespeare.

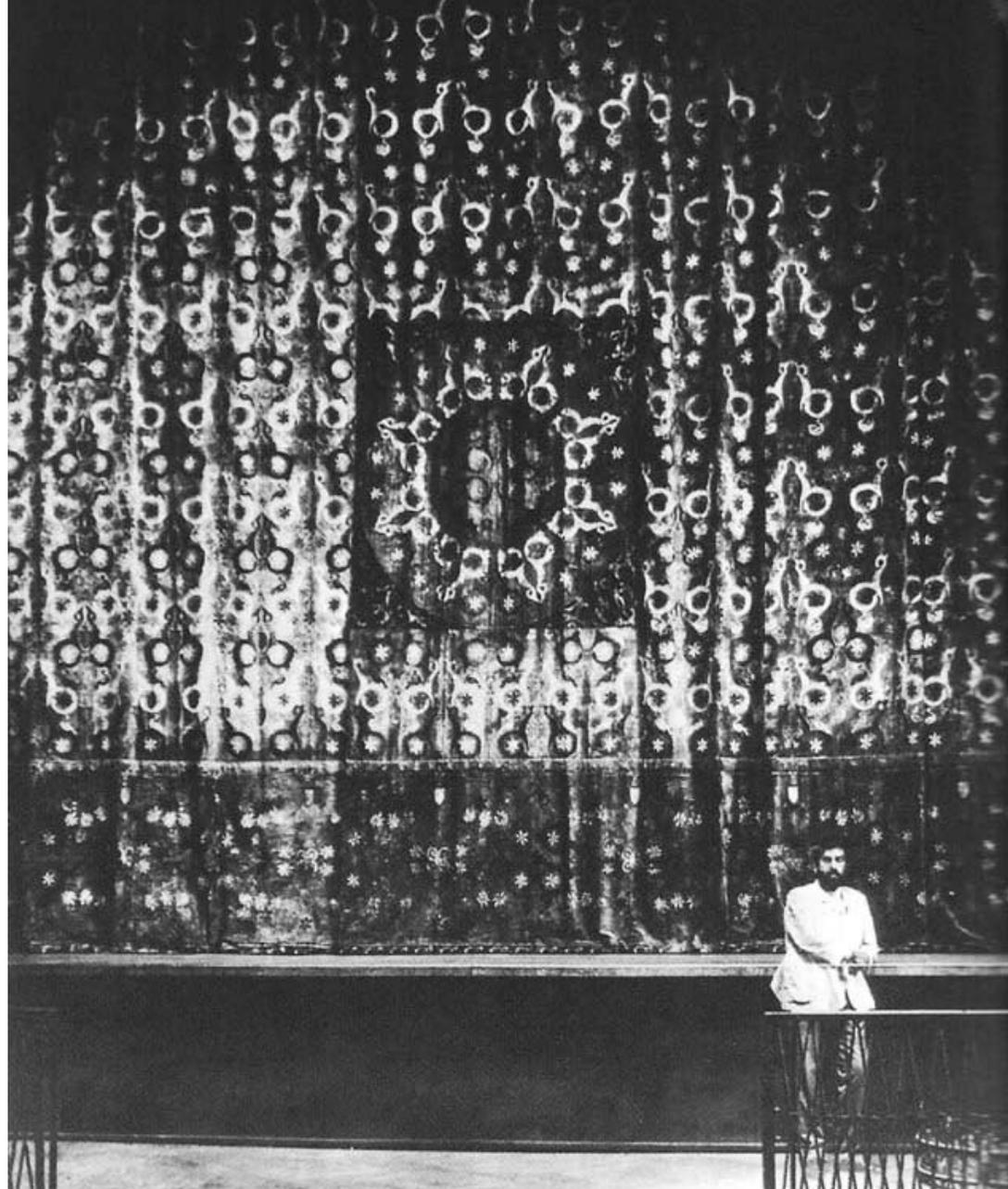
1937: Com vestuário de Fortuny, uma pintura histórica, *Os triunfos*, é representada no Castelo Sforza, em Milão.

⁴⁵ *Le dieu bleu* (1912), de Jean Cocteau e Federigo de Madrazo. Música e coreografia: Reynaldo Hahn; design de vestuário: Leon Bakst. Théâtre du Châtelet, Paris: França.
⁴⁶ *Santa Joana* (1925), de George Bernard Shaw. Direção e papel principal: Emma Grammatica. Teatro Goldoni, Veneza: Itália.

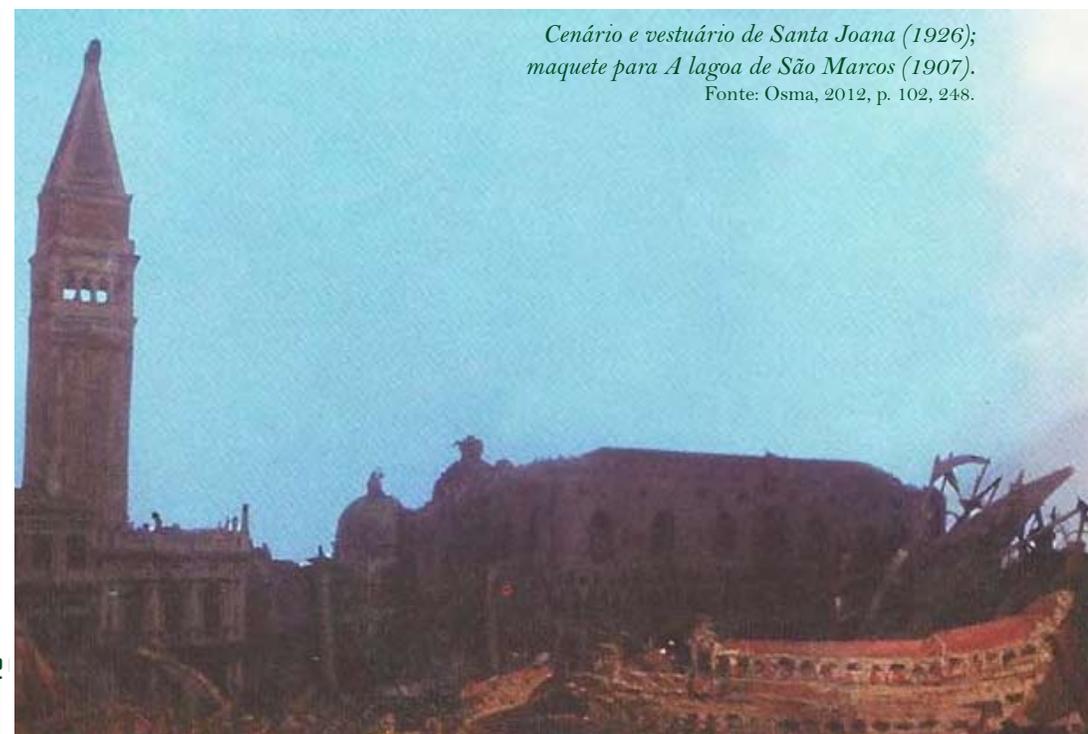


Cenários e figurinos de Fortuny: Francesca da Rimini (1901), no palco a atriz Eleonora Duse.
Fonte: internet: www.gettyimages.ca.

Inauguração do teatro da Condessa de Bearn: um balé usando o véu Knossos de Fortuny; Fortuny e seu telão cenográfico de veludo. Fonte: Osma, 2012, p. 104, 128.



*Cenário e vestuário de Santa Joana (1926);
maquete para A lagoa de São Marcos (1907).
Fonte: Osma, 2012, p. 102, 248.*



Fortuny e a luz cênica

No início da década de 1900, Fortuny criou o sistema de iluminação indireta e refletida para palcos. É um “projektor com uma lâmpada que, colocada dentro de um guarda-chuva branco que funciona como uma tela reflexiva, produzia uma luz difusa que mal criava sombras. Desta forma, a volumetria do espaço era melhor criada; na realidade, reproduzia a luz solar difusa dos estúdios fotográficos do final do século” (Olcoz, 2005, p. 291-292). Segundo o próprio Fortuny, a descoberta do seu sistema de iluminação indireta foi por acaso: “No celeiro do Palazzo Orfei onde trabalhava, um raio de sol invadiu o chão...” Tal acontecimento continua a ser descrito detalhadamente por Malibrán e Agudín:

Mariano trabalha diante de uma enorme mesa de madeira cheia de papéis, seu olhar curioso voa em direção à janela e dali para o chão, percorre o feixe de luz, que incide incessantemente, direta e brutalmente sobre o chão. De repente, a ideia surge tão rápido quanto o raio que transpassa a janela. Ele pega uma folha de papel em branco de sua mesa e a passa pelo feixe de luz, que de repente se transforma ao atingir o papel, muda e cria um efeito diferente no chão ao ricochetear. Aparentemente é tão fácil. Nascia o que ele próprio chamaria mais tarde de ‘sistema de iluminação cênica com luz indireta’ (Malibrán; Agudín, 2012, p. 111-112).

O artista granadino registou o seu novo sistema de iluminação em Veneza, e posteriormente patenteou-o em Paris (em 1901) e seguiu atualizando a patente nos anos seguintes, à medida que modificava e ampliava o espectro dos seus estudos. O sistema é baseado em uma bateria de lâmpadas de arco que emitem feixes de luz em dispositivos de vidro colorido, que redirecionam a luz para o palco. Segundo Malibrán e Agudín (2012), com isto Fortuny consegue chegar a uma encenação “de maior qualidade artística, iluminação teatral mais natural e mais próxima da natureza. Desta forma, consegue evitar as sombras indeseja-

das nos cenários, os flashes nos rostos dos atores que antes os deslumbravam continuamente e permite animar os fundos dos palcos, já que neles podem ser projetadas fotografias” (Malibrán; Agudín, 2012, p. 117).

Na sequência, Fortuny começa a aprofundar e ampliar seu sistema de iluminação indireta e concebe um aparato cenográfico que chama de Cúpula Fortuny. A famosa cúpula começou como um ciclorama localizado no fundo do palco que servia de cenário e como uma tela cilíndrico-esférica que explorava todas as possibilidades de cores e luz indireta: “Fortuny lembra como a primeira ideia de um fundo esférico lhe ocorreu em Bayreuth por volta de 1890, e ele começou a trabalhar na iluminação de uma cena de *O ouro do Reno*, mas não conseguia evitar que os cenários projetassem suas sombras no fundo” (Osma, 2012, p. 105). Com esta cúpula ele pretende alcançar e tornar visível por meio da luz “o infinito no finito”. Sobre uma enorme estrutura metálica, inspirada na abóbada celeste, são projetadas luzes coloridas e imagens que simulam pores do sol, amanheceres, luas, noites estreladas etc. Fortuny pôde verificar as vantagens técnicas e estéticas que o uso da cúpula apresentava: “Tive a oportunidade de fazer as maquetes (que depois não foram executadas em escala real) para a *Francesca da Rimini*; e nesta ocasião, pela primeira vez, utilizei uma cúpula para estas maquetes, o que me fez vislumbrar todo o tipo de possibilidades na sua utilização” (Mariano Fortuny, *Théâtre Lumière*, Veneza, 1941 In: Martínez, 2000, p. 127).

Em 1929, Fortuny y Madrazo, retomando o projeto frustrado do Teatro de Festa (1910), desenvolve a planta e a elevação do que poderia ter sido tal teatro, fazendo também sua maquete. Ele tomou como exemplo para este projeto um modelo de teatro chamado *Dispositif de Théâtre* (patenteado em 1926), e concebeu um edifício circular dividido em dois setores constituídos pelo anfiteatro e pelo palco. O complexo era fechado por uma cúpula que podia ser circular ou elíptica, branca ou colorida e que servia ao mesmo tempo de cobertura protetora e de regulação da iluminação do edifício. O objetivo principal de Madrazo era conseguir condições de iluminação no interior do edifício igual ou,



Sistema de iluminação cênica com luz indireta e refletida de Fortuny (1920, de uma patente de 1903). Fonte: Osma, 2012, p. 102.





pelo menos, semelhante à iluminação natural dos teatros ao ar livre. Para isso, utilizou um sistema de luz refletida difusa, colocando as lâmpadas ao longo de todo o perímetro da cavea, convenientemente camufladas entre os possíveis elementos decorativos, podendo outras lâmpadas ser colocadas na base da cúpula. Os refletores projetavam a sua luz para o vértice da cúpula, que a remetia sob a forma de luz difusa sobre todo o anfiteatro e palco, dando origem a uma iluminação bastante próxima da dos espaços exteriores. Para tornar o efeito ainda mais natural, ele idealizou uma variante que consiste em combinar luz artificial com luz natural. Assim, modificou a estrutura fechada da cúpula com uma abertura na sua parte superior que coincidia com as aberturas das janelas do edifício. Através destas aberturas superiores, a cúpula recebeu luz solar que pode ou não se misturar com a luz projetada pelos refletores elétricos. Além disso, para conseguir os melhores efeitos de iluminação, concebeu colocar uma espécie de toldo sustentado por colunas que serviriam para controlar e filtrar a luz conforme necessário em cada momento (Martínez, 1993, p. 141-144).

Para conter a totalidade do sistema foi utilizada uma cúpula, que assumiu a dupla função de cobrir e servir de elemento reflexivo da luz. Da mesma forma, Fortuny colocou um toldo duplo para filtrar e regular a iluminação que, além desta função prática, facilitou a recepção de sons e vozes. Por fim, os dispositivos técnicos e as lâmpadas de iluminação completariam o ambiente teatral. Neste teatro, a simplicidade do palco contrasta fortemente com a grandiosidade da sala, o que cria uma certa descontinuidade ambiental. Fortuny resolveria o problema tornando a luz a encarregada de unir os dois ambientes, suprimindo as diferenças que possam existir e criando um ambiente único (Martínez, 1993, p. 151-152).

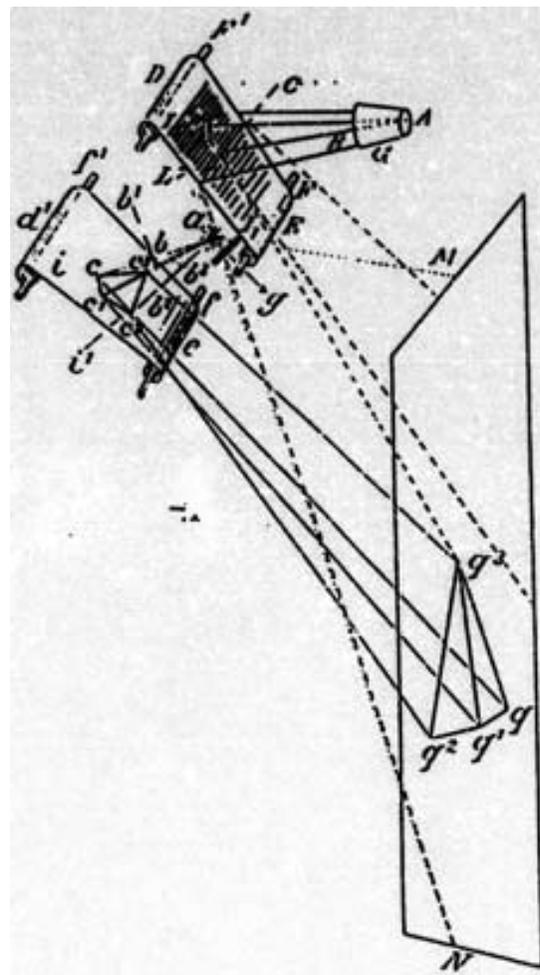
Esta cúpula tornou-se famosa pela sua “qualidade de iluminação e possibilidades cenográficas” já que podia apresentar imagens coloridas de céus ou formas pintadas como se fosse uma projeção de slides, podendo mudar a cor e, portanto, a atmosfera

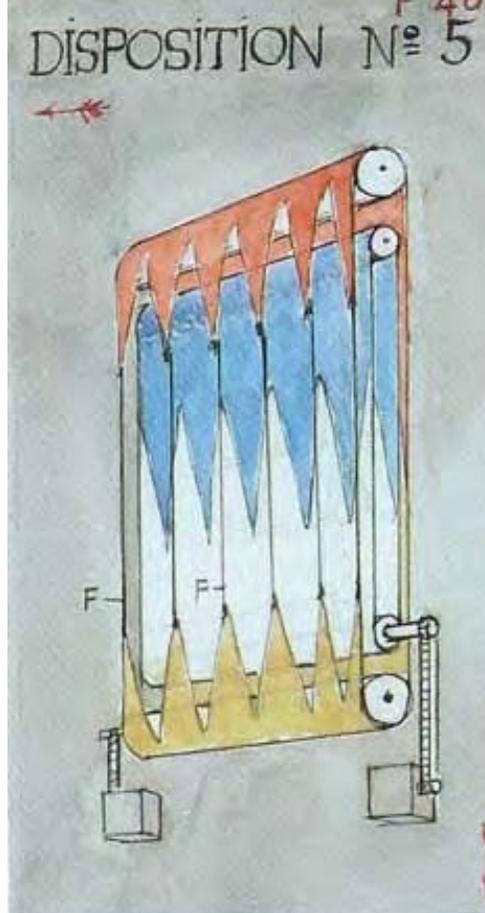
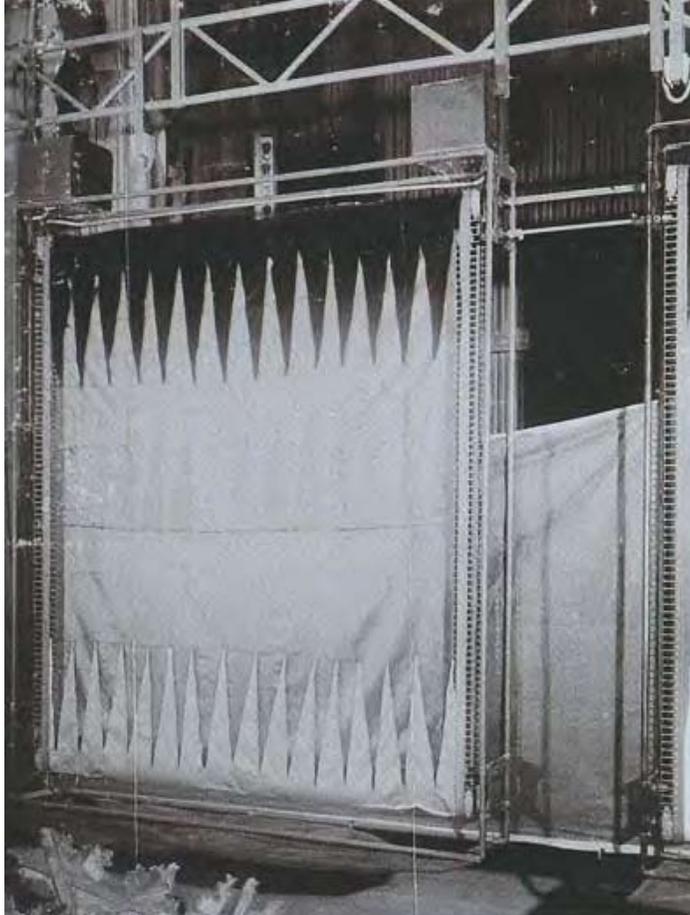


Estudo de luz (de 1908) para uma obra do austríaco Hugo von Hofmannsthal (1874-1929).
Fonte: Olcoz, 2005, p. 291.

ra do palco muito rapidamente: “A cúpula integrava painéis retroiluminados que mudavam dependendo se estavam desligados ou ligados” (Olcoz, 2005, p. 290-291).

Refletor de faixa de cetim para obter luz colorida e outros efeitos de iluminação;
Fortuny com o engenheiro Cipriano Giachetti (1877-1951), 1906;
Fontes: Osma, 2012, p. 97, 101; Martínez, 1993, p. 64.





Algumas reflexões de Fortuny

Sobre a Cúpula Fortuny:

[...] o acaso veio em meu auxílio. A maquete estava à contraluz diante da janela, um raio de sol caiu no verso de um papelão branco. O conjunto se iluminou maravilhosamente! [...] Sem sombras. Tive a ideia de passar uma cartolina alternadamente nas cores preto e branco e vermelho e o reflexo tornava a graduação e a cor com perfeição. M. Fortuny (álbum manuscrito), Theatre-Lumiere, p. 7, 1941 (Osma, 2012, p. 105).

No palco, sob a cortina, um foyer duplo voltaico ilumina o cenário; nenhum tecido no fundo, mas uma grande cúpula forrada de branco; dará a sensação de estar no interior de um globo. À medida em que passem em frente a esta casa de seda pintada ou de vidro sobre os quais estão pintadas nuvens, a cúpula será colorida ou animada, sucessivamente tivemos o céu azul de uma manhã de junho, os primeiros sintomas de tempestade, depois o pôr do sol. Le Ménestrel, em 15 de abril de 1906 (Malibrán; Agudín, 2012, p. 117).

Sobre a cenografia de *O ouro do Reno*:

A primeira ideia de um fundo esférico para representar o céu surgiu em Bayreuth durante uma representação do *O ouro do Reno*; foi por volta de 1890; imaginei o fundo do *Reno* consistindo por uma concavidade esférica que englobava o palco. De cor clara e iluminado a partir de um único ponto, colocado atrás do ouro, exatamente no centro. No meu regresso a Veneza fiz alguns testes nesse sentido; proporcionou vantagens para o fundo do *Reno*, era perfeito, mas qualquer outro layout de palco produzia sombras do cenário ao fundo. Théâtre lumière, Veneza, 1941 (Martínez, 1993, p. 74).

Sobre a cenografia de *Tristão e Isolda*:

Executando essas maquetes, não consegui uma iluminação convincente para este trabalho. Havia sombras por toda parte... O acaso veio em meu

Refletor de faixa de cetim para obter luz colorida e outros efeitos de iluminação; console portátil onde são manipulados os dispositivos de iluminação.

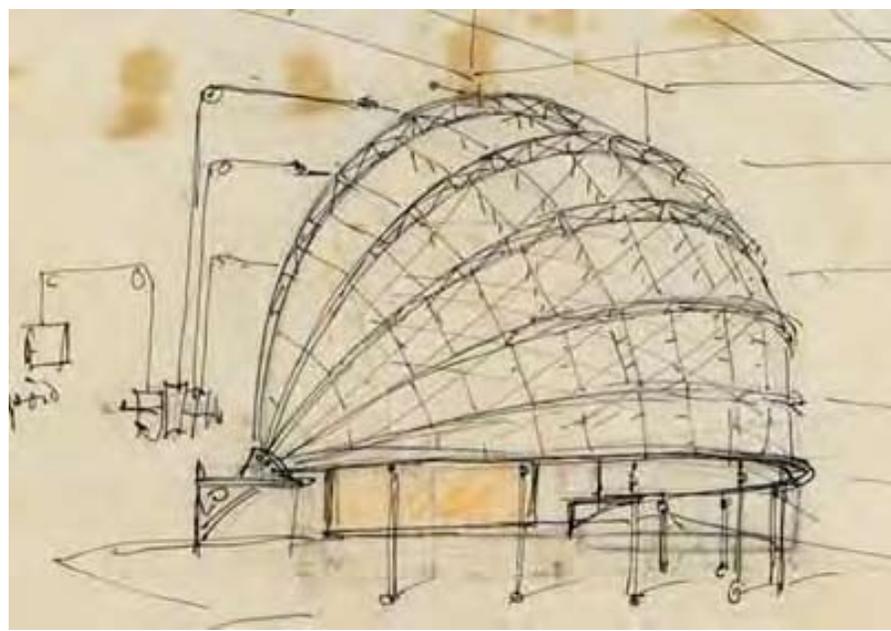
Fontes: Osma, 2012, p. 97, 101; Martínez, 1993, p. 64.

auxílio, a maquete estava iluminada por trás da janela, um raio de sol incidia sobre o verso de um suporte de papelão branco..., o conjunto estava maravilhosamente iluminado sem sombras. Tive então a ideia de passar papelão branco, preto e vermelho alternadamente antes que o feixe e o reflexo assumissem a gradação e a cor perfeitamente. Voltei então à ideia da superfície branca e esférica que assim iluminaria e executei uma cúpula de gesso de 1,30m de diâmetro, que iluminei com um plano inclinado B, que se movia diante do raio de luz e que iluminava a cúpula com seus reflexos, deixando-me maravilhado com a qualidade muito especial do reflexo; apagando os detalhes pela ausência de sombras e impossibilitando a apreciação das distâncias. Foi o ponto de partida da minha pesquisa sobre iluminação. Théâtre lumière, Veneza, 1941 (Martínez, 1993, p. 113-114).

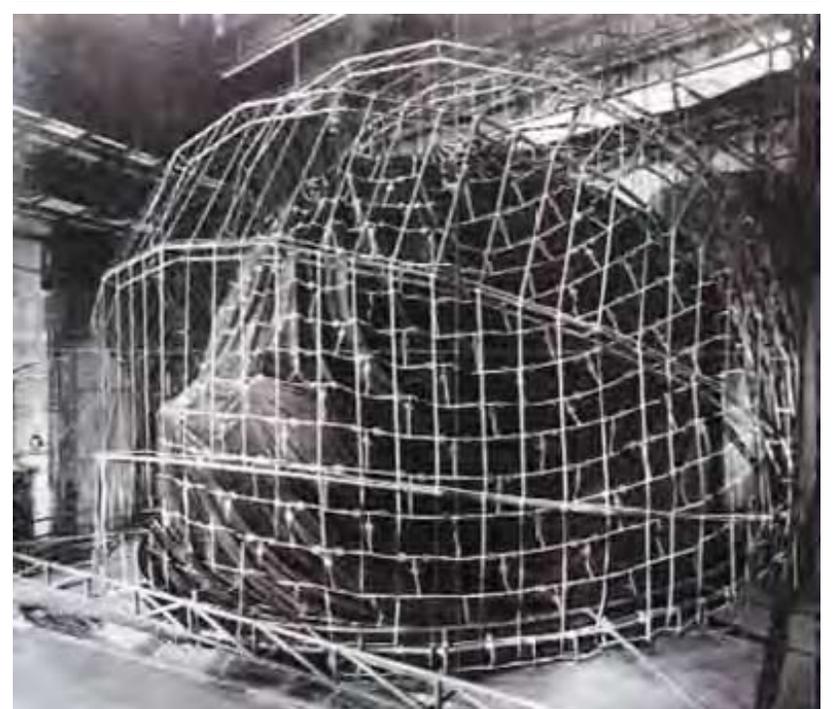
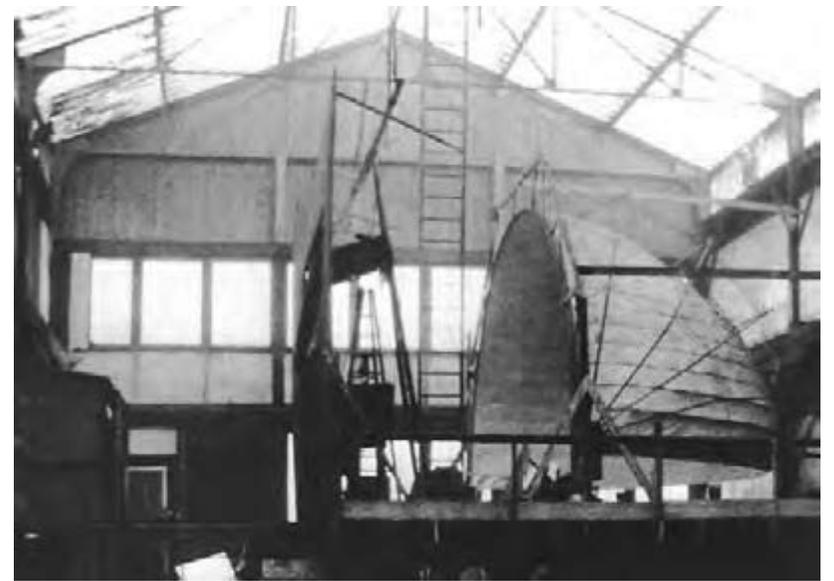
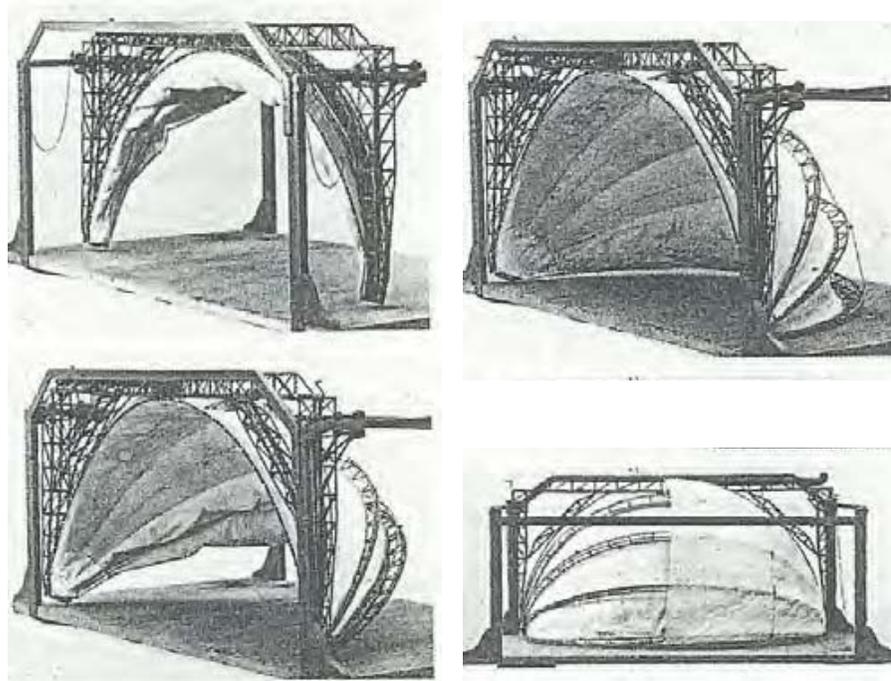
Fortuny e o design de vestuário e moda

Os trajes desenhados por Fortuny e Madrazo foram analisados por Marcel Proust⁴⁷ em vários de seus textos: “[...] os vestidos de Fortuny, fielmente antigos, mas poderosamente originais, faziam com que parecessem um cenário, e com poder de evocação ainda maior do que um cenário, já que o cenário era para ser imaginado [...]”. Para Proust, o figurino de Fortuny, “concebido fora da dinâmica da moda”, é atemporal e seus vestidos têm um papel muito complexo e rico numa representação, que se desenvolve em vários níveis: o estético, o funcional, o metafórico e o simbólico (Proust apud Osma, 2010, p. 19; Osma, 2010, p. 48-49).

⁴⁷ As citações de Proust vêm da edição de *Em busca do tempo perdido*, 3 vols. Madri: Ed. Valdemar, 2007.

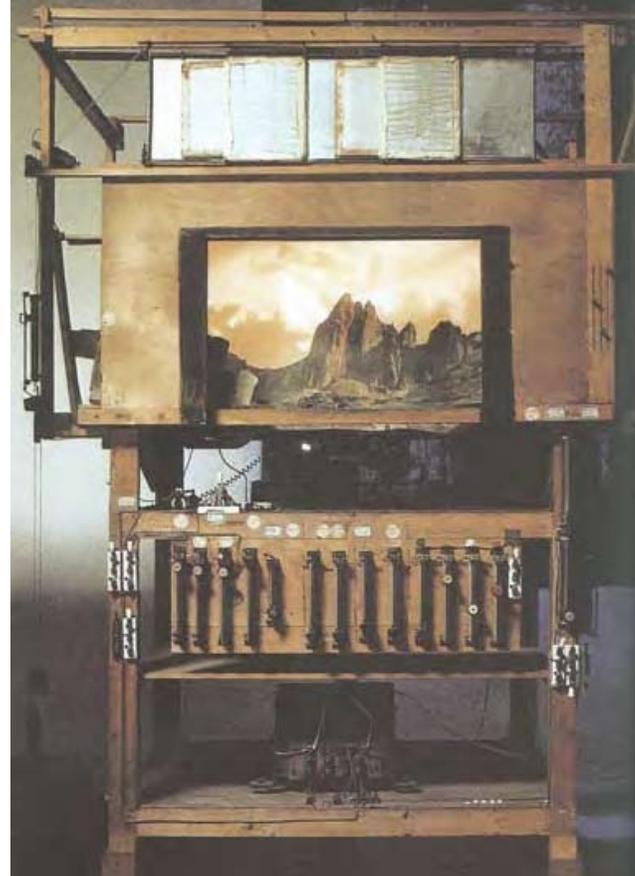
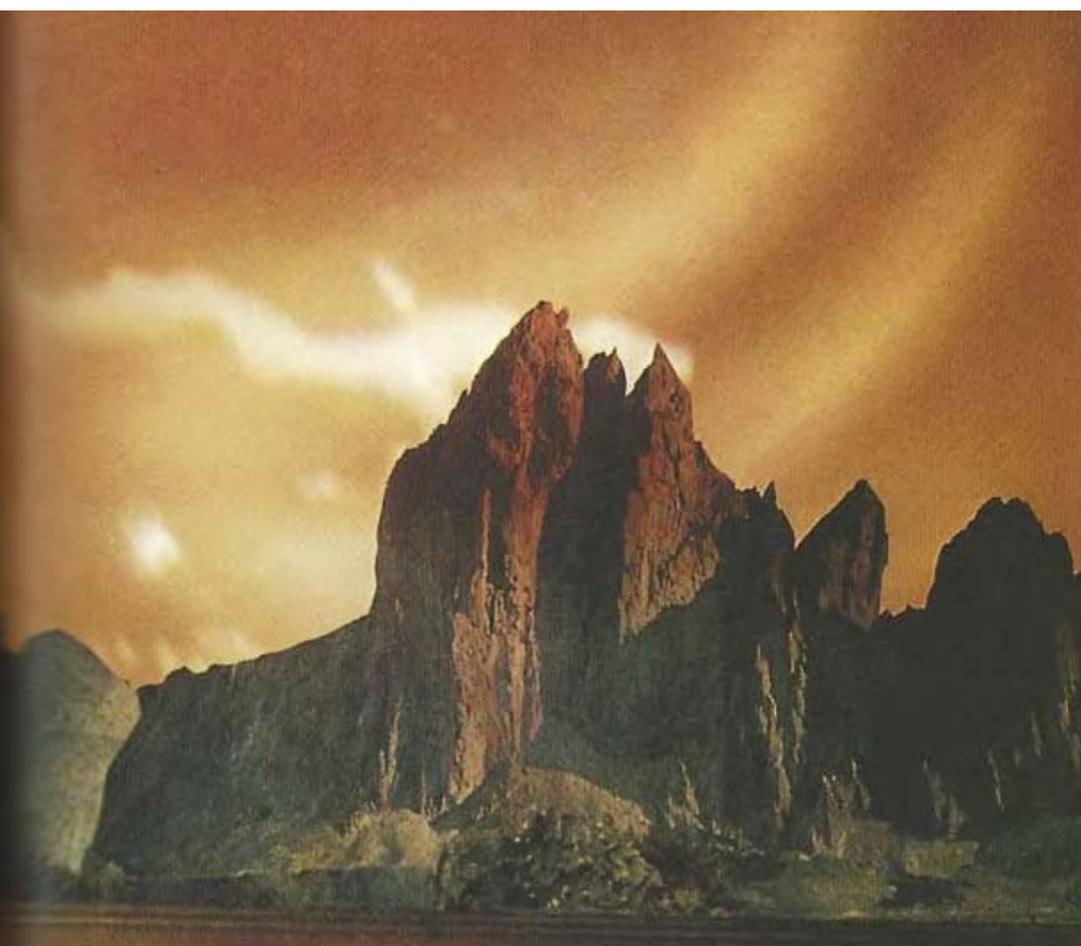
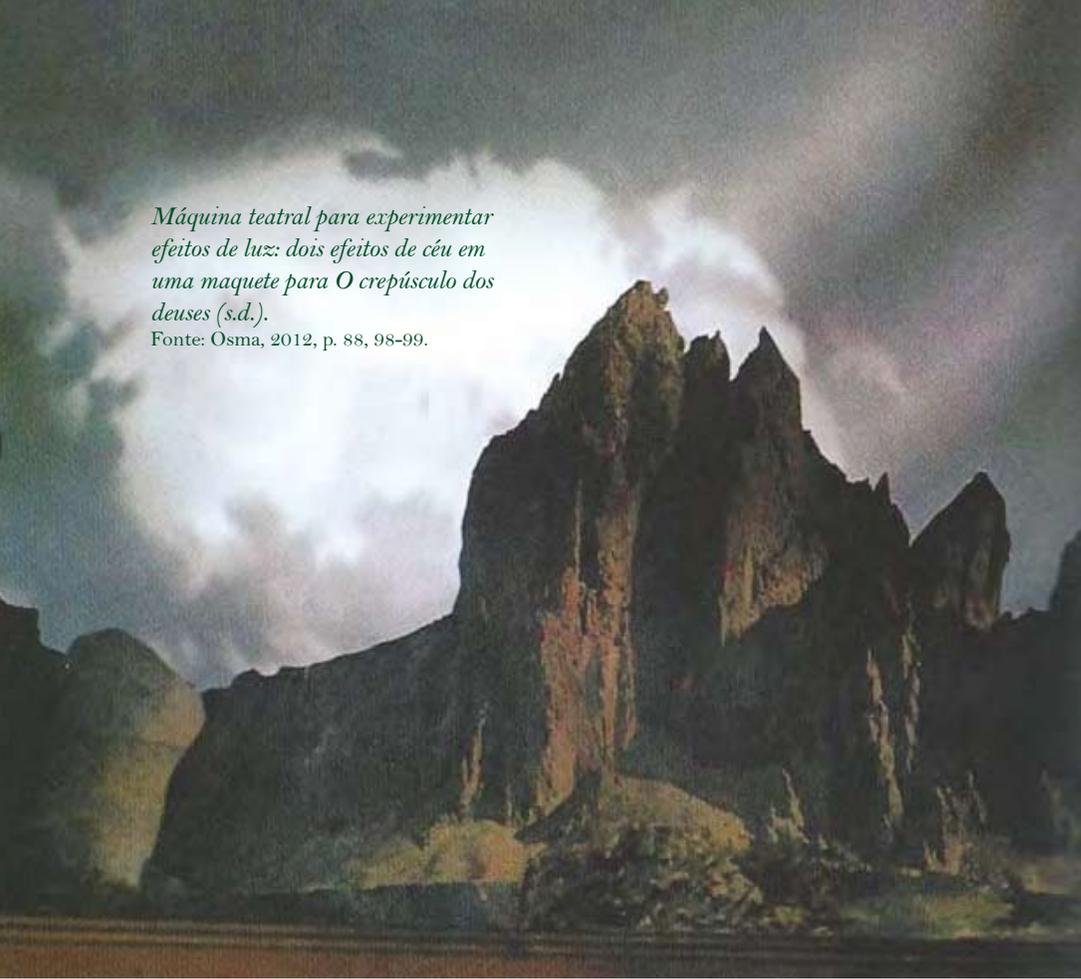


*Cúpula
Fortuny:
maquete de
200x80cm, com
ciclorama mó-
vel, instalado
no teatro de
ópera
La Scala de
Milão (1922).
Fonte: Rogério,
2004a, p. 95.*



Máquina teatral para experimentar efeitos de luz: dois efeitos de céu em uma maquete para *O crepúsculo dos deuses* (s.d.).

Fonte: Osma, 2012, p. 88, 98-99.



Na Belle Époque, por volta de 1910, os trajes de Fortuny, dados a um design que permitia a liberdade de movimentos e revelava muito mais do que era comum na época da silhueta feminina, foram adotados apenas por mulheres consideradas avançadas para seu tempo. Como foi o caso da atriz Eleonora Duse e das dançarinas Isadora Duncan (os *Delphos*) e Ruth Saint Denis (os *Knossos*).

Para compreender esse conteúdo “libertador e poético, erótico e transformador, atemporal e simbólico” dos trajes de Fortuny, Osma ressalta que é

conveniente compreender qual é o seu ponto de partida e gênese: o respeito e a aceitação do nu (originário de seus estudos em pintura) é o que ele irá propor em seus vestidos. Segundo Osma, essa é a sua revolução e, a partir dessa ideia básica, Fortuny, com sua esposa Henriette, confecciona seus diversos vestidos:

Em primeiro lugar, por volta de 1906, os véus de *Knossos*, em seda estampada com motivos cretenses e com comprimento de pelo menos quatro metros. O *Knossos* será um elemento flexível e versátil, assim como todos os seus trajes, o que permite a Fortuny compreender o corpo e a relação do material – do tecido – com a estrutura que irá cobrir: o nu. Ele permite armar e cobrir, moldando-se ao corpo de formas muito variadas, sem a intervenção de técnicas de costura. É a forma mais simples e pura de se vestir. A partir daí concebeu seu traje emblemático, o *Delphos* (1907): uma túnica de cetim pregueada (com procedimento secreto), um retângulo de tecido com aberturas na parte inferior para as extremidades e na parte superior para o pescoço e braços. Com esta estrutura muito minimalista e sem recorrer à alfaiataria, através dele e de outros modelos de túnicas e vestidos, Henriette e Mariano desenvolvem uma série de casacos, três quartos, abrigos, mantos e capas, inspirados no vestuário renascentista, como os que aparecem nas pinturas de Vittore Carpaccio (1465-1525), ou de burnouses, chilabas, abas orientais ou o quimono japonês (Osma, 2010, p. 45-46).

Além das citações poéticas e fascinadas de Proust, encontramos em nosso estudo mais uma menção aos efeitos cambiantes da luz nos figurinos desenvolvidos por Fortuny:

[próxima página] *As intérpretes e os trajes de Fortuny: Anna Pavlova (com um Delphos, 1910); as dançarinas Lisa, Anna e Margot (filhas de Isadora Duncan, 1920); Julie Christie (calças plissadas, 1973); Natasha Rambova (com um Delphos, 1924); uma modelo com um Delphos, 1920.* Fontes: Osma, 2012, p. 178, 179, 245, 253, 257; www.pinterest.com.



Os trajes de Fortuny no cinema: Barbra Streisand (Funny girl, William Wyler, 1968); Geraldine Chaplin (Mamãe faz cem anos, Carlos Saura, 1979); Helena Bonham Carter e Alison Elliott (Asas do amor, Iain Softley, 1997).

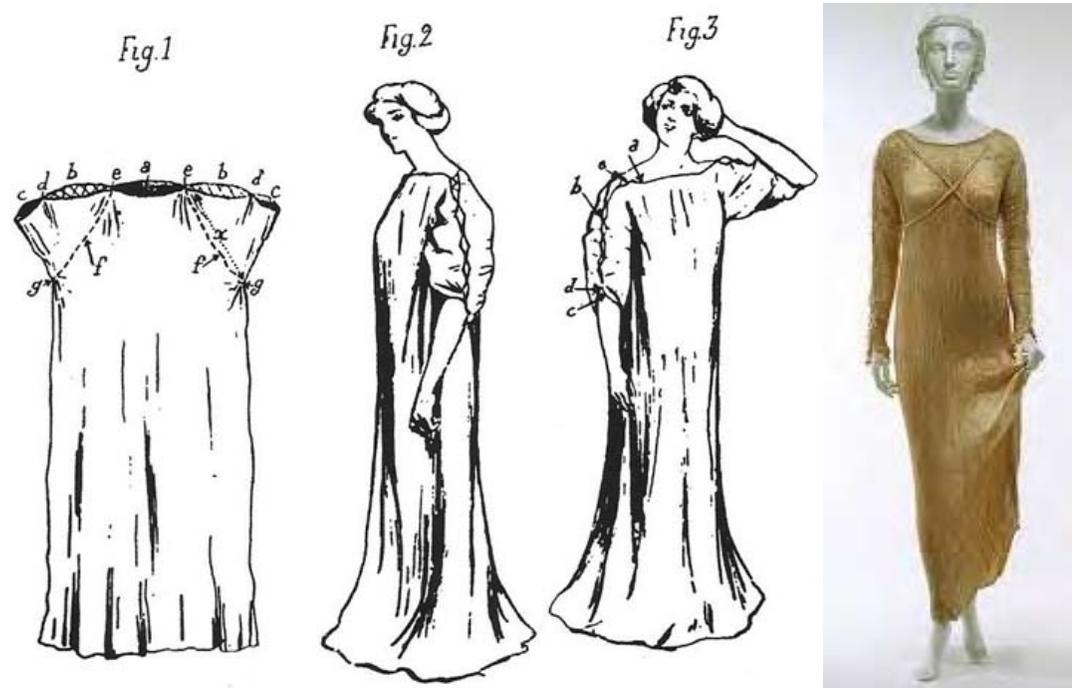
Fontes: www.pinterest.com; gettyimages.com.



Antes de confeccionar os vestidos, as sedas eram tingidas de todas as cores imagináveis. Predominaram os tons suaves e afáveis recomendados pelos estetas, mas nas mãos de Fortuny ganharam riqueza e brilho espaciais. A seda era mergulhada diversas vezes, cada aplicação era para enriquecer a cor que, pela transparência da tintura, tinha uma qualidade ambígua e viva que a fazia mudar de acordo com a luz e o movimento. Esse efeito mágico só poderia ser obtido mediante muito trabalho e experimentação incessante (Osma, 2012, p. 153).

Fortuny e o design têxtil

Para os tecidos utilizados no design, Fortuny desenha diversos motivos que mistura e imprime em diversas cores, sem repetir a mesma gama de cores. Após a pintura, ele faz a impressão, cujo método original é a xilogravura. Este processo primitivo, demasiado lento, dá lugar a novas técnicas. Em 1909 patenteou um procedimento de impressão policromada e em 1910 patenteou um aperfeiçoamento da sua técnica, através da qual conseguiu produzir fotograficamente um pochoir. As aplicações de ouro e prata são uma característica essencial da riqueza dos seus tecidos, bem como os efeitos da passagem do tempo nos tecidos antigos, que Fortuny consegue com métodos e ferramentas semi-industriais.



Traje Delphos: desenhos do protótipo que acompanha a patente (Paris, 1909) e uma das variações do vestido. Fonte: Osma, 2012, p. 132-133.

Controlou todo o processo desde a matéria-prima até ao resultado final: “Não só desenvolveu as suas diferentes técnicas de impressão, como também produziu os corantes, as cores, os blocos ou estênceis, até as máquinas”.

As texturas, cores e estampados dos modelos de Fortuny fazem de cada um dos seus vestidos peças completamente irrepetíveis, em que o virtuosismo técnico que alcançou na estampa têxtil “permitiu-nos imitar brocados, bordados ou texturas de uma forma tão meticulosa que só ao tocá-los você poderia descobrir que era uma estampa e não um bordado de verdade”. Os novos tecidos também foram utilizados no teatro, como foi o caso, por exemplo, de Santa Joana, onde os seus tecidos foram o único elemento cenográfico da obra: “como cena, como parte da cena e também para fazer alguns vestidos para a protagonista” (Osma, 2012, p. 156, 218).

Opiniões sobre Fortuny e seu trabalho

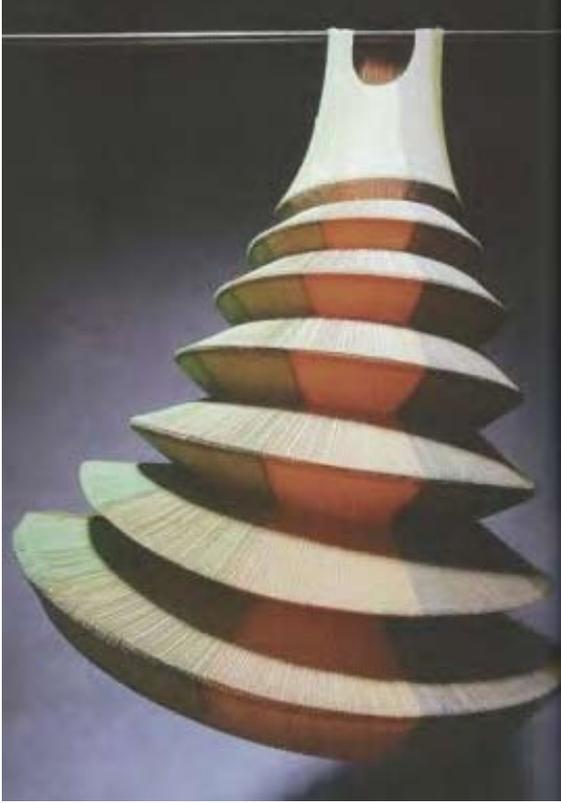
Adolphe Appia (Suíça, 1862-1928), cenógrafo e pesquisador cênico.

Um artista bem conhecido em Paris, Mariano Fortuny encontrou um sistema de iluminação completamente novo, baseado nas propriedades da luz indireta. Os resultados são extraordinariamente positivos e esta brilhante invenção provocará uma transformação radical na encenação de todos os teatros em favor da iluminação. *La Revue*, 1 jun. 1904 (Malibrán; Agudín, 2012, p. 118).

María del Mar Nicolás Martínez (Espanha), professora de artes e pesquisadora.

Fortuny é um daqueles artistas que buscaram a síntese da arte como modo de vida (Martínez, 1993, p. 6).

[próxima página] Tecidos e estampas de Fortuny: os motivos, cores e texturas para o seu design de trajes, cenários e interiores; a primeira imagem é o Vestido Minarete, de Issey Miyake (1995), baseado em tecidos Fortuny que, quando em movimento, devido ao espaço que se forma entre a roupa e o corpo, as dobras deste vestido assumem formas inesperadas e mostram o seu potencial de transformação constante. Fontes: Osma, 2012, p. 256; Sinzato, 2011, p. 35.



Pere Gimferrer (Espanha, n. 1945), escritor e crítico literário.

Uma forma de fazer arte que simboliza e retém a transitoriedade de um mundo convertido em teatro de si mesmo. Gimferrer (1984), Fortuny: o laboratório da aparência. Em Campoy, *A Fortuna de Veneza*, p. 9.

Marcel Proust (França, 1871-1922), escritor.

(Descrivendo um traje de Fortuny) De um azul profundo que, à medida que meus olhos avançavam sobre ele, se transformou em ouro maleável, graças àquelas mesmas transmutações que, diante do avanço da gôndola, se transformaram em metal flamejante no azul do Grande Canal (M. Proust, *O Prisioneiro*, v. III, p. 334-335, em Osma, 2012, p.

Alberto Spainí (Itália, 1892-1975), escritor e roteirista.

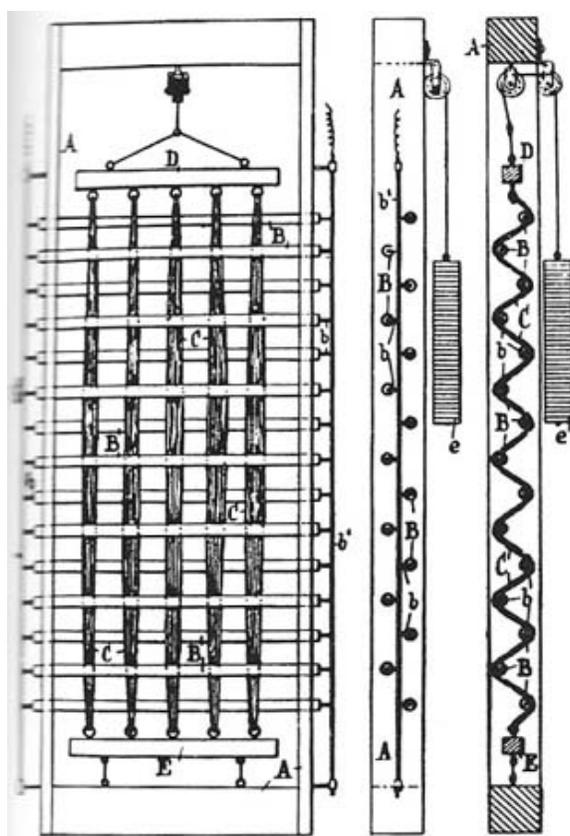
Poderíamos facilmente apostar que Fortuny, cuja mente, por ordem de precedência, está algures entre Goethe e Edison, sempre continuou a gostar dos seus céus, das suas luzes e das suas cores (A. Spainí, Mariano Fortuny, *l'Italia letteraria*, 07 set. 1919, In: Osma, 2012, p. 159).

Guillermo de Osma (Espanha), escritor.

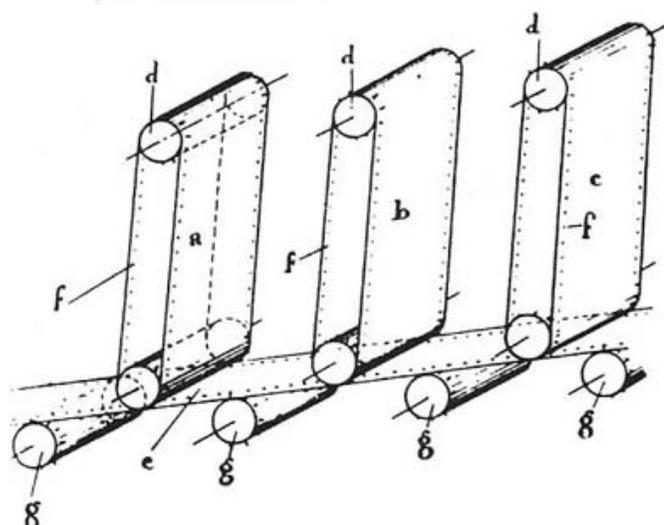
Na década de 90 (do século XIX), Loïe Fuller utilizou luz elétrica colorida, inovando com suas danças serpentinas, que impressionaram ao jovem Fortuny [...] ela poderia ter sido exemplo e fonte de inspiração para Fortuny. Na verdade, Fuller se preocupava profundamente com as roupas de dança que facilitariam essa liberdade de movimento e que ela aperfeiçoaria com a experiência. Em 1894 patenteou uma 'vestimenta para bailarinas' e algum mecanismo para projetar efeitos de iluminação no palco, como Fortuny faria anos depois (Osma, 2012, p. 90-91).

Javier Chavarría (Espanha), designer de cenário e vestuário.

Que a arte moderna e contemporânea o preocuparam de alguma forma com o traje e sua extensão na moda fica evidente com uma série de artistas preocupados com a produção têxtil e a modelagem corporal como Mariano Fortuny y Madrazo, também interessado em cenografia e em iluminação cênica, Lyubov Popova ou Sonia Delaunay. Foi um exercício paralelo que em muitos casos teve o terreno da cena teatral como espaço sinérgico (Chavarría, 2007, p. 115).



Tecidos e estamparia de Fortuny: diagrama de um sistema de pregas e ondulado (patente de 1909); Henriette Fortuny trabalhando em molde de estamparia (1908); diagrama do método de impressão de tecidos com gabarito rotativo (patente de 1910).
Fonte: Osma, 2012, p. 137.



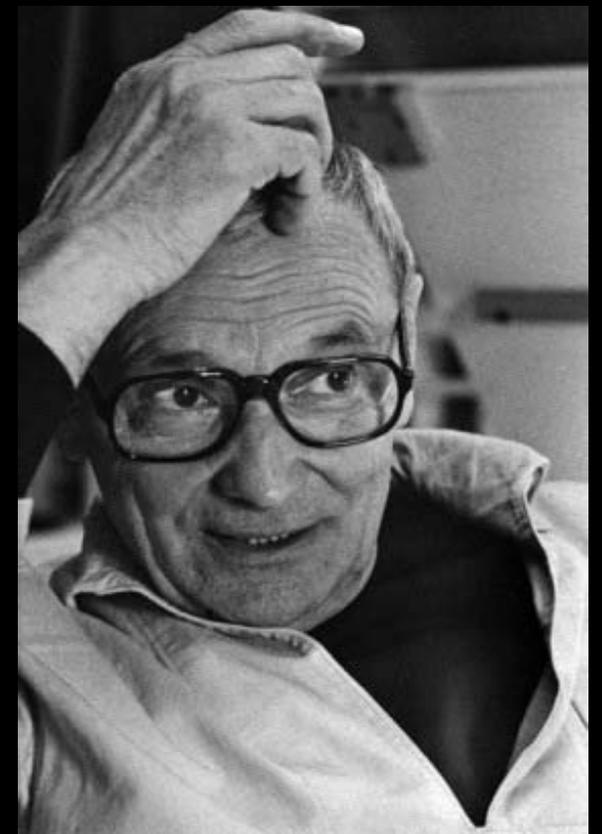
3ª PARTE

capítulo 8

a pós-modernidade: as vanguardas cenográficas do século XX

Uma luz gelada vinha da rua
e iluminava o apartamento
com uma névoa fantasmagórica.
Os focos brancos dos refletores
entravam pelas persianas e
enchiam o ar de estrias e riscas luminosas
que pairavam na poeira, como uma nuvem.
Os três estavam tatuados pelos raios de luz
e espiavam pela janela tentando entender
como seria o lance.

Ricardo Piglia (Piglia, 1998, p. 108)



Para o período de 1970 a 1990, o termo teatro pós-moderno foi amplamente utilizado e, segundo Lehmann (2013), pode ser classificado de diversas formas: “teatro da desconstrução, teatro multimídia, teatro de restauração tradicional/convencional e teatro de gestos e movimento”. E também pode ser caracterizado por alguns traços inequívocos: ambiguidade, elogio da arte como ficção e do teatro como processo, descontinuidade, heterogeneidade, antitextualidade, pluralismo, diversidade de códigos, subversão, multiplicidade de locais, perversão, o ator como tema e figura principal, deformação, o texto como material de base, desconstrução, o texto como valor autoritário e arcaico, atuação como terceiro elemento entre o drama e o teatro, caráter antimimético, rejeição à interpretação etc. (Lehmann, 2013, p. 41).

Após experimentações com diferentes linguagens não-verbais, em meados da década de setenta o lugar teatral da palavra começou a ser reivindicado. Um bom exemplo disso é o trabalho de Robert Wilson que, no final desta década, fez experiências com imagens (sem palavras, em câmara lenta, inspiradas no teatro Noh), às quais, mais tarde, acrescentou a palavra como estrutura rítmica e musical, que dispensava sentido (Trastoy; Lima, 2006, p. 25-26).

A cenografia, desde a sua origem renascentista até à formulação do teatro realista e das propostas da vanguarda histórica do início do século XX e até a atualidade, desenvolveu uma “metodologia peculiar que trata da ordem do espaço, da imagem, do objeto, e sua relação com uma ação dramática”. Segundo Ruesga (2001), nos últimos anos uma tendência da cenografia tomou forma como “dramaturgia do espaço”, concebida como um “meio ativo e não um suporte passivo da ação”. Ela integra som e luz e traz “estreita relação entre as artes do palco (teatro, dança, ópera, variedade, circo etc.) com as artes do espaço-tempo (arquitetura, pintura, escultura, desenho, fotografia etc.) servindo para fins de uma representação ou uma apresentação”.

Os elementos cênicos passam a ser tridimensionais, e dificultam mudanças e transformações que devem ser realizadas de forma rápida e limpa. Novas técnicas e uma nova cenografia são desenvolvidas. O ator pode ser iluminado isolando-o do resto do palco e a cor assume importância como elemento relevante do espetáculo (Ruesga, 2001, p. 35).

Pavis, falando das visualidades da cênica, atribui ao pensamento de Freud de que “a imagem está em melhor posição do que o pensamento consciente e a linguagem para dar forma aos processos inconscientes”¹, o quanto, muitas vezes, os encenadores (de Robert Wilson a Tadeusz Kantor, de Patrice Chéreau a Stéphane Braunschweig) recorrem a um “pensamento visual capaz de sugerir a dimensão inconsciente profunda da obra”. (Pavis, 1998b, p. 92). Levando em conta que, para existir uma visualidade cênica, se faz necessário obrigatoriamente a presença de uma visibilidade em relação à cena proposta: “[...] para que o mundo fictício proposto na cena teatral se concretize na interação com o espectador, a visibilidade é algo extremamente importante – ou quiçá fundamental –, pois será ela a responsável por permitir a criação de uma visualidade” (Pinto, 2022, p. 186-187).

A dramaturgia visual usurpa frequentemente o lugar ocupado pelos textos e alcança, especialmente no teatro do final dos anos 1970 e 1980, uma preeminência absoluta. Enquanto que, no teatro dos anos 1990 se verifica um certo regresso ao texto. Diante desse panorama, a categoria Teatro Visual corresponderia às dramaturgias que propõem a “elaboração de um discurso exprimível exclusiva

¹“As imagens constituem [...] um meio muito imperfeito de tornar o pensamento consciente, e podemos afirmar que o pensamento visual está mais próximo dos processos inconscientes do que o pensamento verbal e é mais antigo, tanto do ponto de vista filogenético como ontogenético” (Freud, 1972, p. 189).

ou principalmente em imagens e que utilizam as linguagens mais visuais das artes da representação para sua tradução cênica”. Neste contexto, o professor Joan Abellán fala das artes da representação e não de artes cênicas, precisamente porque para ele o território do Teatro Visual também se distingue por ser a prática cênica contemporânea que, além de recolher a transdisciplinaridade das artes cênicas, tende a incorporar linguagens de todos os campos das artes visuais e da comunicação em seu vocabulário cênico. Desta definição fica claro que o nome Teatro Visual corresponde a uma ampla gama de manifestações cênicas de modalidades, conteúdos, formatos e estilos muito diversos (Abellán, 2006a, p. 109-110). Atualmente, tanto as criações textuais quanto as visuais usam ilustração ou presença de forma intercambiável:

Ambas as tendências coexistem hoje sem conotações de mais ou menos modernidade, sem que nenhuma delas tenha como marca a especialização em conteúdos dramáticos ou não dramáticos. Talvez o mais significativo do panorama das artes cênicas do início do século XXI seja precisamente a rápida generalização da transdisciplinaridade da rica herança do século XX (Abellán, 2006b, p. 7).

Neste contexto, difundiu-se a opinião de que as formas experimentais do teatro contemporâneo desde 1960 enraizam os seus modelos na época das vanguardas históricas. Contudo, o estudo desenvolvido pelo teórico e crítico alemão Hans-Thies Lehmann (1944-2022) assenta na convicção de que a ruptura indubitavelmente profunda daquelas vanguardas por volta de 1900 (apesar das inovações revolucionárias que introduziram), preservou durante muito tempo a “essência do teatro dramático”: “as formas teatrais emergentes continuaram, embora modernizadas, ao serviço da representação de universos textuais; tentaram salvar o texto e a sua verdade da ‘deformação’ por meio de uma prática teatral que já se tinha tornado convencional, questionando apenas parcialmente o modelo tradicional de representação e comunicação teatral” (Lehmann, 2013, p. 28).

No que diz respeito à materialidade cenográfica contemporânea, Lehmann (2013) observa que as novas tecnologias e os novos meios de comunicação tornam-se cada vez mais imateriais em “saltos quânticos chocantes”. Contudo, o teatro, pelo contrário, identifica-se principalmente com a “materialidade da comunicação”; ao contrário de outras práticas artísticas, destaca-se pelo “peso material considerável dos seus meios e recursos”. Para Lehmann, o teatro não é apenas o lugar dos “corpos pesados”, mas também da “frequência real”, onde ocorre uma intersecção singular entre “a vida esteticamente organizada e a vida real”. Teatro significa um “lapso de vida em comum” que intérpretes e espectadores passam e esgotam juntos, respirando o mesmo ar do espaço onde ocorre aquela representação e observação: “A emissão e recepção de signos e sinais ocorrem simultaneamente” (Lehmann, 2013, p. 37).

Uma parte da história do teatro do século XX é constituída, por um lado, pelos avanços da técnica no palco, que os criadores de vanguarda tentam levar a sua arte ao nível do real sem imitar, e, por outro lado, pela rejeição e retrocesso daqueles que consideram essa mesma técnica inimiga da tradição, destruidora das artes vivas (Picon-Vallin, 2009, p. 69).

Segundo Lehmann (2013), o adjetivo pós-dramático designa um teatro que está preparado para operar além do drama depois de um período em que este teve precedência na cena teatral: “o que não significa nem negação abstrata nem mero contornar da tradição do drama”.

Assim, o teatro pós-dramático inclui a presença, a readmissão e a continuação de estéticas antigas, mesmo daquelas que anteriormente rejeitavam a ideia dramática ao nível do texto teatral. A arte não pode ser desenvolvida sem referência a formas anteriores: o que se questiona é apenas o nível, a consciência, o caráter explícito e o modo particular dessa referência (Lehmann, 2013, p. 45).

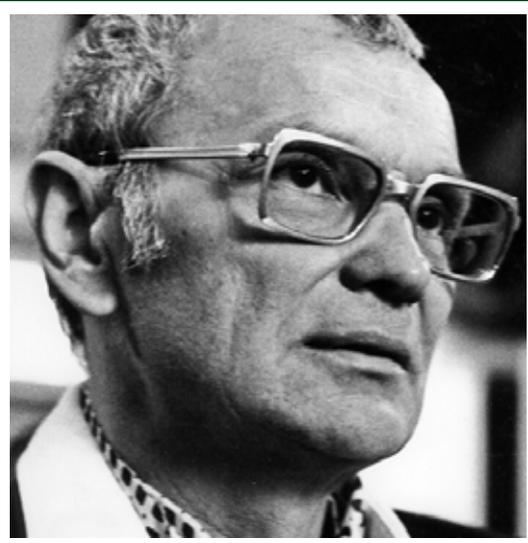
No teatro pós-dramático ocorre a manifestação extrema de uma corporalidade diretamente imposta. O corpo torna-se o centro, não como portador de sentido, mas na sua “physis e gesticulação”: “O signo central do teatro, o corpo do ator, recusa-se a servir de significante”. Em grande medida, o teatro pós-dramático apresenta-se como um teatro de “corporeidade autossuficiente”, que se exhibe na sua “intensidade particular, no seu potencial gestual, na sua presença aurática e nas suas tensões transmitidas, tanto interna como externamente”.

O teatro partilha, com as outras artes da (pós-)modernidade, a propensão para a autorreflexão e a autotematização que “tendem a ser compreendidas em relação à dimensão do texto, uma vez que a linguagem é por excelência o que abre espaço para um uso autorreflexivo dos signos. Contudo, no teatro o texto está sujeito às mesmas leis e proibições que os signos visuais, auditivos, gestuais, arquitetônicos etc.” As formas teatrais pós-dramáticas de Robert Wilson, Jan Fabre, Einar Schleef ou Jan Lauwers (para citar apenas alguns dos criadores mais

aceites)² encontraram pouca recepção por parte da maioria do público: “mas mesmo aqueles que estão convencidos da autenticidade artística e a qualidade dessas propostas muitas vezes carecem de ferramentas conceituais para formular sua percepção” (Lehmann, 2013, p. 29-33).

Quanto à questão da tentativa de catalogação da carreira e da obra dos artistas Transformadores Visuais Cênicos que discutiremos nas linhas seguintes, temos consciência de que é uma tarefa impossível. Porém, apenas para facilitar a análise a que nos propomos, os artistas pós-modernos serão divididos em dois blocos. No primeiro bloco estariam Svoboda e Mnouchkine, considerados por nós especialistas em misturar informação: Svoboda misturando tecnologia (iluminação e projeção de imagem) e artesanato (principalmente os cenográficos) e Mnouchkine misturando informação visual do Oriente e do Ocidente (seu interculturalismo). Eles, em nosso modo de organização do conteúdo, são representantes de um período de transição para o pós-modernismo. No segundo bloco comparecem Wilson e Bausch, concretizando as suas propostas pós-dramáticas. Ela em seu teatro-dança e ele em seu Teatro Visual, repleto de experimentos lumínicos. Ambos sendo encarados como artista pós-modernos.

² Lehman faz uma longa lista de outros nomes de artistas de renome mundial do teatro pós-dramático, dos quais reproduzimos alguns: Klaus-Michael Grüber, Peter Brook, Robert Lepage, Pina Bausch, Reinhild Hoffmann, Meredith Monk, Tadeuz Kantor, Tomaz Pandur, Jerzy Grotowski, Eugénio Barba, Saburo Teshigawara, Tadashi Suzuki etc. (Lehmann, 2013, p. 39).



Josef Svoboda



Ariane Mnouchkine

a pós-modernidade a transição

Para além da janela, tudo irradiava um tom esbranquiçado. No carro vermelho parado no estacionamento ao lado do apartamento, o para-brisas brilhava com frescor, feito uma piscina. A palavra ‘resplandecer’ deve se referir a esse tipo de cena. Eu meditei sobre esse termo e observei esse fulgor por um tempo.

Mieko Kawakami (Kawakami, 2019, p. 41)

Josef Svoboda (1920-2002)

A cenografia é o interlúdio do espaço, tempo, movimento e luz no palco.

Josef Svoboda (Howard, 2004, p. 32).

JOSEF SVOBODA É TIDO COMO UM DOS CENÓGRAFOS MAIS IMPORTANTES E ORIGINAIS DO MUNDO, considerando a segunda metade do século XX. Desenvolveu pesquisas constantes em técnicas teatrais e cinematográficas, dança e cenografia. Nesse sentido, Urssi Ursic (2006) destaca que suas investigações técnicas e procedimentos artísticos “dão continuidade a questões iniciadas por Appia,

Gordon Craig, Piscator, pela vanguarda soviética e pela Bauhaus”, e se aprofundam na relação entre tecnologia e cenografia: “devido ao uso sofisticado da iluminação, projeção de imagens, mecanismos cinéticos e recursos audiovisuais que ampliam os limites do espaço cenográfico” (Ursic, 2006, p. 68).

Segundo Bablet (1970), Svoboda não leu os textos de Appia, mas “percebeu a ideia”. Pelos avanços técnicos, pela sua experiência, pela sua iniciativa e pelo seu talento artístico (que Appia não podia prever na sua época), ultrapassou mesmo o ideal do “profeta”: “a ponto de aparecer como o verdadeiro pioneiro da cenografia de luz hoje” (Bablet, 1970, p. 95).

O cenógrafo e professor Capello Neto (1924-1989), em conferência proferida em 1983, falou da influência de Svoboda no Brasil:



As diferenças na cenografia dos artistas de diferentes países foram perfeitamente percebidas. Até certo ponto, mais ainda, uma vez que Svoboda, por exemplo, não se limita a uma cenografia específica da República Checa. Ele reflete, integralmente, uma extraordinária criatividade internacional, que me marcou profundamente. Não posso esquecer a Bienal Internacional de 1961, realizada em São Paulo, onde apresentou pela primeira vez seus trabalhos no Brasil. Influenciado pelo Svoboda, Hélio Eichbauer, que foi seu assistente na Europa, sempre desenvolveu excelentes trabalhos cenográficos [...] (Viana, 2010b, p. 113).

Breve biografia

Josef Svoboda (Čáslav, República Checa, 10 de maio de 1920 – Praga, República Checa, 08 de abril de 2002)

Com formação em arquitetura, artes plásticas e teatro, trabalhou em mais de 750 produções, tanto no seu país como no estrangeiro. Ele documentou cada uma de suas produções com desenhos, fotografias e maquetes. Colaborou com Delcampo, Everding, Brook, Dürenmat, Olivier e outros. Svoboda fundou o teatro não-verbal Lanterna Mágica em que as atuações dos atores são combinadas com projeções de filmes, que se tornou internacionalmente famoso na Expo de Bruxelas (1958). Colaborou por um tempo com a NASA e também ajudou a desenvolver um laser especial que foi utilizado de forma muito inovadora em cena.

Muitos teatros ao redor do mundo usam luzes especiais chamadas Svoboda, de sua invenção. Svoboda foi diretor técnico do Teatro Nacional de Praga (1951). Seu trabalho ultrapassou os limites do texto, mesclando suas experimentações com projeções e reflexões de imagens (Dias, 2009). O cenógrafo checo, juntamente com o francês Jacques Polieri (1928-2011), são considerados os cenógrafos precursores, nos anos 1960, das tecnologias de projeção de imagens em espetáculos ao vivo.



As invenções de Svoboda

Piotr Mitzner (1987) descreve em seu livro *O teatro da luz* um modelo de piso inventado por Svoboda, revestido com um material especial para eliminar reflexos de luz indesejáveis. Svoboda também desenvolveu lâmpadas com refletores de baixa tensão que produziam um feixe de luz muito estreito para criar um efeito de cortina de luz (1967). Roger (2009) considera este último como um dos seus efeitos especiais mais famosos: “um pilar tridimensional de luz. Ele o criou usando aerossóis iluminados por refletores desenhados por ele mesmo e que hoje todos chamamos de ‘Svoboda’ em homenagem ao seu criador” (Roger, 2009, p. 248).

Nos anos 1970, Svoboda desenvolveu um sistema de espelhos colocando-os sobre uma superfície elástica que regulava a concavidade e a convexidade dos espelhos. Ele também foi um dos pioneiros no uso da luz negra³: “Estava muito longe de ser um cenário pintado, mudava a forma de um material ou a sua textura através da luz”. O cenógrafo tcheco também experimentou muito com as novas tecnologias de sua época: o raio laser, a holografia, a projeção em diversas telas eletrônicas. Esta última foi utilizada para conseguir a multiplicação de imagens e a variabilidade sensorial nas encenações, como ocorre no desenvolvimento dos estados emocionais dos personagens através dos intérpretes (Kobusiewicz, 2012, p. 33-34).

É o próprio Svoboda quem descreve as suas experiências como “cenas mecanizadas especiais”: “Isto foi concebido para permitir total liberdade na realização de mutações espaciais”. Tomando como referência as vantagens técnicas do cinema, Svoboda propõe as suas mutações cênicas como “decupagem cinematográfica” em que os elementos cênicos evoluem paralelamente às sucessões de imagens em várias telas (com angulação eletrônica), painéis fixos, correias transportadoras e alçapões em tesoura inventados pelo artista Transformador Visual Cênico (Svoboda, 1964, p. 265).

Já a lanterna mágica proposta por Svoboda (nomeada em homenagem a um projetor de imagens estáticas inventado no século XVII que projetava transparências utilizando uma fonte de luz, velas ou carvão e lentes) propunha combi-

³ A luz negra é uma lâmpada que produz radiação eletromagnética ultravioleta. O método de fabricação é próximo ao de uma lâmpada fluorescente, trocando apenas o vidro pelo vidro de Wood, que não permite a passagem de ondas do espectro visível.

Lâmpadas de baixa tensão inventadas por Svoboda; o efeito de cortina de luz obtido através da lâmpada Svoboda em As vésperas sicilianas (1969), de Giuseppe Verdi (Direção: J. Dexter, design de cenário e luz: Josef Svoboda, Hamburgo, Alemanha). Fonte: Kobusiewicz, 2012, p. 3, 4.



nar as ações dos atores com material projetado onde pudessem ser vistos, por exemplo, um homem patinando que em um momento entrava na cena real. Isso foi feito projetando-se em pequenas caixas pelas laterais e em uma grande tela na parte traseira, o que exigia grande sincronização entre os atores e as projeções. Tudo isso gerou um ritmo e sobretudo uma unidade de técnicas que resultou numa nova linguagem que não existia até então.

Outra invenção de Josef Svoboda é o Polyecran, que são oito telas de projeção apoiadas em uma parede vertical descrevendo formas trapezoidais e quadradas. Desta forma, o espectador poderia contemplar todos eles de forma unitária, obtendo uma visão semelhante à de uma colagem onde eram feitas mudanças de imagens, fixas e móveis, ao ritmo da música. O Polyecran foi uma experiência audiovisual fascinante apresentada durante a Expo de 1967 em Montreal.

Svoboda, além de incorporar elementos multimídia em seu design cenográfico, também fez experiências inovadoras com espelhos, jogando com a ilusão do reflexo. Recurso que permite que o espelho acabe sendo o elemento de maior dramaticidade na cena, utilizando-o tanto para a projeção quanto para o reflexo dos atores e até do próprio público, provocando sua integração.

Svoboda, a luz e a projeção de imagens

A luz é também um forte componente dramático na obra de Svoboda, praticamente tudo na sua cenografia é baseado na luz e na sua manipulação. Bablet (1970) faz um detalhamento da força da luz na obra do cenógrafo checo:

Variável em intensidade e cor, bem como em densidade e direção, a luz é em sua obra como um fluido dotado de múltiplos poderes. Ela mostra o espaço cênico construído e as estruturas materiais ou as ocultas, de acordo com o ritmo preciso que lhe é ditado. Ela consegue separar um personagem de um cenário, um objeto de um contexto e carregar uma presença repentina e insuspeita que fascina o espectador. Ela pode se aproximar ou se afastar de nós. Estrutura o espaço, dá dimensões e formas através da arquitetura impalpável de suas vigas: colunas, cortinas e paredes luminosas pelas quais o ator pode atravessar. Ela impregna o espaço com uma certa qualidade plástica, com uma atmosfera especial reveladora do drama e seu universo, que comunica ao espectador diretamente o que sugere, indiretamente, agindo fisiologicamente sobre ele (Bablet, 1970, p. 95).

Segundo Roger (2009), Svoboda introduziu procedimentos muito modernos na cenografia, baseados em uma nova percepção do espaço, do tempo, do movimento e da luz como fatores dramáticos: “Ele explorou ao impossível as possibilidades da dramaturgia da luz, isto é, a forma de poder contar estados emocionais e dramáticos por meio de diferentes qualidades e soluções de iluminação, um sonho antigo herdado do Simbolismo e de boa parte da vanguarda histórica”. O que Svoboda procurava, ao utilizar a luz desta forma dentro da cena, era obter um espaço indefinido e infinito: “Um espaço imaterial construído simbolicamente pela luz, exatamente o oposto do espaço arquitetônico que pretende encontrar um espaço pré-determinado e fechado” (Roger, 2009, p. 248).

A inclusão de telas ou projeções eletrônicas ou digitais, iniciada por Svoboda, já introduz outro sistema de código de sinalização no espaço do teatro. Muitos artistas justapõem apresentações e projeções ao vivo para excitação visceral e subjetiva, para despertar os sentidos e o sistema nervoso em vez do intelecto racional. Por meio da integração de telas na encenação, os artistas experimentam técnicas que ora fragmentam ou deslocam corpos, tempo e espaço e outras vezes os unificam física, espacial e temporalmente (Garmendia, 2011, p. 181). Gómez (2012) descreve o uso de telas por Svoboda na Expo 58 em Bruxelas⁴ da seguinte forma:

O desenho desta representação foi único por ter sido concebido como uma colagem. Os elementos cenográficos que o constituíam eram compostos basicamente por imagens estáticas de slides e fragmentos de filmes que eram projetados em um sistema móvel de telas. O resultado quebrou o conceito clássico de realismo na composição vista em palco, ou seja, as proporções das imagens projetadas, mesmo sendo figurativas, não correspondiam às dos atores ou aos elementos do cenário expostos, fossem eles corpóreo ou os adereços. Estas realidades, tão distantes na sua concepção, por um lado as projeções fixas e móveis, juntamente com a luz e todo o seu posterior desenvolvimento técnico e a maquinaria cênica, começariam a entrelaçar-se e enriquecer-se até se transformarem num novo conceito de espaço cênico (Gómez, 2012, p. 31).

⁴ Na Expo 58 (Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, 1958) Josef Svoboda apresentou os seguintes espaços cenográficos: a obra *Lanterna mágica* (Revista em 24 imagens); roteiro: Miloš Forman, direção artística: Alfréd Radok, direção: Vladimír Svítálek e Jan Roháň, figurinos: Erna Veselá, diretor de fotografia: Jan Novák; partes da exposição: *Primavera musical de Praga*, *Tradição checa em vidro* e *Antena*, dirigidas por Emil Radok. Bruxelas, Bélgica.



*Expo 58:
Primavera musical de Praga e
Lanterna mágica
(1958).
Fonte: Bablet, 1970:
encarte.*

Expo 58: Primavera musical de Praga e Lanterna mágica (1958).
Fonte: Bablet, 1970: encarte.



Algumas reflexões de Svoboda

A escuridão é minha matéria-prima. Assim como o escultor precisa do seu barro, o escultor da sua madeira, eu esculpo o meu teatro da treva (Pérez; Huerta, 2012: recurso eletrônico).

Sou arquiteto e cenógrafo, e a percepção intensa do meu tempo é e sempre foi a base do meu trabalho. E como no início, também agora me parece que o mundo e a humanidade estão numa encruzilhada: ou salvação ou ruína (Svoboda; Honzík, 2003, p. 45).

No teatro moderno, a cenografia, assim como os demais elementos do espetáculo, tem a função de revelar ao público a realidade artística em que todas as partes coincidem. Portanto, a cenografia está em perfeita harmonia com tudo o que intervém na cena (Svoboda, 1964, p. 261).

A principal vantagem dos novos materiais neste caso é que permitem que a luz seja refletida exatamente na direção desejada, ou seja, sem dispersão. Com experimentos, por exemplo, deixamos o chão da cena o mais escuro possível para o público, com a incidência de luz de baterias de baixa tensão colocadas a contraluz; para fazer isso, usamos superfícies texturizadas que projetam a sombra para o público e refletem a luz do fundo. Portanto, a luz refletida não destrói o efeito fundamental da cenografia arquitetônica. Foi com a borracha nervurada que se alcançaram os melhores resultados [...] A sua composição facilita a obtenção de uma superfície muito lisa, com propriedades reflexivas muito diferentes. Por exemplo, graças aos espelhos móveis em plástico preto, podemos enviar uma luz refletida para locais da cena onde nenhuma luz poderia ser enviada, mas onde a representação exigia essa luz do ator (Svoboda, 1964, p. 262-263).

Não há nada mais fascinante que o palco vazio: é sempre um desafio [...] a cenografia é a encenação visual do drama [...] a cenografia perfeita é aquela que consegue diluir-se no espetáculo, a ponto de o diretor e os atores a sentirem como necessária, como o único espaço dado à expressão do significado da obra (Mantovani, 1989, p. 81-82).

O espaço está pensado não só para que possa ser visto desde os assentos, mas para que o ator o experimente como um ambiente natural, para que o perceba fisicamente, como o calor ou o vento... (Gómez, 2012, p. 31).

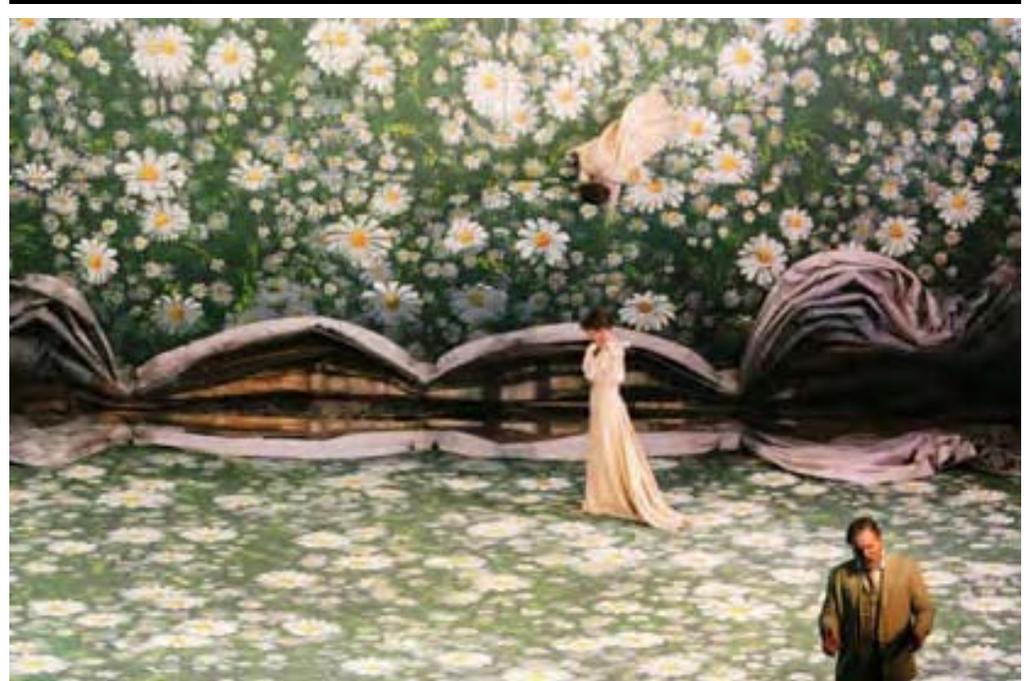
Criador de um determinado gênero de Teatro de Luz, encarreguei e inspirei os nossos técnicos com uma nova gama de equipamentos de iluminação. Meu principal campo de atuação é teatro cinético e luz. As descobertas que fiz – a projeção de diapositivos ou filmes não são o único meio de expressão do Teatro da Luz – são o resultado da resolução de alguns problemas particulares. Um dos novos princípios do Teatro de Luz é a projeção em duas telas que formam um ângulo de 45 graus e que se cruzam em uma linha horizontal ao longo da qual se obtém uma luz difusa perfeita. Isso dá muita profundidade à cena [...] Mas o processo mais interessante é o da Lanterna Mágica e da politela [...] Tratei criar uma nova relação entre teatro, cinema, interpretação ao vivo, dança e canto [...] Em muitos espetáculos, tentamos essa experiência de combinar diferentes fenômenos visuais em uma nova composição sobre um determinado tema. Alcançamos os resultados desejados contrastando as imagens, jogando com as suas relações mútuas, o seu ritmo no tempo e no espaço. Combinamos também, com a imagem plástica, a criação de outras imagens e de cenografias inteiras, uma montagem móvel e um ritmo espacial variável. Obtivemos assim um espaço dramático evolutivo no decorrer da ação dramática. Alcançamos os mesmos resultados em diversas representações recentes utilizando outros processos: luz pura, refletida por superfícies reflexivas movimentadas mecanicamente ou por cortinas de luz produzidas por luminárias de baixa tensão, construídas por nós e ocultadas por elementos decorativos [...] Na Lanterna mágica, tentamos, o encenador Alfred Radok e eu, criar uma arte sintetizando cinema e teatro, utilizando a combinação da imagem projetada e da cena em três dimensões, o ator vivendo em três dimensões e o ator projetado em duas dimensões (Svoboda, 1964, p. 265-267).

Algumas obras de Svoboda

A seguir, mostraremos exemplos de algumas obras de Svoboda (só para citar algumas entre muitas), exemplos compostos por imagens e descrições do cenógrafo tcheco sobre seu conceito e processo de produção. O conteúdo desta seção é compilado a partir do livro *Os segredos dos espaços teatrais* (2003), de Josef Svoboda e Milena Honzík e do catálogo *Josef Svoboda cenógrafo: o mundo em um espelho* (2009), organizado e editado por Giorgio Ursini Uršič.



La traviata (1992): telão refletido na parede espelhada.
Fontes: Svoboda; Honzlková, 2003, p. 180-182; <http://www.peroni.com>.



La traviata (1992)

Autor: Giuseppe Verdi; direção: Henning Brockhaus; design de cenário e luz: Josef Svoboda; design de vestuário: Ulisses Santicchi. Arena Sferisterio de Macerata. Itália.

A cenografia baseou-se numa parede espelhada e na presença de uma perspectiva pintada, uniforme em duas como um telão. Quando essa perspectiva foi aberta, a imagem foi refletida verticalmente no espelho e formou-se outra perspectiva que abriu novas possibilidades. Era importante que os cantores pudessem se movimentar livremente em uma atmosfera perfeitamente unitária de elementos materiais e imaginários [...] Nenhuma mágica foi feita com a luz: a iluminação era muito simples, e limitava-se a dar visibilidade ao ambiente, onde toda a cena foi pintada com os mínimos detalhes. Josef Svoboda (Svoboda; Honzík, 2003, p. 180-182).

Fausto, fragmentos, parte I (1989) e parte II (1991)

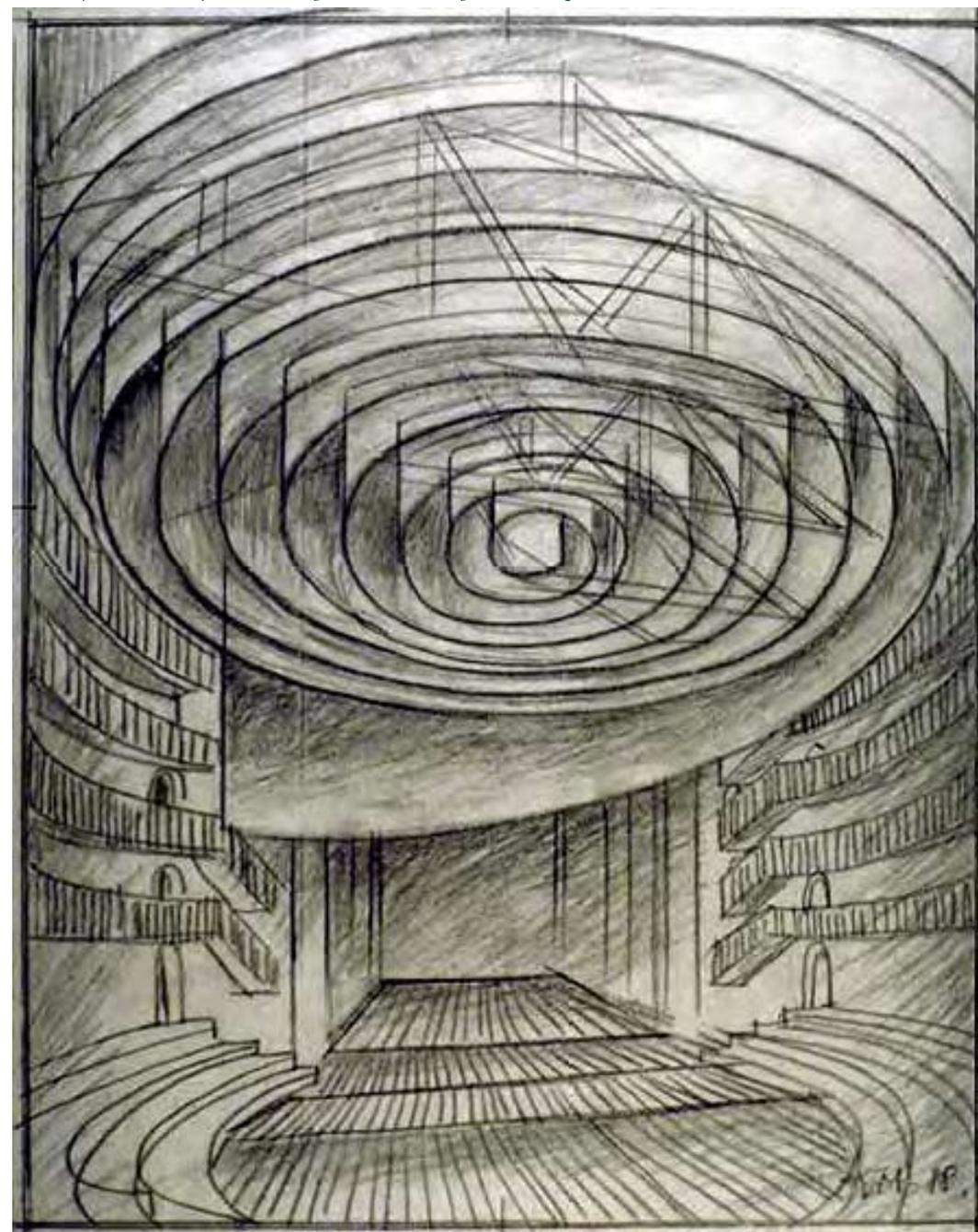
Autor: Johann W. Goethe; direção: Giorgio Strehler; design de cenário e luz: Josef Svoboda; design de vestuário: Luisa Spinatelli. Piccolo Teatro, Milán: Itália.

O diretor Giorgio Strehler não pediu a Svoboda que utilizasse o seu talento tecnológico para essa obra, ou seja, o de um “ilusionista mágico”, mas sim que construísse um recipiente simples e absoluto, que refletisse estes conceitos do projeto:



Sobre o espaço cênico, entre o palco e as arquibancadas, pendia uma enorme espiral de tecido, colocada na altura do teto, feita com fina seda japonesa, com três metros de largura e algumas centenas de metros de comprimento [...] Achei que a nave devia ter o forma de uma espiral na qual senti que estava codificando todo o universo, com seus buracos negros [...] ele gostou muito das minhas ideias sobre o universo e a galáxia, e a capacidade de metamorfose desse objeto fascinou a nós dois, entre outros motivos, porque nada mais era do que o teto de um tear colocado de cabeça para baixo, ou seja, um símbolo enormemente teatral [...] A espiral era magnífica: por um lado, servia para esconder alguns projetores, mas, ao mesmo tempo, funcionava como superfície de projeção; a seda, muito leve, tremia continuamente como se fosse matéria viva. Direcionamos um pouco de vento para ela e ela tremeu como se estivesse imersa em uma tempestade galáctica. E essa espiral gerava outra espiral negra que, com um movimento circular, desceu até pousar no chão e se transformou, por sua vez, numa ár-

Fausto (1989 e 1991): a metamorfose da nave em forma de espiral. Fontes: Uršic, 2009, p. 244.





vore que depois queimou [...] quase no fim, pela primeira vez e apenas uma vez, a espiral se movia: deslizava lentamente, inundando sem fim o teatro, e depois, sem fim, envolvia o corpo nu de Fausto, que morreu no meio da sala, completamente nu, em posição fetal, devolvido ao nada. A última cena do espetáculo foi composta justamente pela espiral sem fim onde Fausto foi devorado dentro de si mesmo (Uršić, 2009, p. 245).

Rusalka (1991)

Autor: Antonín Dvořák; direção: Nikolaus Windisch-Spoerk; design de cenário e luz: Josef Svoboda; design de vestuário: Šárka Hejnová. Národní divadlo, Praga: República Tcheca.

A certa altura trocamos a imagem do positivo para o negativo, e na tela as pessoas apareceram todas pretas. Alguns telespectadores começaram a protestar, nós os filmamos e transmitimos. Conseguimos até inserir no espetáculo uma manifestação que acontecia naquele momento em frente ao teatro. Josef Svoboda (Svoboda; Honzíková, 2003, p. 77).



Fausto (1989 e 1991): a metamorfose das temperaturas de cor em cena. Fonte: <http://www.peroni.com>.

O burguês fidalgo (1990)

Autor: Molière; direção: Armand Delcampe; design de cenário e luz: Josef Svoboda; design de vestuário: Elena Mannini. Atelier théâtral de Lovaina a nova, Théâtre Jean Vilar. Bélgica.

[...] a ópera não é só música, é também teatro, é estilização ao extremo. [...] Para um cenógrafo, a ópera é uma grande ocasião, mas ao mesmo tempo também um grande problema. Ele tem que despertar a fantasia no espectador, mas sem sufocá-lo: não tem que fazê-lo acreditar em nada, apenas contribuir para a descoberta do sentido com alusões precisas. Poderíamos dizer que a sua tarefa é conseguir um efeito fantástico com meios realistas. E os meios de comunicação têm que ser os da ficção teatral. Portanto, a ópera é incrivelmente exigente para todos os profissionais envolvidos. Josef Svoboda (Svoboda; Honzíková, 2003, p. 65).

Rusalka (1991): a imagem do palco transmutando do positivo para o negativo. Fonte: <http://www.peroni.com>.





O burguês fidalgo (1990): os meios realistas para chegar ao efeito mágico.
Fontes: Svoboda; Honzíkóvá, 2003, p. 196; <http://www.peroni.com>.



Opiniões sobre Svoboda e seu trabalho

Daniel Dvořák (República Checa), aluno e colaborador de Svoboda, ex-diretor do Teatro Nacional de Praga.

O Professor Svoboda foi uma grande personalidade dos teatros checos e internacionais. Não conheço nenhum teatro estrangeiro em que trabalhei que não soubesse quem era Josef Svoboda ou que não conhecesse a sua obra. Hoje em dia cada vez mais teatros utilizam luzes especiais que ele inventou e que levam o seu nome. Então quando você chega no teatro e quer acender essas luzes, você diz: dá-me um pouco de ‘Svoboda’ ou mais ‘Svoboda’, que antes. Antigamente, dizer isso era uma ambiguidade, já que a tradução do seu nome significa ‘liberdade’, e essas luzes já existiam antes da mudança em novembro de 1989. Josef Svoboda foi um dos grandes mágicos do teatro, um grande intérprete de textos dramáticos. Creio poder afirmar que, de acordo com a extensão da sua fama no mundo, ele é o artista checo mais famoso na sua área de trabalho (Centro Checo de Madrid, 2010, recurso eletrônico)⁵.

Franco Quadri (Itália, 1936-2011), crítico e pesquisador de teatro.

[...] um artista cuja maior característica é combinar o absoluto com o cotidiano e persegue a máxima cientificidade a partir de uma busca artesanal [...] Mas se formos das experiências ao inventário mostrado, setor por setor, há pedras, metais, pedaços de tecido, diversos tipos de plástico, e depois ferramentas, adereços, pedestais de madeira... Não se trata de latas de tinta, a serviço do inventor das cores que conhece bem a quantidade de cores que compõem o branco e o pó levantado durante a cena e o que pode ser criado com a luz (Quadri, 2006, p. 9).

Eugenio Bagueño Gómez (Espanha), escritor e professor de design.

É difícil encontrar nos últimos cem anos um cenógrafo que tenha contribuído tanto para o mundo do palco devido à sua capacidade criativa transbordante. Esteve sempre disposto a resolver problemas com abordagens de design inovadoras, introduzindo contribuições tecnológicas do momento. Investigava com imaginação outros elementos cenográficos que não eram os desenhos clássicos baseados em corpóreos arquitetônicos, bastidores etc., mas que também determinavam um espaço cênico. Ampliou a espacialidade da cena ao atribuir capacidades ao som e à luz para alcançar uma corporeidade psicológica a ser-

viço da dramaturgia e da estética. Introduziu na concepção dos seus cenários imagens com múltiplas perspectivas que podiam ser percebidas com um único olhar (Gómez, 2012, p. 1).

Milena Honzíkóvá (República Checa, 1925-2001), escritora e dramaturga.

Svoboda sempre procurou criar no palco, tanto no seu país como no estrangeiro, um espaço que estivesse em perfeita harmonia com o texto, a música, os atores e o balé. A personalidade em contínua evolução, a capacidade de devastar o ponto nevrálgico de qualquer obra, explica a sua busca tenaz por materiais e meios figurativos sempre novos. Desde o início ele proclama que o cenógrafo não cumpre a sua função se o seu trabalho não contiver uma mensagem pessoal, juntamente com a experiência humana e uma consciência de quão insuficiente é o nosso conhecimento da vida e da arte (Svoboda; Honzíkóvá, 2003, p. 7).

Giorgio Ursini Uršič (Itália), escritor e curador de exposições.

Mas ele já havia entendido que as novidades que buscava tinham uma característica: deveriam permitir uma implementação simples. Pobre, até, eu diria. Foi a sua formação artesanal [...] que o levou a considerar um problema resolvido apenas quando a solução era a mais simples possível. Nisto ele era como um matemático: nunca se contentava com fórmulas intermediárias, o que queria era chegar a uma solução final, a mais simples e absoluta. Penso que esta é a razão pela qual ele continuou a trabalhar durante toda a sua vida na simplificação técnica da parede de luz. A mesma que o levou a procurar a solução ótima para o telão de tiras, ou para a utilização de espelhos no palco e no espaço virtual (Uršič, 2009, p. 11).

Ángel Martínez Roger (Espanha), escritor e professor.

Descobriu com grande sagacidade que existem outros elementos, que não são arquitetônicos nem de design, mas que também definem um espaço cênico. Aumentou as dimensões do mundo espacial ao conceder capacidades sonoras e luminosas na configuração de uma corporeidade psicológica a serviço do drama. Apaixonado pela imagem em movimento e no desejo de colocar os atores em relação direta com as projeções cinematográficas, Svoboda deu continuidade às explorações que Piscator apresentou na década de 1930. Indo além do legado de seus professores, o espaço cênico do Svoboda deve ser visto como um campo de ação onde a psicoplasticidade atua como ferramenta de geração de ideias. Sua revolução é proposta por meio da luz e do próprio movimento do espaço (Roger, 2009, p. 247).

⁵ Josef Svoboda: o mundo num espelho (2008-2009), exposição organizada pela Câmara Municipal de Madrid e pelo Centro Checo, curadores: Giorgio Ursini Uršič e Ángel Martínez Roger, de 17/12/2008 a 15/02/2009, no Teatro Fernán Gómez-Centro de Arte, Madrid: Espanha.



Ariane Mnouchkine (n. 1939)

É possível erguer
um monumento ao efêmero?
Cada livro sobre teatro é
um pouco desse monumento.
É sempre uma obra incompleta
de ressurreição impossível.

Ariane Mnouchkine
(Jommaron, 1992, p. 9)



O CARTOUCHERIE DE VINCENNES (PARIS, FRANÇA) É A ATUAL SEDE DO GRUPO THÉÂTRE DU SOLEIL (TEATRO DO SOL). O grupo rege-se pelo conceito de teatro coletivo e colaborativo, mas percebe-se claramente o protagonismo na figura da encenadora Ariane Mnouchkine. Para Fregoneis e Barone (2009), Mnouchkine procura meios teatrais, não naturalistas e não psicológicos, orientando a sua investigação para a composição de diferentes “formas” teatrais. Foi a partir dessa busca estética que a diretora teatral francesa começou a estudar mais profundamente o teatro asiático, pois para ela esse é o teatro que mais preservou sua forma artística. A importância da interculturalidade em seu trabalho não está na essência de cada cultura, ou seja, ele não busca a compreensão do que é particular de cada tradição. Ela tem interesse em compreender técnicas do corpo, da voz, da música, do texto, vestuário, cenografias próprias de cada cultura (Fregoneis; Barone, 2009, p. 9).



Breve biografia

Ariane Svetlana Mnouchkine (Boulogne-sur-Seine, Paris, França, 03/03/1939), filha do produtor de cinema judeu-russo Alexandre Mnouchkine e da inglesa June Hannen.

Ainda na infância teve a oportunidade de “descobrir o mundo do espetáculo”, visitando os sets dos filmes do pai. Formou-se na Escola Internacional de Teatro de Jacques Lecoq, a quem afirma ser um “professor fundamental”. Em 1960 desenhou os vestuários de *Bodas de sangue* (de García Lorca e direção de Dominique Sérina). No ano seguinte fez sua primeira direção completa e sua primeira colaboração

com a figurinista Françoise Tournafond (s.d.-2011), no espetáculo *Genghis Khan* (de Henry Bauchau). A formação do embrião do Théâtre du Soleil ocorreu em 1964. O seu nome, desde meados da década de 1970, está naturalmente associado ao grupo e ao espaço único da Cartoucherie de Vincennes (Paris, França), ao mesmo tempo “laboratório de criação e lugar de vida de uma comunidade humana e artística.” No início da década de 1980, chamou a atenção o fato de que uma série de encenações importantes – as de Klaus-Michael

Grüber, Ariane Mnouchkine e Peter Stein – criassem grandes “tableaux”, cada um à sua maneira. As encenações de Ariane, na década de 1980, são o *Ciclo de Shakespeare: Ricardo II* (1981), *Noite de reis* (1982) e *Henrique IV* (1984) e na década de 1990 o *Ciclo dos Atridas: Ifigênia em Áulis* (1990), *Agamenon* (1990), *As coeforas* (1991) e *As eumenides* (1992), a primeira de Eurípides e as demais de Ésquilo (Mignon, 1973, p. 17; Dubatti, 2007, p. 8; Banu, 2005, p. 3; Lehmann, 2013, p. 283). Nesta seção nos concentraremos nos dois ciclos mencionados, o de Shakespeare e o dos Atridas.

A cenografia do Théâtre du Soleil

A peça *Sonho de uma noite de verão* (1968) é o embrião dos caminhos estéticos que o Théâtre du Soleil iria seguir. Nela “um grande ciclorama de fundo é criado, feito com peles de cabra – 1.200 peles – e madeiras polidas, penduradas de forma que uma pudesse bater na outra” (Viana, 2010a, p. 222). Quanto ao processo de design dos cenários⁶, Mnouchkine observa que:

Normalmente há sempre uma proposta que desenhamos no chão. Sempre começamos na sala de ensaio vazia, sempre. E, com Guy-Claude François, permitimo-nos tudo o que quisermos no papel: pias, cascatas... tudo o que quisermos. Aí, à medida que os ensaios vão evoluindo, falo com o Guy-Claude: sabe, não precisamos mais disso aqui, porque os atores estão representando isso e, como eles o representam, não precisamos mais (Féral, 2010, p. 101).

Para o *Ciclo dos Atridas*, o designer François adotou uma “abordagem arqueológica” para recuperar o significado mítico. Foi cavado um poço que “refletia a forma como a obra desenterrou a história”. O cenário também fazia referência à queda do imperador chinês Qin Sihuanqdi (259 a.C.-210 a.C.), que foi sepultado com milhares de soldados de terracota. Para o *Ciclo de Shakespeare*, Mnouchkine gostaria de fazer todas as encenações no mesmo palco. A diferença entre as produções que compunham o ciclo estava no vestuário e na disposição dos grandes rolos de seda no fundo do palco. Mnouchkine queria apresentar os espetáculos usando formas teatrais do sudeste asiático, especialmente o Kabuki japonês e o teatro Noh. François relembra o processo:

⁶ Os principais designers que colaboraram com o Théâtre du Soleil: design do espaço cênico: Guy-Claude François; design de vestuário: Jean-Claude Barriera, Nathalie Thomas, Marie-Hélène Bouvet, Françoise Tournafond e Christiane Gandries; máscaras: Erhard Stiefel; design de maquiagem: Catherine Schaub; design de luz: Jean-Noël Cordier e Laurence Aucouturier (Williams; Prenowitz, 1999, p. 225-228).

Ela achava que o profundo poder do teatro japonês era ideal para expressar a situação de Ricardo II. Ariane adotou minha proposta de usar seda. A vantagem das cortinas grandes era que, à medida que a peça avançava, elas baixavam aos poucos. Eram uma metáfora para o tema da ‘separação’, mas acima de tudo serviam para marcar a passagem do tempo (Davis, 2002, p. 57).

Ainda sobre o *Ciclo de Shakespeare*, Mnouchkine estabelece relações entre o texto de *Ricardo II* (1981) e a história da Inglaterra para, posteriormente, relacionar aquele texto com a cultura oriental, mais especificamente japonesa: “Assim surgiu o Ciclo que tinha mais de duas peças: *Noites de reis* (1982), que se apropriou das formas teatrais da Índia e da Pérsia e *Henrique IV* (1984), também encenadas nas bases formais do teatro asiático”:

Ariane tratou desse paralelismo relacionando duas formas em constante amadurecimento: os textos de Shakespeare, que abordam temas inesgotáveis e possuem uma dramaturgia rica (unindo prosa e verso) e o teatro asiático, que preserva uma teatralidade, sustentada em convenções e codificações, na transformação da realidade por meio de uma estética não realista (Fregoneis; Barone, 2009, p. 2-3).

Uma obra mais recente, *Os efêmeros* (Partes I e II), esteve em diferentes apresentações em 2007 por toda a América Latina⁷, onde a solução de espaço cênico atraiu a atenção na Argentina e no Brasil:

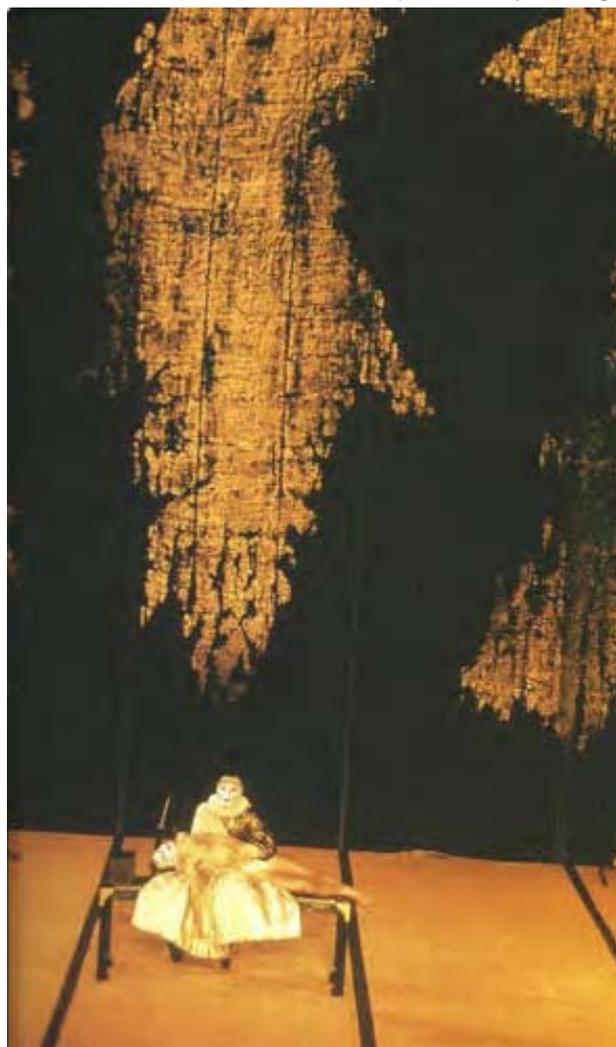
⁷ O Théâtre du Soleil, com a peça *Os efêmeros*, foi levado em 2007 para as cidades de São Paulo e Porto Alegre (Brasil) e Buenos Aires (Argentina). A obra foi apresentada no Sesc São Paulo e integrou o 14º Festival Porto Alegre em Cena e o VI Festival Internacional de Buenos Aires.

[...] com uma poética hiperrealista em cima de plataformas giratórias. Impulsionadas pelos mesmos atores convertidos em servidores de palco, as plataformas movimentam-se da esquerda para a direita e vice-versa sobre um palco-corredor, ao nível do chão, emoldurado por uma plateia bifrontal e, nos extremos das entradas e saídas, por cortinas etéreas de origem oriental. Cada vez que uma plataforma vai entrar ou sair, as cortinas inflam como se fosse o vento que traz e carrega as cenas. O mecanismo gera a ilusão de que as plataformas flutuam, como a Terra flutua no vácuo (Dubatti, 2008: recurso eletrônico).

Começamos a pesquisar essas plataformas em um programa anterior, O último caravanserrallo (Odisséias). Inicialmente tive o desejo de não repetir o uso de plataformas, mas quando percebi que o cenário de *Os efêmeros* seria bifrontal, gostei da ideia de que as situações se moviam como se estivessem flutuando em um rio, e que tudo pudesse ser visto de todos os lados, que o ator conseguisse grande liberdade desta forma. Os atores sabem que agora estão de costas e em breve estarão de frente. É um efeito muito cinematográfico. O movimento giratório também está relacionado aos ritmos, à música (Ariane Mnouchkine, entrevista em Dubatti, 2008, recurso eletrônico).

Plataformas, em formato de círculo ou retângulo, entram no corredor cênico. Assim como os atores se preparam diante do público, o cenário do espetáculo também se forma diante do público: pisos, tapetes, móveis, flores, aromas. No palco tudo funciona: as lâmpadas

O espaço cenográfico do Théâtre du Soleil: Ciclo dos Atridas (1990-1992), Ciclo Shakespeare (1981-1984): Henrique IV e Ricardo II. Fontes: Davis, 2002, p. 54, 57; www.theatre-du-soleil.fr.



acendem, as torneiras têm água, os fogões cozinham e a comida não é cênica. As arquibancadas, dispostas uma de frente para a outra, também fazem do público um observador de si mesmo. Se o seu olhar se afasta da cena, é no outro que você se vê refletido. A movimentação das plataformas – realizada pelos atores que não estão atuando em determinada cena – confere um caráter cinematográfico à representação (Gardim, 2010, p. 161).

Algumas reflexões de Mnouchkine

Acho que entre os jovens, homens e mulheres que querem fazer teatro, sempre haverá um sonho, sempre haverá alguém que chegará com tudo e ouvirá: “Sim, é a isso que quero me dedicar!” Então, vamos em frente! Não é possível que todos eles fracassem.

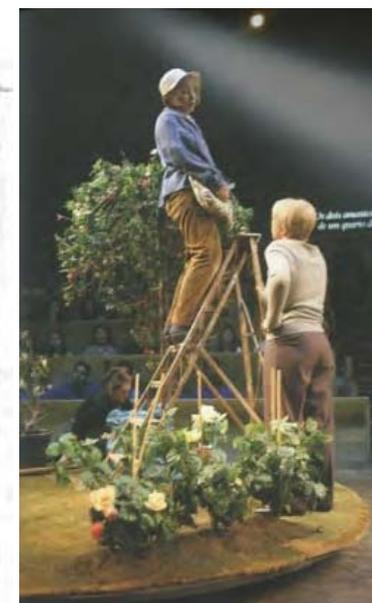
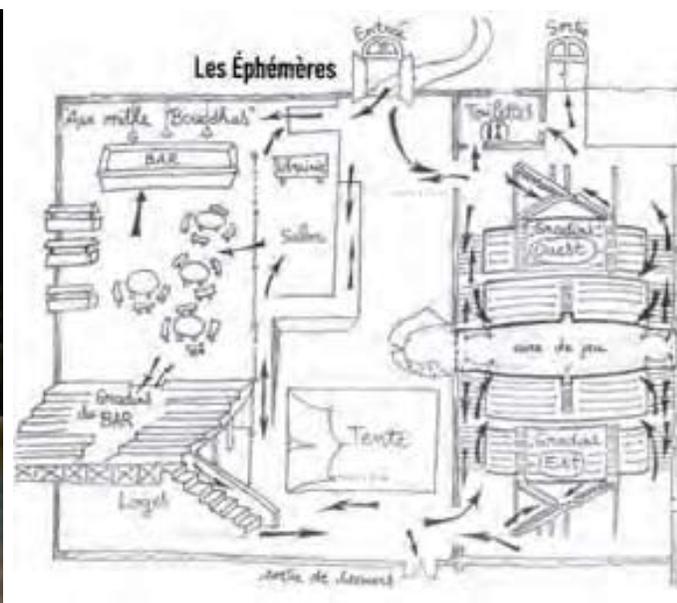
Em Féral, Josette. Encontros com Ariane Mnouchkine: erguer um monumento ao efêmero. São Paulo: SESC-SP, 2010 (Viana; Bassi, 2013a, p. 5).

Os efêmeros (2007): espaço cênico em constante transformação.
Fontes: Gardim, 2010: suplemento; www.theatre-du-soleil.fr.

O realismo é o inimigo. Porque por definição o teatro, a arte, é transposição ou transfiguração. Um pintor pinta uma maçã pintada, não uma maçã. Você tem que fazer a maçã aparecer. Uma aparição. O palco é um espaço de aparições.

Em conversas com Fabienne Pascaud entre 08/2002 e 05/2004 (Mnouchkine, 2007, p. 56).

Não creio que se possa dizer que um vestuário ‘trabalhado’ - como acho que deveria ser, ou seja, procurado como se você procurasse todo o resto - seja externo. Os atores perseguem seus vestuários como uma busca, como nós buscamos, por todo o resto. Não creio, então, que o vestuário seja externo. Faz parte do interno. O vestuário faz parte do exterior quando são entregues dois dias antes da estreia, provenientes de uma maquete que foi decidida três meses antes do primeiro ensaio. Mas quando foi feito com pedaços de tecido velhos, como quando uma criança fantasia, aos poucos, com defeitos, aí ele se torna interno [...] Acho que quanto maior (e indispensável) a participação dos atores nos vestuários, menor será a sua participação na concepção do espaço onde irão atuar (Féral, 2010, p. 94, 102).



Um vestuário cênico faz sucesso quando não é visto; no espetáculo, todos os operários estão com roupas do dia a dia, que usam em todas as circunstâncias de suas vidas. Por esta razão, é importante que os atores tenham podido usar seus figurinos durante dois meses de ensaio: desta forma pode-se obter uma aparência real (Mnouchkine, 1973, p. 12).

O teatro é oriental [...] Nós, ocidentais, criamos apenas formas realistas. Isto significa que não criamos uma 'forma' propriamente dita [...] As teorias orientais marcaram todas as pessoas do teatro. Impressionaram Artaud, Brecht e todos os outros. Porque o Oriente é o berço do teatro [...] eu diria que o ator vai procurar tudo no Oriente: ao mesmo tempo mito e realidade, interioridade e exteriorização, a famosa autópsia do coração por meio do corpo. Também vamos procurar o não-realismo, a teatralidade.

Declarações de Mnouchkine em 1986 e 1989 (Féral, 2010, p. 39).

O mundo nos dá as referências. E depois há as fotos. Temos esse universo imenso de repórteres, de grandes fotógrafos [...] Um ator olha uma foto e diz: 'Tenho que interpretar um refugiado afegão, é isso, é este, vou tentar entendê-lo'. Ele faz aquela cara, para fazer sua alma. Mas às vezes nem consegue fazer a cara!

Em conversas com Fabienne Pascaud entre 08/2002 e 05/2004 (Mnouchkine, 2007, p. 56).

Além disso, não há teatro quando há apenas descrição, a cena deve contar mais do que vemos. E ao mesmo tempo, obviamente, é fundamental que seja verdade.

Em conversas com Fabienne Pascaud entre 08/2002 e 05/2004 (Mnouchkine, 2007, p. 62).

A pintura ensina muito sobre teatro, sobre luz, espaços, enquadramentos, o que o personagem vê que nós não vemos etc. Na luz, por exemplo, a

A Caracterização Visual do Intérprete e as luzes do Théâtre du Soleil: Noite de reis (1982) e Henrique IV (1984). Fonte: <https://es.pinterest.com>.

pintura nos mostra que a lógica não é necessária. O pintor sabe que a carne não é necessariamente iluminada por uma fonte de luz lógica, mas talvez ela mesma seja a fonte de luz. Ou uma peça de roupa. Em Vermeer. Em Rembrandt. Mas não sou uma crítica de pintura. Só posso julgar pela emoção que isso me faz sentir. Os grandes pintores transformam a matéria em luz ou espírito. Van Gogh transforma a massa em matéria do céu. Fico menos entusiasmada com a pintura imediatamente contemporânea.

Em conversas com Fabienne Pascaud entre 08/2002 e 05/2004 (Mnouchkine, 2007, p. 67).

A máscara é o Outro moldado. Você coloca uma máscara e quando se olha no espelho já é Outro. Se você não obedece à alma desse Outro, você está perdido [...] Quando vou à oficina de Erhard⁸ me sinto transportada [...] Tenho um fraco por máscaras balinesas e japonesas. As balinesas para o que é farsa e porque são tão musicais, tão charlatãs e divertidas; as japonesas porque são as mais belas, as mais trágicas, as mais humanas e divinas. As da Commedia de l'arte, um pouco abstratas, me ultrapassaram. Chamo Erhard de 'tesouro vivo' referindo-me ao Japão. Mas é um título que daria com prazer a muitos dos meus colaboradores mais antigos.

Em conversas com Fabienne Pascaud entre 08/2002 e 05/2004 (Mnouchkine, 2007, p. 156).

(falando sobre Erhard Stiefel) Não tenta fixar a máscara num rosto e dar-lhe uma psicologia; muito pelo contrário, ele faz máscaras de verdade. Claro que ele as cria a partir do espetáculo, mas quando começa a esculpir seu bloco de madeira não sabe o que vai surgir; é o seu território: a alma e, na sequência, uma máscara aparece. Ele a traz e, neste momento, a questão é se aquela máscara encontrará um dos personagens ou um dos atores do espetáculo (Féral, 2010, p. 133).

⁸ Erhard Stiefel (Suíça, n. 1940) é um artista que se reconhece especificamente como criador de máscaras para teatro. Atuando nesta área desde 1965, confeccionou máscaras para palco, inclusive teatro e dança, também para cinema. Trabalhou com: Ariane Mnouchkine no Théâtre du Soleil (A idade de ouro em 1975, o Ciclo Shakespeare de 1981 a 1984); Maurice Béjart, Jean-Pierre Vincent (O Scapin em 1990); Alfredo Arias, Jean-Louis Thamin (Arlequim, servidor de dois mestres em 1992) e Tim Robbins. Sua inspiração vai desde a Commedia dell'arte, o teatro Noh japonês, até as máscaras teatrais balinesas e javanesas. Ele também é amplamente reconhecido como colecionador e especialista em máscaras de todas partes do mundo.



A Caracterização Visual do Intérprete no Théâtre du Soleil

Tal como aconteceu com o design do espaço cênico, *Sonho de uma noite de verão* (1968) foi o marco para mudanças mais radicais na aparência dos intérpretes do Soleil: “A influência da Ásia estava presente nos trajes dos personagens da corte. Os atores que interpretavam esses personagens usavam calças simples e batas brancas estilo indiano, o que fazia com que todos se parecessem e acrescentasse um toque de ritual à produção” (Kiernander, 1993, p. 60).

Porém, a mudança mais radical da Caracterização Visual do Intérprete do Soleil só ocorreria com o espetáculo *1789* (1970), quando a designer Françoise Tournafond propôs uma criação coletiva para a aparência do intérprete, já que a designer defendia que a busca pelo personagem e a busca da Caracterização Visual do Intérprete eram indissociáveis. Então, a partir disso, no Soleil, o designer passou a ter a função de traduzir em um vestuário o que o intérprete desejava (Williams; Prinowitz, 1999, p. 81).

A adoção de uma estética claramente oriental na Caracterização Visual do Intérprete consolidou-se com o *Ciclo Shakespeare* (1981)⁹, com a chegada dos designers Nathalie Thomas e Jean-Claude Barriera. Sobre o conceito oriental no vestuário, Barriera escreveu:

Os vestuários finais ficaram semelhantes aos do Kabuki. Eles foram feitos para serem vistos em movimento, nunca estáticos. A interpretação dos atores foi trabalhada para que chegassem ao máximo disso. Os atores muitas vezes corriam e saltavam pela vasta extensão do palco, e os movimentos começavam ou terminavam com uma grande entrada lateral ou um salto vertical que exibia as capas multicoloridas

⁹ Inspirada no Kabuki, Noh e Bunraku nas produções do Ciclo de Shakespeare, Mnouchkine retine desde então a influência de certas danças indianas, às quais se soma, no Ciclo dos Atridas, a influência da Grécia (Féral, 2010, p. 40).

por baixo das roupas. Todos os figurinos possuíam elementos que se dobravam e flutuavam, deixando um rastro atrás dos atores quando corriam ou saltavam. A opulência e o movimento dos tecidos foram realçados pelos refletores de luz vindos de baixo, o que se tornou uma marca registrada do Soleil (Kiernander, 1993, p. 115).

Nesse processo de criação coletiva dos vestuários, os designers vinculados ao grupo refazem na concepção e na produção tudo o que foi criado durante os ensaios:

No caso do figurino, tudo começa mesmo com o trabalho dos atores. A entrada de Nathalie e Marie-Hélène é feita quase secretamente. Isso significa que no início são os atores que vão, que buscam, que inventam, que fazem muitas coisas. A integração entre as duas designers e os atores é feita de forma gradual (Mnouchkine, In: Féral, 2010, p. 100-101).

Segundo Féral (2010), Mnouchkine tem um gosto particular pelos vestuários, preferindo-os vivos, ricos, preciosos, bem acabados: “Vemos por trás de suas preocupações o que poderia ter levado ao esplendor dos trajes de Shakespeare, sua extrema sensualidade, ou o calor dos trajes de 1789, a presença do veludo, dos lamês e dos brilhantes em suas diversas montagens”. Em seus ensinamentos, Ariane recomenda que os intérpretes procurem dar um bom acabamento aos seus figurinos: “eles podem ser seus amigos, tornam-se seus inimigos se forem mal feitos, se não se sustentam. As cabeças, por exemplo, devem estar bem-acabadas, cobertas, sem pelos visíveis. Com a pele nua é difícil usar máscaras. As mãos, os pés, são demasiado realistas” (Féral, 2010, p. 57, 62).

Outros elementos que compõem a Caracterização Visual do Intérprete, além dos figurinos, são as máscaras. Uma das regras para se apresentar no Soleil é

O vestuário do Théâtre du Soleil: Henrique IV (1984), Les petits bourgeois (1964) e Ciclo dos Atridas (1900-1992). Fontes: <http://www.magnumphotos.com>; www.theatre-du-soleil.fr



o respeito absoluto às máscaras e figurinos, mas na prática, segundo Josette Féral, os vestuários ficam empilhados no chão no final do dia. Só as máscaras são respeitadas por todos: “O ator escolhe seu vestuário em função da máscara e do personagem. A máscara não é uma maquiagem. Não é um objeto entre outros. Tudo está ao seu serviço” (Féral, 2020, p. 61). Sobre a importância da máscara nos processos de criação e representação do Soleil, Mnouchkine esclarece:

A máscara era nossa disciplina básica, porque é uma forma e de qualquer forma é forçada à disciplina. O ator produz escrita no ar, que escreve com o corpo, é escritor no espaço. Mas há conteúdos que não podem ser expressos sem forma [...] A máscara exige especificamente que essa internalização e externalização seja máxima [...] Praticamos muito no Théâtre du Soleil exercícios com máscaras expressivas; para nós, a máscara é a formação essencial do ator. Uma vez que um ator ‘encontra’ sua máscara, que está próxima da posse, ele pode ser possuído por seu personagem, como oráculos (Mnouchkine, entrevista de 1982, em Aslan; Bablet, 1985, p. 231).

O Théâtre du Soleil, como alguns teatros orientais, faz da maquiagem uma “cerimônia ritual” ao expô-la ao público, não sem autossatisfação, enquanto os atores se pintam (Pavis, 1998, p. 277).

Antes do espetáculo (*Os efêmeros*), que dura cerca de sete horas e meia, os atores enfrentam cinco horas de preparação e, ora se caracterizam sozinhos, ora se ajudam com algum detalhe mais complicado. Eles se vestem, se maquam, arrumam as perucas e depois ficam em silêncio, lendo, ouvindo música. Não há passagem de cena e a magia do momento em que o ator se entrega ao personagem ocorre diante de todos (Gardim, 2010, p. 159).

Na análise que faz de *A indíada* (ou *A Índia de seus sonhos*, 1987) e *Noite de reis* (1984), Patrice Pavis considera que no primeiro espetáculo, em vez de recorrer a uma modelação artística já existente e fortemente codificada, Mnouchkine e os seus intérpretes propõem uma caracterização mimética de figuras históricas, grupos étnicos e personagens populares. Enquanto que em *Noite de reis* acontece o contrário, não se busca a reconstituição de uma referência histórica. Os atores têm a liberdade, durante os ensaios, de vasculhar em seus vestuários, feitos de pedaços de tecidos: “elaborando peça por peça todo um quebra-cabeça de cores e paixões” (Pavis, 2008, p. 192-193).

A força que a Caracterização Visual do Intérprete tem no Soleil pode ser exemplificada pelo *Ciclo dos Atridas*¹⁰, inspirado principalmente na música e dança Kathakali, na maquiagem, no vestuário e nas cores e tecidos da Índia. Este ci-

¹⁰ O Ciclo dos Atridas é composto por quatro obras: *Ifigênia em Áulide* (1990), *Agamenon* (1990), *As coéforas* (1991) e *As eumênides* (1992).



A máscara como ritual no Théâtre du Soleil: ensaio de Ricardo II (1981), L'Indiade (1987), L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk (1985), Le capitaine Fracasse (1965) e Molière (1976). Fontes: <http://www.magnumphotos.com>; www.theatre-du-soleil.fr.





clo faz parte de uma longa série de projetos “orientalistas” para os quais Soleil adaptou convenções asiáticas ou indianas para representar textos ocidentais ou criar novas obras que descrevem mais diretamente a colonização do Terceiro Mundo (Williams; Prinowitz, 1999, p. 179). Uma forma de visualizar o impacto da Caracterização Visual do Intérprete (principalmente maquiagem, cabelo e acessórios) em *Os Atridas* é por meio das imagens e relatos da encenação:

Em *Ifigênia*, o coro é composto por onze meninas, vestidas com saias brancas esvoaçantes sobre calças laranja, centralizadas nas laterais e emolduradas por ornamentos dourados. Os rostos estavam cobertos de maquiagem branca, com um grande acessório de cabeça em cor pastel descendo pela lateral. O coro representava as meninas de Áulide, até um pouco descuidadas, prontas para admirar os soldados gregos e suas conquistas. Muito diferente era o coro de Agamenon, composto exclusivamente por velhos, de bigodes e barbas, vestidos com saias longas, pesadas e largas, usando um acessório que descia até o meio da testa,

A maquiagem do Théâtre du Soleil: Noites de reis (1982) e Henrique IV (1984). Em detalhes os atores Georges Bigot e Hélène Cinque; (2) Preparação antes do início do espetáculo: Os efêmeros (2007), no meio a atriz brasileira Juliana Carneiro da Cunha.
Fontes: <http://www.magnumphotos.com>; Gardim, 2010: suplemento.

nas mãos um cajado, provavelmente, para mostrar seu poder. Os atores usavam roupas e maquiagem de inspiração Kathakali, e acessórios de cabeça no estilo assírio: o rosto era coberto por uma máscara branca, onde os olhos eram desenhados abaixo com uma larga linha preta que acentuava esse olhar que o coro carregava sobre os seres e acontecimentos, a boca fortemente desenhada em vermelho, com as bordas dos lábios alargadas, conferindo maior expressividade ao rosto (Féral, 1998, p. 75).

Na maquiagem Kabuki as linhas vermelhas, pretas e índigo têm seus significados estritamente codificados. Contudo, em *Mnouchkine*, o fio vermelho pendurado no canto da boca dos atores era percebido pelos ocidentais como um fluxo de sangue, símbolo de uma hemorragia interna de raiva (Singleton, 1988, p. 243).

A Caracterização Visual do Intérprete do Ciclo dos Atridas: integrante do coro de Ifigênia e do coro de Agamenon.

Fonte: <http://www.magnum-photos.com>.



A maquiagem, cabelo e acessórios dos personagens das atrizes Juliana Carneiro da Cunha e Hélène Cinque e as diversas caracterizações do ator Simon Abkarian.

Fonte: <http://www.magnumphotos.com>.



Opiniões sobre Mnouchkine e seu trabalho

Georges Banu (Romênia-França, 1943-2023), crítico de teatro.

Muitos dos seus espetáculos e encenações marcaram indiscutivelmente o teatro da segunda metade do século XX [...] Teatro épico, em que a composição musical, as máscaras, a maquiagem e a marcação gestual e vocal dos atores desempenham papel essencial. Mnouchkine criou verdadeiramente uma identidade artística singular que vai muito além da simples encenação. Profundamente impregnada de diversas culturas estrangeiras (chinesa, indiana, tibetana, japonesa etc.), a sua obra teatral pode também ser vista como uma síntese viva entre o Oriente e o Ocidente (Banu, 2005, p. 3).

Juliana Carneiro da Cunha (Brasil-França, n. 1949), atriz do Théâtre du Soleil.

No processo de criação do personagem, a maquiagem e as roupas são importantes. Contribuem para a transformação, por isso, antes de começar a trabalhar, nos transformamos [...] A pessoa que se cria com a roupa também corresponde a uma imagem, a uma imaginação. Maquiamos-nos a partir de uma imagem, de uma visão que temos. E isso vem de dentro (Féral, 2010, p. 94).

Simon Abkarian (França-EUA, n. 1962), intérprete do Théâtre du Soleil.

Para os trajes, cada um pesquisou: eu tinha que construir um traje todo mês, fazia um acessório de cabeça com setenta centímetros de altura. Subi no palco com o traje, demoramos trinta segundos para nos darmos conta... Aquiles acabou com uma simples meia na cabeça, mas foi preciso que eu fizesse tudo isso, e que Ariane o observasse (Williams; Prenowitz, 1999, p. 207).

Erhard Stiefel (Suíça-França, n. 1940), designer de cenário e escultor de máscaras.

Sim, a máscara é sempre mais forte que o ator [...] O que é interessante no trabalho com máscara é aceitar a máscara e deixar-se guiar por ela. É necessário também que a máscara seja muito boa, ou seja, clara, legível, na cena deve-se reconhecer que ela tem caráter humano. Uma máscara não é uma caricatura, vai além de um rosto normal. Se chama a atenção, é um foco. Se o jogo, a voz, o corpo do ator não se dão a ele, não o faz. Uma vez colocada a máscara no rosto do ator, ele é imediatamente outra pessoa e nunca deve esquecer o rosto que encarna (Namont, 2009, p. 17).

Denis Bablet (1930-1992) e Marie-Louise Bablet (França), pesquisadores e críticos de teatro.

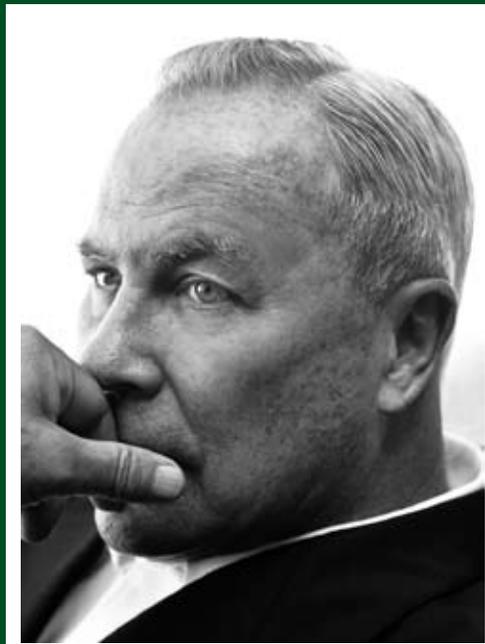
A aventura do Théâtre du Soleil é a mais importante aventura teatral francesa desde Jean Vilar e seu Théâtre National Populaire - TNP (Bablet; Bablet, 1979, p. 88)¹¹.

¹¹ O livro de slides *Le Théâtre du Soleil* (1979) é uma publicação audiovisual pioneira, composta por um livro, 84 slides, suas correspondentes análises descritivas e um registro sonoro do espetáculo 1789 (Musto; Pouso, 2007, p. 8).

a pós-modernidade estando nela

A luz dentro da loja o cegou por um momento.
Lá fora, na rua, precisou contrair os olhos. Já amanhecia.
Um surpreendente sol brilhante nascia em algum lugar no céu
cinzento. Era como um ovo gigante
que se quebrara e estava se derramando,
clara e gema juntas, contra as nuvens.

David Leavitt (Leavitt, 1987, p. 194)



Robert Wilson



Pina Bausch

Robert Wilson

(n. 1941)

Começo ouvindo primeiro o espaço, a sala, depois adiciono a luz,
a luz cria o espaço. Sem luz não há espaço.
Aí eu começo a montagem [...].
Eu trabalho com a luz de forma independente,
não para que a luz seja uma ilustração da música ou do texto.

Robert Wilson (Holmberg, 1996, p. 76)

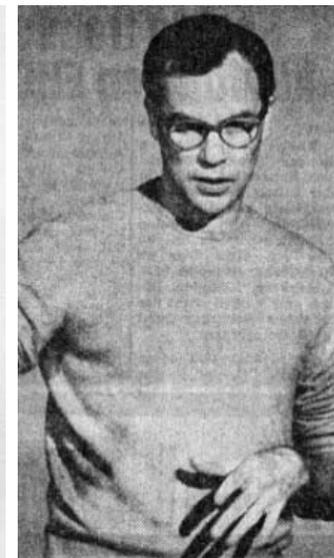
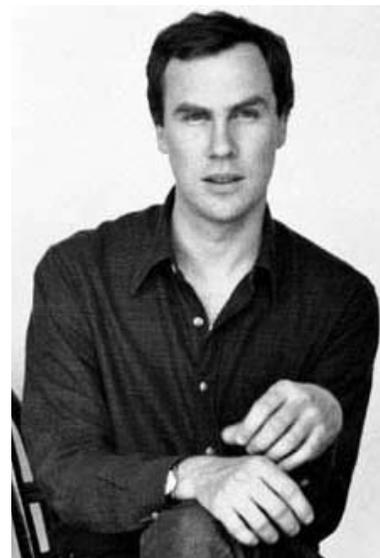
EM ROBERT WILSON, A ESTATISMO E A ATIVIDADE INTERIOR DEFINEM AS LINHAS MESTRAS DA SUA FORMA DE EXPRESSÃO CÊNICA, que descamba necessariamente em um ato de dilatação temporal e gestual. Tal procedimento implica um traço wilsoniano não menos determinante; sua obra é considerada visualmente panorâmica¹². 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).

Breve biografia

Em 1967 Robert Wilson (Waco, Texas, 1941) chega a Nova York, período de formação de seu estilo baseado na combinação das artes plásticas com a música. No início de sua carreira artística, Wilson trabalhou muito com o silêncio e nesse período conheceu um adolescente surdo, Raymond Andrews, e com ele aprendeu a pensar por meio de imagens. A partir da colaboração com Raymond, em meados da década de 1970, ganhou fama com o espetáculo *O olhar do surdo*¹³ e a partir disso se formou o estilo visual wilsoniano e seu interesse pelo movimento como síntese de duas dimensões do teatro: o tempo e o espaço.

¹² Segundo Percy Lubbock (The craft of the fiction, 1921), existem dois modos antiéticos 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).

¹³ O olhar do surdo (1970-1971). Academy of Music Opera House, Brooklyn, Nova York: EUA.



Até 1972 o teatro de Bob Wilson seguiu muito vinculado ao visual, baseado mais em imagens do que em textos ou histórias. A partir de 1974 incorpora a linguagem às suas obras, embora não se trate de um texto discursivo baseado em significados denotativos e uma lógica sintática. Nos anos seguintes, deu sequência ao desenvolvimento de um teatro de imagens, habitualmente relacionado a Wilson e seus seguidores. Em 1994, produziu-se uma nova mudança na orientação estética wilsoniana, ele começa a dar uma grande importância aos textos literários, mas rechaçando a forma habitual em que aparecem expressos na cena. Em sua opinião¹⁴, os textos “não devem ser interpretados, mas apresentados para sua contemplação”; vem daí sua afinidade com a escritura de Heiner Müller (1929-1995) quem, mesmo priorizando a palavra, oferece ao diretor da obra uma total liberdade criadora. Nesse sentido, Wilson considera que os signos de diferentes materiais devem estar, cenicamente, em igualdade de condições. Isso relaciona o conceito de “teatro de imagens” ao exclusivamente visual: “Na encenação de Wilson, a música (e os sons em geral) também constrói imagens, as quais não garantem, necessariamente, que não sejam também apenas citações, repetições ou ilustrações”. No ano seguinte (1995), em colaboração com Martha Graham (1894-1991), criou a coreografia e as luzes para *Snow on the mesa*, onde “consegue mostrar que é o maestro da luz e do espaço através de uns contrastes muito definidos e de umas cores totalmente integradas na história da obra” (Tratoy; Lima, 2006, p. 25-26; Kobusiewicz, 2012, p. 69; Valiente, 2000, p. 17; Lehmann, 2013, p. 282).

O cenográfico em Wilson: análise e crítica

Segundo Galizia¹⁵, os elementos que compõem a obra wilsoniana são submetidos a um processo de “neutralização”, que neutraliza seu caráter utilitário e os transforma em materiais com novas funções. Nele, as imagens são despojadas de qualquer decoração supérflua que possa estar relacionada a elas e as palavras são utilizadas como base (em seu potencial imagético). As palavras são tratadas como fragmentos de desenhos, fotografias ou pinturas, formando uma espécie de colagem de discurso verbal potencialmente visual. Galizia descreve os elementos pictóricos de Wilson em duas obras:

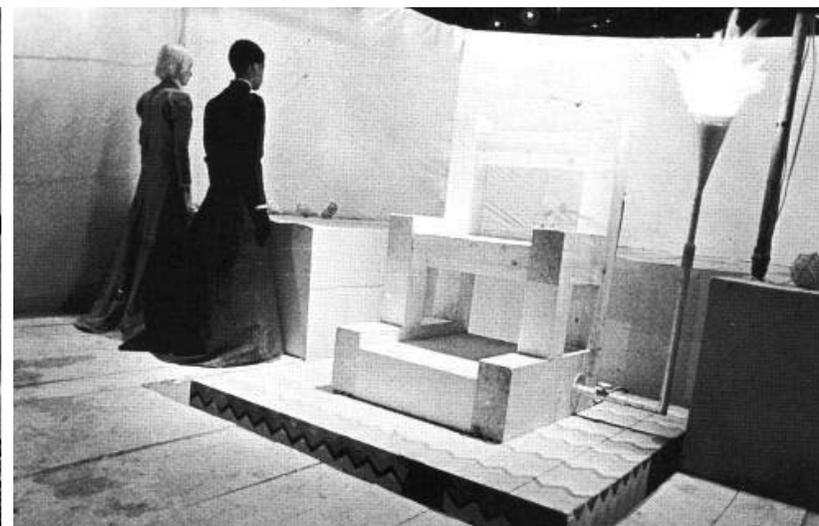
Dança moderna (1965, *Grupo Juventude em Movimento, Waco, Texas, EUA*)

A segunda dança mostra os bailarinos como esculturas, uma vez que foram envoltos num tecido jersey, de modo que criavam formas abstratas movendo os braços e as pernas. A terceira dança enfatiza os efeitos visuais criados pelos corpos invisíveis dos bailarinos sob a luz ultravioleta.

¹⁴ Entrevista com Wilson, realizada por Helmut Karasek e Jenny Urs em 1994.

¹⁵ Luiz Roberto Galizia analisa a obra de Wilson até 1986, em seu livro *Os processos criativos de Robert Wilson* (1986).

O olhar do surdo (1970):
a atriz Sheryl Sutton no palco.
Fonte: www.robertwilson.com.



Morte, destruição e Detroit (1979, *Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlim, Alemanha*)

[...] cada ato é rigorosamente simétrico ao outro ato, cada cena tem uma correspondência no outro ato. O prólogo também mantém uma simetria com o epílogo. Apesar de ser uma obra visualmente austera e sinistra, nas cores branco e cinza, apresenta alguns elementos fantásticos.

Essa última encenação também contava com maquinário sofisticado e a iluminação era “uma das mais complexas da produção de Wilson até então. Alguns atores tinham até luzes sob os figurinos, cuja intensidade controlavam através de um artefato” (Galizia, 1986, p. 41, 60, 166-167).

Em 1979, o secretário pessoal de Wilson, Ronn Smith, em entrevista à Galizia¹⁶, detalhou o controle quase total que o diretor texano exercia sobre a produção da obra *Edison* (1979, Lion Theatre, Nova York, EUA):

Wilson certamente determinava uma espécie de rigidez visual. Com os figurinos, em *Edison*, havia certas coisas que ele exigia absolutamente. Percebi certas coisas, como o gesto de mover a mão ou o gesto de usar um acessório específico. E a razão para isso era porque eventualmente a iluminação daquela mão ou daquele acessório dependia disso. E se a mão não ficasse parada na mesma posição, por muito tempo, ele se esqueceria do efeito de iluminação que tinha em mente. E é por isso que insistia naquele detalhe visual noite após noite.

Bem, Scotty Snyder (atriz) ficava me dizendo que estava em todos os ensaios de iluminação de Bob na Europa, onde quer que eles estivessem viajando, porque era isso que Wilson fazia melhor. Pintava com aquelas luzes no palco, durante os ensaios. Enquanto todo mundo visitava museus em Paris, Snyder ia sentar-se no teatro vazio e observava-o iluminar a obra. Não percebi seu acerto até ver Wilson iluminar parte de *Edison*. A meticulosidade com que iluminava aquele espetáculo era incrível, apesar das más condições em que trabalhava (Galizia, 1986, p. 185-196).

Um contraponto à estética wilsoniana são as críticas do espanhol Lois Valsa, embora eminentemente negativas, também fornecem informações sobre o olhar criativo do diretor estadunidense. Valsa descreve o espetáculo *Woyzeck* da seguinte forma:

Woyzeck (2001), de Georg Büchner. Direção: Robert Wilson, colaboração: Tom Waits e Kathleen Brennan. Teatro de la Zarzuela, durante o Festival de Outono de Madri, Espanha.

¹⁶ Entrevista O processo de criação de Robert Wilson, realizada em 30 de abril de 1980 no Café Montana Eve, Greenwich Village, Nova York, EUA.

*Morte, destruição e Detroit
(1979): a luz como uma das
protagonistas da obra.*
Fonte: www.robertwilson.com.



Flutuo no espaço teatral como as marionetes livres da gravidade no palco luminoso do genial diretor [...] Lembro-me: a bela assepsia formal daquele 'belo' espetáculo primeiro me seduziu, depois me encantou até o fascínio e logo eu estava mergulhado numa sonolência profunda. Recupero a consciência: testemunhei um espetáculo de perfeição formal maníaca e obsessiva. Cenograficamente bonito, plasticamente belo e luminosamente formoso: sem vida e sem história [...] Por obra e graça do pós-vanguardista Wilson, sua já envelhecida revolução artística foi absorvida pela estética pela estética [...] A tirania visual imposta por Wilson domina a história triste e cruel. Os trajes coloridos e os efeitos de iluminação confundem a psicologia dos personagens. A técnica congelou sua carne e ossos com um falso e pretensioso envoltório transcendente. O maneirismo plástico pós-vanguardista nos rouba o drama original do qual o contexto e o significado foram apagados [...] A beleza puramente formal do pós-moderno Wilson submete o apaixonado expressionismo de Büchner à sua fria e mecânica ditadura. A perversidade perfeccionista wilsoniana consegue que da crueldade e da sordidez do drama original do perdedor Woyzeck só restem cenas belamente plastificadas e congeladas (Valsa, 2002, p. 109-111).

Ao analisar a obra *POetry*, Valsa pergunta-se: Será que Bob Wilson, tal como Woody Allen no cinema, será o diretor de teatro mais europeu do EUA?

***POetry* (2000), de Edgar Allan Poe. Direção: Robert Wilson e Lou Reed; design cenográfico: Robert Wilson. Teatro Thalia, Hamburgo, Alemanha.**

Mais uma vez é um espetáculo belo e soporífero, cheio de erudição cultural e tecnologicamente muito caro, em que os seus autômatos de cabaré berlinenses se congelam e congelam os espectadores num palco luminoso [...] A questão subjacente é: Qual é a contribuição de Wilson para o nosso conhecimento de Poe? Porque a única coisa que fica bastante clara é que há algum tempo ele se instalou numa espécie de repetição de si mesmo por meio de uma cenografia maneirista plástica e luminosamente bela [...] fabricante de produtos culturais transgênicos, híbridos de vários gêneros para consumo e adoração de elites extasiadas [...] Sua gélida beleza [...] Dos que gostam dele: 'expressa nossos tempos'. 'Sonho com uma automatização libertadora.' [...] Mundo virtualmente autista de solitários 'não-lugares', alcançado a inércia glacial do movimento, muitas vezes disfarçada de orienta-

lismo Zen, as marionetes de Wilson mostram-nos o caminho para a robotização total como liberdade total. Esta é a utopia pós-vanguardista que o grande guru Bob Wilson nos prevê [...] Como profeta do efêmero, ele nos conduz através de belos cenários a um beco sem saída estético: à perfeição formal do hiper-vanguardismo espetacular no vazio da imagem pela imagem, do visual pelo visual (Valsa, 2002, p. 112-113).

Hans-Thies Lehmann, em seu livro *Teatro pós-dramático* (2013), por sua vez, considera que a tragédia antiga, os dramas de Jean Racine (1639-1699) e a dramaturgia visual de Robert Wilson são todas formas teatrais. Porém, a primeira é pré-dramática (assumindo a concepção moderna de drama), as peças de Racine são teatro dramático e as óperas de Wilson devem ser chamadas de pós-dramáticas:



O teatro de Wilson é um teatro de metamorfose; sequestra o observador e transporta-o para uma terra de sonho onde dominam as transições, as ambiguidades e as correspondências: uma coluna de fumaça pode ser a imagem de um continente; de uma árvore pode surgir uma coluna coríntia que, mais tarde, se tornará a coluna de uma fábrica de chaminés; três cantos se transformam em uma vela, depois em tendas ou montanhas. No teatro de Wilson tudo pode mudar de tamanho. Como Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll, à qual ele recorre repetidamente. Seu lema poderia ser: da ação à transformação (Lehmann, 2013, p. 136).



Woyzeck (2001): direção e design cenográfico de Robert Wilson. Fonte: www.robertwilson.com.

olhar; a dilatação do tempo pós-dramática, em Wilson, é um “teatro da lentidão”. Uma verdadeira estética da “duração no teatro”, onde o espectador é surpreendido e forçado (ou seduzido) sensorialmente ou hipnotizado a sentir uma passagem de tempo extremamente lenta; uma vez suspensa a unidade do tempo

Segundo Lehmann (2013), as figuras (ou as Caracterizações Visuais do Intérprete) wilsonianas habitam uma fantasmagoria mágica que “imita aquele caminho do destino enigmático dos antigos heróis marcado pelo oráculo”. A sua obra prescreve um padrão de movimentos enigmáticos, processos e histórias de luz, mas quase nunca de ação, que resultam em formas pictóricas e teatrais. A peculiar transformação do espaço cênico em paisagem (audiopaisagens) é um processo inverso ao do século XIX (quando a pintura se aproximou do teatro), no sentido de uma antecipação do cinema, de uma satisfação do prazer de olhar. A necessidade teatral não está sujeita a uma ação: “A paisagem iluminada artificialmente, a ação de amanhecer e a alternância da iluminação confirmam isso” (Lehmann, 2013, p. 316).

Outras características wilsonianas, apontadas por Lehmann (2013), são: espaços virtuais justapostos ou imbricados, que permanecem independentes entre si (e este é um aspecto crucial), emerge uma esfera poética de conotações que não oferece qualquer possibilidade de síntese; o fenômeno tem prioridade sobre a narração, o efeito da imagem tem precedência sobre o ator individual, a contemplação está acima da interpretação, criando assim um teatro do tempo do

com início e fim como quadro fechado da ficção teatral, ela ganha a dimensão de um tempo partilhado entre intérpretes e público como um processo eminentemente aberto. Exemplo disso é uma cena de *Uma carta à rainha Vitória* (1974), onde duas figuras são vistas girando sobre si mesmas, como se fossem os ponteiros de um relógio: “O tempo é percebido por meio de movimentos humanos que, como um relógio, apresentam diante dos olhos o fluxo real do tempo, verdadeiros metros humanos do tempo” (Lehmann, 2013, p. 316-317).

Stefan Brecht, em seu livro sobre Robert Wilson (*O teatro da visão*, 1994), considera que a concepção visual na obra wilsoniana substitui a concepção dramática, de modo que o indivíduo é visto através de uma série de imagens: “O que faz com que o indivíduo não possa ser interpretado como a representação de uma ação por parte de um personagem, da mesma forma que a visão cenográfica e suas imagens cambiantes não se correspondam com a representação de um espaço cênico”. Em Wilson os elementos cênicos são isolados uns dos outros, cada um com seu discurso, o vestuário e a iluminação são uma espécie de abstração ao estilo dos pintores surrealistas, e afetam o espectador como se

*POetry (2000): direção e design
cenográfico de Robert Wilson.
Fonte: www.robertwilson.com.*





Robert Wilson no Watermill Center, do qual é o fundador, com um dos objetos de sua coleção de arte internacional. *Wall Street Journal*, 2016. Fonte: ropac.net/press-documents.

fossem pinturas. Cada uma das linguagens pode funcionar de forma independente. A linguagem visual pode ser separada da linguagem sonora. Como afirma Wilson: “[...] o visual não precisa servir ao auditivo. O olho pode seguir um ritmo e o ouvido pode ouvir outro” (Kobusiewicz, 2012, p. 41). Por esta razão, Wilson prefere o teatro com conformação a la italiana, o arco do proscênio e os grandes palcos da arquitetura teatral tradicional. Como salienta Brecht, “este criador faz uso extraordinário das cortinas e outros instrumentos para separar o público do espetáculo, que pretende que seja apreciado à distância, sem auto-identificação” (Brecht, 1994, p. 144).

Não é difícil entender por que Wilson recorreu a atores não profissionais em inúmeras ocasiões, “uma vez que rejeita qualquer forma de caracterização”. O requisito básico de uma produção wilsoniana é a “sensibilidade à descarga energética do grupo ou ao nível e volume do seu fluxo direcionado à ação”. Do ponto de vista do intérprete, “a consequente consciência dos seus movimentos não advém do uso que deles pode fazer, mas de permanecer alerta ao seu corpo e responder aos seus sinais sobre até que ponto executar um gesto ou quando terminar ou iniciar uma ação.” Para Brecht “é uma simples tomada de consciência das atividades da vida cotidiana” (Brecht, 1994, p. 144).

Segundo Moldoveanu¹⁷, muitas das imagens que aparecem numa peça wilsoniana falam de si mesmas. Ele ressalta, em seu livro de fotografias sobre Wilson, que “as imagens nada mais são do que a parte visível de uma realidade muito mais complexa”. Portanto, para o autor-fotógrafo parecia inconcebível separar estas imagens “do seu próprio tempo, do seu ritmo ou dos sons (ou silêncios) que as rodeiam”. Mas, para realizar o livro das criações teatrais wilsonianas, concentrou-se nas imagens que considerou mais adequadas para uma transferência para o papel, onde estão presentes: a luz, a cor e a composição (Moldoveanu, 2001, p. 54).

¹⁷ Mihail Moldoveanu, autor do livro *Composição, luz e cor no teatro de Robert Wilson*, 2012.

Algumas reflexões de Wilson

Meu trabalho é conhecido pelo seu ‘livro visual’, então é sempre um desafio para mim apresentar trabalhos que contenham muito texto, com longos diálogos [...] trabalho por etapas. Eu preparo uma peça ao longo de um longo processo de tempo. Começo com um livro visual, que é a aparência do palco: alto ou baixo, escuro ou claro, abstrato ou naturalista, muito vazio ou muito cheio ou o que quer que seja. Depois de saber como é o espaço, será mais fácil decidir o que precisa ser feito. A próxima fase é o trabalho com os atores e se baseia nos desenhos que compõem o livro visual [...] Ensaiam-se séries de movimentos como se ensaia uma dança, o texto não se aprende de maneira naturalista, mas formalmente, como se aprende a cantar Mozart: o texto é considerado em termos de cor, tempo, espaço. No final da oficina tenho um esboço da obra completa. E também disponho de desenhos do vestuário e alguns desenhos dos elementos cênicos, maquiagem e iluminação. Depois há um tempo de pausa em que cada um pode pensar na obra, sonhar com ela, viver nela. E então voltamos todos para os ensaios finais. *Morte de Danton*, programa de mão, Festival de Salzburgo (Valiente, 2000, p. 5).

Minha responsabilidade como artista é criar, não interpretar [...] acredito que a interpretação deve ser feita pelo público, não pelo ator, pelo diretor ou pelo autor. Criamos uma obra para o público e devemos dar-lhe a liberdade de fazer as suas próprias interpretações e tirar as suas próprias conclusões. Conversa com Umberto Eco (apud Valiente, 2000, p. 62).

Tenho memória visual, penso espacialmente. A maioria dos diretores cênicos analisa o texto e debate seu significado. Se você quiser participar de uma discussão, vá a uma biblioteca e leia um livro. Acho chato ouvir aqueles que tagarelam sobre o que Shakespeare pensava. Eu nunca trabalho assim. Não tenho senso de direção sem senso de espaço. [...] Reflito sobre a cena no contexto do diálogo entre um espaço vazio e as paredes que por vezes parecem alterar esse espaço (Holmberg, 1996, p. 76).

Cézanne simplificou e purificou formas para revelar a estrutura clássica e composição. Aprendi tudo com Cézanne, seu uso da cor, da luz, da diagonal e do espaço; como usar o centro e as bordas. Suas imagens não são enquadradas pelos limites (Shevstova, 2010, recurso eletrônico).

Estudei pintura e arquitetura. Nunca pensei em estudar teatro, acho que se tivesse estudado não faria o teatro que faço. A dança teve uma grande influência no meu trabalho [...] Meu trabalho não é aleatório, é uma construção consciente. Começo pelo visual, pelo movimento, e depois seleciono como o som, o musical, pode ser construído. Devo observar que o que vejo pode sublinhar o que ouço sem cair na ilustração. Há algum tempo assisti novamente a uma apresentação de uma ópera de Wagner e saí decepcionado, porque o que o coral fez foi acompanhar a grandiosidade da música. É o contrário. Você tem que ir contra a música. O refrão deve ser lento se a música for rápida, pois assim se cria uma tensão entre o que ouvimos e o que vemos (Fontana, 2002, p. 19-20).

Quanto a Merce Cunningham e John Cage, fiquei especialmente interessado em saber como eles construíram o que foi ouvido e visto; muitas vezes era um contraponto, e nesse dualismo eles podiam reforçar um ao outro

sem precisar ilustrar ou decorar. Tenho aversão às horríveis decorações vistas no palco do teatro e da ópera. Acho que deveríamos atear fogo a todas as escolas de teatro que ensinam decoração teatral. O teatro deveria ser arquitetônico; começou como arquitetônico e depois se tornou outra coisa. Não estudei teatro e, se tivesse feito, não estaria fazendo o teatro que estou fazendo (Irvin, 2003, p. 152-153).

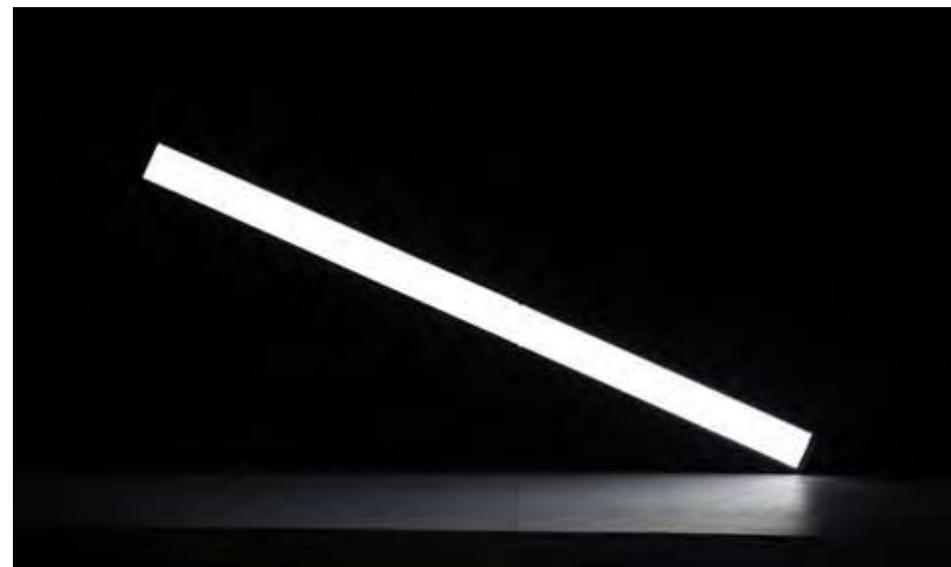
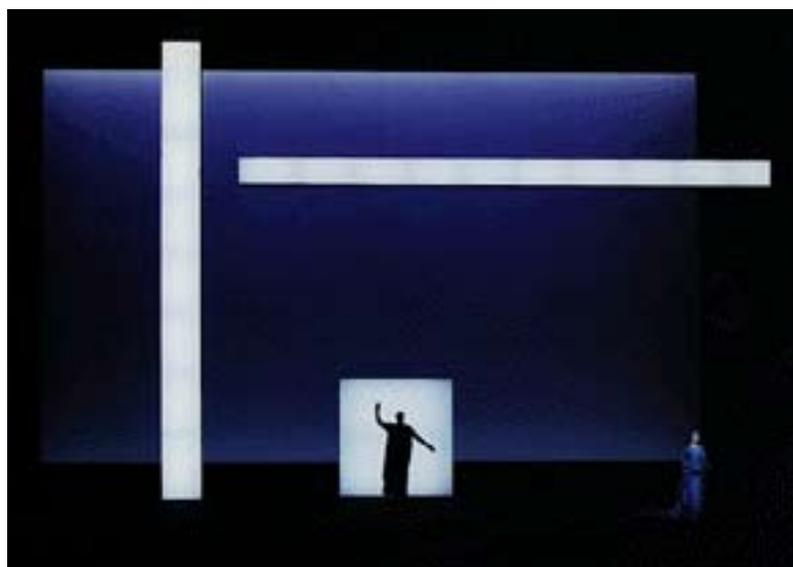
Sou radicalmente abstrato, enquanto na ópera nenhum diretor no mundo ocidental o é. Os europeus passaram a apreciar uma pintura em termos abstratos, talvez possam começar a ver a dança dessa forma. Nos Estados Unidos é mais comum perceber a arte em termos abstratos. No teatro Noh, as histórias contadas referem-se a um menino que conhece uma menina, se apaixona por ela e depois a abandona. No final a garota espera por ele. O menino não volta e ela comete suicídio. No meio dessa história podem haver vinte minutos de um trecho totalmente abstrato e ninguém questiona nada, porque a tradição que este teatro contém o aceita. No Noh tudo é artificial. A forma como andam, a forma como falam, os vestuários, mas para mim esse teatro é muito mais natural que uma peça de Tennessee Williams [...] O Naturalismo mata o teatro, torna-o denso, pesado. Por outro lado, o teatro japonês, apesar da sua formalidade, está mais próximo do tempo da natureza, da passagem das nuvens, das ovelhas que demoram a atravessar um morro. Quanto mais artificial for a construção de uma obra, mais próxima ela se torna do movimento da

natureza. Estar no palco não é nada natural, é puro artifício. Se aceitarmos isto, poderemos ser mais honestos do que se tentarmos acreditar numa atuação natural (Fontana, 2002, p. 21).

O teatro deve ser simples; deve ser acessível. O mistério está na pele, então a pele da obra deve ser fácil de entender. Então, sob a pele você tem carne e depois ossos, você tem outras estruturas e estratos, mas acho que é importante que o teatro primeiro lide com uma coisa, e depois possa lidar com um milhão de outras coisas. Acontece que o teatro muitas vezes é muito complicado, deveria ser sempre simples. Fazemos teatro para o público; é por isso que escrevemos peças, é por isso que as dirigimos, é por isso que atuamos nelas, é por isso que fazemos cenários para elas, vestuários, luzes, é para o público. O homem precisa de teatro. O homem sempre teve o teatro como local de reunião e troca de ideias, é inerente à nossa natureza (Irvin, 2003, p. 163).

A proeminência da luz wilsoniana: Einstein na praia (1976-2012) e Lohengrin (2006).

Fonte: www.robertwilson.com.



Wilson e a luz

Eli Sirlin (2003) aponta dois exemplos do destaque visual e de ação que a luz alcança na obra de Wilson: em *Einstein na praia* (1976-2012) há uma cena onde durante dezoito minutos se vê apenas uma barra de luz que muda de uma posição horizontal para vertical: “Esta desmaterialização da cena permitiu a Wilson composições minimalistas muito precisas, que dominam a sua visão teatral”; na peça *Lohengrin* (2006) Wilson substituiu o tradicional cenário wagneriano de pernas e cortinas pretas por puras barras de luz, cujo desenvolvimento lento e abstrato produz o contraponto visual às árias: a luz é, então, o grande ator para algumas encenações de Wilson. A meticulosidade com que trabalha a luz, em resoluções de aparente impossibilidade técnica, faz dele um verdadeiro poeta pensador da luz desde a concepção inicial da obra (Diz et al, 2003, p. 60).

Quanto ao método de utilização da luz em Wilson, as principais características são a luz pontual, a pintura da cena com cores, o uso da luz como ferramenta de desenho do espaço, a expressão dramática e estética da luz e da iluminação sugerindo a lógica do enquadramento cinematográfico:

Robert Wilson usa magistralmente a luz pontual, brincando com a abertura do feixe de luz para destacar detalhes do rosto ou da mão de um ator. Desta forma o espaço é delimitado a um elemento específico. Este fragmento revelado pela luz, por um momento ocupa o centro do espetáculo. Para criar o espaço, o artista utiliza a percepção e as ferramentas de um arquiteto enquanto explora meios visuais, ou melhor, a luz (Kobusiewicz, 2012, p. 42).

Como bem aponta Arthur Holmberg (1996), o virtuosismo de Wilson no uso de filtros coloridos (gelatinas) “faz com que as intensidades surjam e se diversifiquem com a cor”. Holmberg explica que, em seu teatro pós-dramático, o diretor texano constrói sua paleta de cores a partir dos filtros mais simples, como o azul escuro (Rosco 78), o azul mais claro (Lee 201) e o branco: “Com essas três luzes posso fazer tudo”, proclama Wilson (Holmberg, 1996, p. 126).

Segundo Morey e Pardo (2003), a aparição e o movimento de todos os atores da cena wilsoniana são “tornados visíveis” por meio da luz. Luz que é protagonista na intimidade da cena e ferramenta de desenho do espaço:

Hamlet, um monólogo (1995): a luz construindo a visão da mão em primeiro plano em um espetáculo ao vivo. Fonte: www.robertwilson.com.



A luz é onipresente não apenas por causa da cena que cria, mas porque, como um espelho, a cena é iluminada por dentro. Responde à luz produzida pela cena à luz que se acende no seu interior [...] Nem as janelas e portas iluminadas que mostram a sua presença são apenas buracos, não são apenas passagens. Elas também têm seu papel de atores, assim como os neons: tubos fluorescentes suspensos no ar, criando mesas ou assentos, desenhando contornos geométricos ou colunas, ou rasgando o céu com suas assinaturas de cores [...] A luz como ator dentro e fora de cena (Morey; Pardo, 2003, p. 55).

Exemplos de como a luz representa a expressão cênica de Wilson são obras como: *Monsters of Grace*, onde o “mostrar” é levado próximo de suas possibilidades extremas e onde imagens 3-D aparecem flutuando entre o espectador e a projeção. Estas imagens virtuais no espaço estão presentes principalmente nas cenas denominadas “retratos” desta encenação; já *Morte, destruição e Detroit* é registrada como a obra com uma de suas grandes epifanias luminosas: a catedral de luz que toma emprestada de Rudolf Hess e a lâmpada gigante que ocupa quase toda a totalidade da cela de Hess; ou *As janelas douradas*, uma metáfora luminosa que coloca em cena a viagem de um jovem fascinado pela luz; ou *Work in progress*, onde se visualiza outra dimensão graças às imagens sem luz que surgem da digitalização; ou *La maladie de la mort*, onde o leito radiante é iluminado por dentro; *Alceste* e seus raios laser; *Alice* e seus raios de luz que prolongam as figuras dos atores.

Outra das características lumínicas wilsonianas é que a luz acaba atuando na cena emoldurada por outras luzes:

Muito frequentemente, a luz realça a cena segundo uma lógica próxima da do plano cinematográfico - primeiro plano, plano médio, plano geral - sucessiva e simultaneamente, detendo-se em cada matiz, até quase sugerir que a lógica do enquadramento e o plano no cinema, toda a arte da montagem, muitas vezes nada mais é do que uma aproximação grosseira e apressada daquilo que a arte da iluminação teatral pode fazer sentir o olhar (Morey; Pardo, 2003, p. 55).

Por fim, o depoimento de Wilson atesta a importância da luz em seu processo de trabalho:

Penso na luz desde o início. Para mim, a luz é o elemento mais importante do teatro porque nos ajuda a ouvir e a ver, que são os modos primários de relacionamentos uns com os outros. Sem luz não há espaço. Numa obra como *Einstein na praia*, a luz é muito estrutural, é um componente de primeira ordem. É uma luz arquitetônica, faz parte de um livro que está escrito; não é algo sobre o que se pense a posteriori (Irvin, 2003, p. 157).

Wilson e os objetos cênicos

Segundo Morey e Pardo (2003), a arte teatral wilsoniana também se faz com objetos-atores:

Pintar o espaço é animar aquelas formas que deixam de ser objetos e se tornam atores. À semelhança de como na pintura do século XVII os faisões, as frutas, os pratos e os instrumentos musicais habitavam as telas, aqui os copos, as cadeiras e mesas, as pedras ou os sofás que aparecem, recusam-se a ser objetos, não fazem parte de um cenário inexistente. A luz revela e transforma esses atores sem órgãos. Os objetos, como na pintura, mas ainda mais em consonância com o trabalho do cinema expressionista alemão da década de 1920 ou de

Hollywood da década de 1930, são focalizados para centrar o olhar e conduzi-lo (Morey; Pardo, 2003, p. 54).

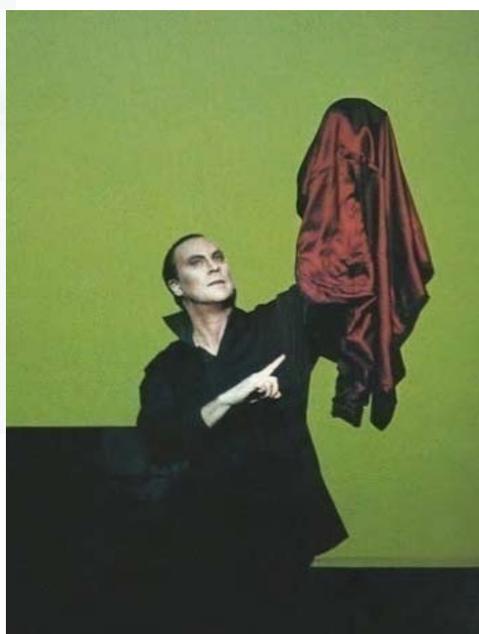
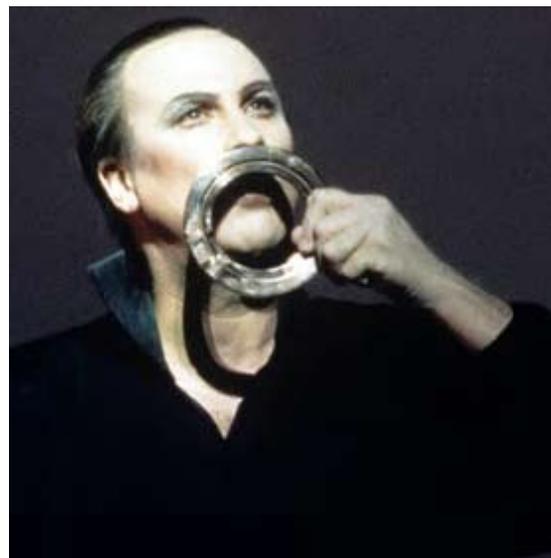
Richard Lober (1978) destaca que a obra de Wilson é identificada com o “ritual como espetáculo” e, neste, os objetos cerimoniais são relíquias estéticas: “O fato de retirar seu mobiliário do palco, para o qual foi criado, e levá-lo para uma galeria de arte intensifica sua ambiguidade”. Para Lober, os objetos, ao perderem a especificidade de seu papel num acontecimento teatral, tornam-se “acessórios psicodramáticos atemporais”: “É uma ocasião para que a experiência, em tal ponto, faça resplandecer a aura de tais objetos” (Lober, 1978 apud Galizia, 1986, p. 91).

A esse respeito, as declarações do próprio Wilson, durante duas de suas primeiras exposições na Espanha¹⁸, transmitem suas ideias sobre a relação entre espaço, luz e objeto:

¹⁸ Em setembro de 1992, Don Juan Ultimo (Vicente Molina Foix e Robert Wilson) estreou no Teatro María Guerrero (Centro Dramático Nacional) no Festival de Outono de Madrid. Três exposições coincidem na Espanha com Robert Wilson como protagonista. A galeria Gamarra y Garrigues de Madrid apresenta uma exposição (sob o título Robert Wilson) com desenhos, fotografias e esculturas-móveis do artista. O Círculo de Bellas Artes de Madrid apresenta *Convidados de Pedra*, exposição de vídeos de criação e gravações de ensaios e representações de obras de Wilson. E, finalmente, o Instituto Valenciano de Arte Moderna (IVAM) organiza no Centre del Carne de València uma das grandes exposições monográficas sobre Robert Wilson que se realizam em todo o mundo (juntamente com o Museu de Belas Artes de Boston e o Centro Georges Pompidou em Paris), em que foram exibidos desenhos, móveis, esculturas e vídeos do e com o artista (Valiente, 2000b, p. 36).



Hamlet, um monólogo (1995): a Caracterização Visual do Intérprete wilsoniana vestindo o seu próprio criador.
Fonte: www.robertwilson.com.





Hamlet, um monólogo (1995): vestuários, cenários e luz wilsonianos, o design cenográfico de Bob Wilson. Fonte: www.robertwilson.com.

Em todos os meus trabalhos, as decisões que tomo são baseadas na arquitetura. O espaço do palco é, para mim, arquitetônico. Então, se eu faço um objeto, é algo que pode ser visto de forma autônoma; porém, contém toda a minha estética [...] Tornei o lago mais comprido para que ficasse proporcional ao formato e tamanho da sala (falando sobre o ambiente para a exposição da Cadeira Abertura - Medusa). Para mim, o espaço que rodeia um objeto é tão importante quanto o próprio objeto. A luz quente incidindo no lago e na própria cadeira reforça a imagem de um trono flutuante. Dá uma qualidade etérea à peça [...] A forma como a luz natural entra pelas janelas, banhando as paredes e introduzindo um brilho quente neste ambiente despojado e frio é muito bonita. É uma contradição: a frieza das cadeiras de chumbo iluminadas pelo brilho quente da luz natural [...] Então peguei os espaços que partiam da grande sala e tentei variá-los: uma sala em completa escuridão, outra muito iluminada e outra ainda na penumbra. Tentei criar surpresas. Você entra e encontra uma pintura muito grande, por exemplo, que cobre toda a parede depois de ter olhado para aqueles pequenos objetos antes. Gosto de brincar com o sentido de escala (Berganus, 1992, p. 7-8).

Na mesma entrevista com Berganus¹⁹, Wilson fala sobre as múltiplas possibilidades de uso de um mesmo código visual e sua mobilidade em diferentes contextos.

É interessante poder vê-los num contexto diferente (os objetos cênicos). Você pode criar uma certa linguagem no teatro e então tirar todos esses mesmos elementos desse contexto e formar uma linguagem completamente diferente. Você pode destruir um código e depois reconstruir outro código com os elementos estruturados. Acho que é isso que os artistas fazem. Acho que eles criam novas linguagens. Acho que é isso que o compositor faz. Ele faz uma frase musical e depois pode transformá-la em uma variação. A destrói e cria um novo código quando for conveniente. É também o que os coreógrafos fazem. E penso que é isso que acontece no museu de Valência; você vê todos esses objetos em um contexto diferente e isso permite construir um tipo diferente de história (Berganus, 1992, p. 11).

¹⁹ Robert Wilson, em entrevista com Erik Berganus em 27 de setembro de 1992, Madri, Espanha.

A Caracterização Visual do Intérprete em Wilson

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”. Esta remodelação wilsoniana de pedaços de corpos pode ser uma mão que flutua no espaço ou que, como em *Hamlet: um monólogo*²⁰, dá as boas-vindas ao público; um torso ou um rosto que parece se mover apenas pela luz, ou um claro-escuro que esculpe uma silhueta: “Da mesma forma, as sombras que seus corpos às vezes projetam adquirem vida própria, são presenças que acompanham o corpo” (Morey; Pardo, 2003, p. 54-55, 129).

Outro exemplo da luz do intérprete em *Hamlet: o monólogo* é a ênfase nas luzes laterais, típica das companhias de dança, “que permite mostrar de outra forma o movimento do corpo do intérprete ou enfatizar seu rosto separando do fundo da cena”. 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”. 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. Por exemplo: se alguém usar um terno barroco com sapatos barro-

cos, obterá um certo tipo de efeito, mas se, com esse mesmo terno, usar sapatos modernos, poderemos prestar mais atenção ao terno barroco, ou vice-versa, o terno barroco vai fazer com que olhemos de forma diferente para aqueles sapatos que talvez vemos todos os dias. Talvez isso explique a minha ideia de algo que não ilustra outra coisa, mas antes a reforça, permitindo que seja melhor vista. 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).

Em relação à luz do intérprete de Wilson, a designer de luz brasileira Claudia de Bem (2014) teve a oportunidade de acompanhar o desenvolvimento de três de suas montagens na América Latina: *A última gravação de Krapp*, de Samuel Beckett, versão de Robert Wilson, esteve na programação do 17º Festival Porto Alegre em Cena (Theatro São Pedro, Porto Alegre, 2011); *A ópera dos três vinténs*, de Brecht (Sesc Pinheiros, São Paulo, 2013); *A velha* (Teatro Ópera, Buenos Aires, 2014). Bem (2014) conta detalhadamente essa experiência:

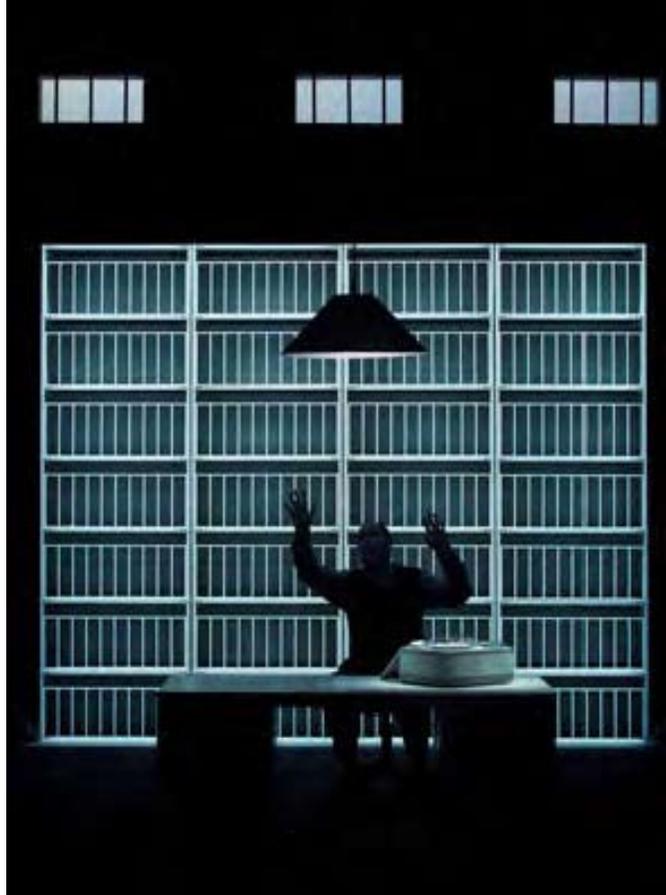
É notório nas encenações de Bob Wilson o rigor estético e as interações de diferentes linguagens: imagem e mídia, texto e gesto, música e dança, e a forma como utiliza a luz. [...] Não enxerguei uma técnica



²⁰ *Hamlet, um monólogo* (1995), de William Shakespeare. Adaptação: Robert Wilson e Wolfgang Wiens; música: Hans Peter Kuhn; design cenográfico: Robert Wilson. Alley Theaten, Houston, EUA.

A velha (2014) e
A ópera dos três vinténs (2013).
Fuente: www.robertwilson.com.





A última gravação de Krapp (2011): o design cenográfico wilsoniano.
Fonte: www.robertwilson.com.

na cena e dão esses enquadramentos. O contraste de luminosidade entre a cena e o fundo, em alguns momentos, produzem figuras e silhuetas. Este recurso é muito utilizado nas costuras (saídas e entradas). O que chama a atenção é a qualidade da luz difusa produzida e tecnicamente construída por um sistema de lâmpadas fluorescentes tubulares que funcionam em dimmer (Bem, 2014, p. 54-55).

Mais especificamente sobre as cores do monólogo *A última gravação de Krapp*, onde Wilson atua como intérprete, Cláudia de Bem descreve que:

A atmosfera predominante tinha uma temperatura de cor fria com uma pigmentação situada entre o verde e o azul do espectro eletromagnético. As únicas cores quentes que observei em cena eram a cor pigmento vermelha contida nas meias dos pés e o amarelo das bananas que Krapp apontava entre seus lábios. Perguntei ao Reinhard Bichsel (designer de luz e cenário suíço), seu diretor técnico, o porquê daquele tom, já que Beckett traz claro na sua dramaturgia a referência da temperatura de cor da luz. Ele respondeu: esta é a luz que Wilson está vivendo atualmente. Depois, acompanhando as ou-

específica e sim um encenador que utiliza as linguagens com uma liberdade irrestrita de manipulação por ter domínio delas. O espaço e luz combinados formam uma unidade indissolúvel e são personagens presentes na encenação. A luz tem várias representações e se materializa de diferentes formas e funções. As três encenações continham peças cenográficas luminosas, verdadeiras esculturas que desenhavam o espaço com traços de luz paralelos, reforçando as linhas verticais e diagonais do palco. As imagens que se criam no palco como pinturas vivas num espaço bidimensional vêm do uso do ciclorama, comum em muitas de suas encenações. A sutileza e suavidade desses fundos esboçados no ciclorama provocam uma aspepsia

tras duas encenações entendi melhor, pois esta temperatura de cena se repetia, fazia parte de uma estética. Os filtros cromáticos utilizados na iluminação cênica absorvem ondas do espectro e permitem que outras ultrapassem. A curva de distribuição de energia espectral de cada filtro descreve as longitudes de onda da cor transmitida através do filtro. Verificando os riders²¹ das três montagens observei a repetição dos filtros nas encenações. Os azuis e verdes, apesar de diferentes composições, tinham a curva espectral semelhante. Sua opção era sempre por filtros que transmitissem mais a sensação da cor verde e azul, absorvendo os vermelhos. Esta escolha ia de encontro às suas opções de materiais com cores neutras e à maquiagem branca que ressaltava com esses filtros (Bem, 2014, p. 55-56).

E, por fim, na sequência do seu relato, a designer brasileira confirma pessoalmente porque a Transformação da Aparência Visual do Intérprete ao vivo pode ser considerada uma prática na obra de Wilson:

A luz para Wilson é uma construção de formas, um ritmo, um movimento, uma pintura. Todo este arranjo expresso na estética de Bob Wilson nos transporta para outro universo. A tonalidade que ele consegue com a luz através de uma composição de filtros cromáticos é estudada detalhadamente com seu efeito nos objetos cênicos, nos figurinos, na maquiagem, compondo um espaço equilibrado, simetricamente organizado e visualmente sofisticado. Presenciando os ensaios pude observar o rigor com que ele trata toda a cena. São infinitas horas em que orquestra tudo no mínimo detalhe: luz, maquiagem, cenário. Uma curiosidade é que o texto de Beckett é um monólogo, porém Wilson traz junto um ator coringa para que o substitua nos ensaios. Este ator reproduz todos os movimentos e ações, enquanto Wilson incansavelmente corrige a si próprio e sua estética com rigor e perfeccionismo visual que é marca registrada de seu processo criativo. Não foram poucos os momentos em que ele solicitou troca de filtros cromáticos e retoques no branco da maquiagem para chegar no tom da imagem que ele queria ver. Sua sensibilidade para a cor é impressionante. O rigor matemático das marcações, a criação de grandes espaços plásticos, quase oníricos, a precisão técnica, a sofisticação no uso do som e da luz e a justaposição de cenas aparentemente desconexas estão presentes. A repetição do movimento é perceptível e muitas vezes a luz antecede a ação. Depoimentos de artistas que estiveram juntos a Bob Wilson em processos artísticos afirmam a sua genialidade intuitiva na captação visual das obras; sua abordagem de um texto é de certa forma pictórica (Bem, 2014, p. 56-57).

Opiniões sobre Wilson e seu trabalho

Arthur Holmberg (EUA), professor e pesquisador de teatro.

Na obra de Wilson é a estrutura do espaço que cria o argumento e o enredo da sua peça (Holmberg, 1996, p. 82).

Rolf Liebermann (Inglaterra), designer de iluminação da Cosmopolitan Greetings, depoimento de 1988.

Wilson cria suas obras com luz. Ele pode passar três horas iluminando uma mão com total concentração. Descobrimos a obra quando ela é iluminada (Valiente, 2000a, p. 13-14).

Susan Sontag (1933-2004, EUA), escritora e crítica de arte.

É uma figura monumental no mundo do teatro experimental e um explorador do uso do tempo e do espaço no palco. Wilson inspira-se em outras obras e nas artes gráficas, que se condensa numa tapeçaria composta por imagens e sons (Fontana, 2002, p. 19).

Louis Aragon (1897-1982, França), escritor e poeta.

Ele é o que nós, de quem nasceu o Surrealismo, sonhávamos que viria depois de nós e iria além de nós (Irvin, 2003, p. 151).

Philip Glass (n. 1937, EUA), compositor.

Acho que a essência do estilo de Bob é seu senso de tempo, espaço e movimento no palco. Seu extraordinário uso da iluminação desenvolveu-se como um ingrediente importante ao longo dos anos (Valiente, 2005, p. 153).

Peter Krumme (Alemanha), escritor e produtor cultural.

(Sobre as cadeiras-esculturas de Wilson) Wilson procura talvez, além da cadeira, do trono ou da poltrona que materializa, e do espaço absolutamente peculiar em que estão alojados, restituir uma realidade determinada unicamente pela ausência [...] ‘A maior graça deste mundo é, parece-me, a não faculdade do espírito humano de inter-relacionar todos os seus acontecimentos interiores’ (Giorgio Manganelli). Os cenários de Wilson, que parecem sublinhar precisamente esta afirmação, dificilmente servem uma poética do horror. É verdade que não se pode rejeitar a impressão de que Wilson também sabe misturar uma ‘imprecisão calculada’ (melhor talvez: uma precisão abismal) com o poder sugestivo do perturbador, mas o seu espaço de envolvente mobiliário permuta, deforma, mina de uma vez por todas a autoridade daqueles que ocuparam e possuíram os assentos. Sentar converte-se assim desde o início em um ‘abandonar-se’ (Krumme, 1992, p. 48-49).

Javier Navarro de Zuñiga (Espanha), cenógrafo e professor.

Perspectiva frontal, perspectiva oblíqua, mudança de perspectiva de um quadro para outro. Este último tópico está intimamente relacionado com alguma das ‘dualidades de dimensão e estrutura’. Um bom exemplo disso são algumas montagens de Robert Wilson (Zuñiga, 2015, p. 68).

Hans-Thies Lehmann (Alemanha), escritor e professor.

Dificilmente outro artista nos últimos trinta anos mudou tanto o teatro e o âmbito dos seus recursos e, ao mesmo tempo, influenciou de forma tão decisiva as possibilidades da sua reformulação como Robert Wilson (Lehmann, 2013, p. 135).

Eugène Ionesco (Romênia-França, 1909-1994), dramaturgo e escritor.

Samuel Beckett atingiu a perfeição ao criar alguns minutos de silêncio na cena, Wilson mostrou que o silêncio pode durar horas, enriqueceu o silêncio, fez o silêncio começar a falar (Holmberg, 1996, p. 52).

Marvin Carlson (EUA), escritor e professor.

As encenações de Robert Wilson, embora distantes da construção casual, ainda assim incitam, privilegiando a percepção visual e auditiva em detrimento da interpretação. O interesse teórico por um teatro ‘principalmen-

21 O rider é um documento que especifica com a maior precisão possível as necessidades técnicas para a iluminação de um evento. Um rider precisa resolver rapidamente todas as questões que, do ponto de vista técnico, são necessárias para a montagem de luz de um evento.

te sensorial', especialmente na Alemanha, onde se concentra a obra de Wilson na década de 1980. Heiner Müller, colaborador constante de Wilson, fala com aprovação dele em relação ao teatro: o texto nunca é interpretado, é um material como a luz, o tom, o cenário ou uma cadeira' (o espaço que envolve um objeto é tão importante quanto o próprio objeto) (Carlson, 1997, p. 495).

Luiz Roberto Galizia (Brasil, 1954-1985), ator e diretor.

O teatro de Wilson está interessado no processo e não no produto final. Ele não mostra nada além de si mesmo. O fazer a performance é a performance. O modelo é o performer (Galizia, 1986, p. 86).

Beverly Emmons (EUA, n. 1943), designer de luz.

O que Wilson queria fazer com a luz, que foi extraordinário, difícil e único, foi separar todos os elementos e controlá-los de forma independente [...]. Queria que o chão fosse um todo dividido pela luz. Ele também queria que o fundo formasse um conjunto onde uma cor criasse sombra da outra [...]. Além disso, queria separar o contorno do corpo humano com a luz e muitas vezes queria marcar com a luz um detalhe do ator, como o nariz ou a cabeça (Shyer, 1989, p. 192).

Eli Sirlin (Argentina, n. 1959), designer de luz e professora.

Há diretores de cena especialmente comprometidos com abordagens visuais e, portanto, com a luz. São criadores globais, como é o caso de Franco Dragone, no Cirque du Soleil, ou Robert Wilson, entre muitos outros. Talvez hoje Wilson seja o mais influenciado por ter feito da luz o elemento cênico mais importante. Ele não apenas utiliza a luz para destacar ações ou criar uma certa atmosfera espacial, mas para dar destaque visual à ação (Diz et al, 2003, p. 59).

Ada Kobusiewicz (Sérvia), designer de luz.

Appia postulou que a luz deveria ter a mesma importância que o ator, embora devesse estar sob seu comando. Além disso, a luz segundo Appia deve iluminar as três dimensões do corpo do ator, 'dar vida' ao ator. Wilson, tal como Appia, considera a luz como um elemento vivo do espaço, mas vai além do pensamento de Appia. A luz de Wilson não serve ao ator, ela se converte em mais um intérprete. Cada movimento da luz tem sua própria nota na partitura. Mais uma vez, o conceito de Appia de deduzir a luz da partitura mudou, de que a luz acompanhava a música. Agora é a partitura que segue a luz. Agora é a luz que dita o ritmo (Kobusiewicz, 2012, p. 75).

Felisa de Blas Gómez (Espanha), arquiteta e professora.

Os espaços abstratos e matemáticos de Wilson carregam implicitamente, a meu ver, os experimentos dos balés de Schlemmer. Os acontecimentos não são apresentados cronologicamente, mas simultaneamente, criando um nivelamento dos planos temporais: passado, presente e futuro em esquemas cíclicos (Gómez, 2009, p. 171).



Calma relativa: versão tríptico (2022) de Lucinda Childs e Robert Wilson. Música de Jon Gibson, Igor Stravinsky e John Adams. Texto de Susan Sontag. Figurinos de Tiziana Barbaranelli. Auditorium Parco della Musica, Roma, Itália.



Pina Bausch (1940-2009)



A própria vida é minha maior influência. As coisas mais bonitas muitas vezes ficam escondidas. Você tem que pegá-las e cultivá-las e deixá-las crescer muito lentamente. Não me importa como as pessoas se movem, mas sim o que as move.

Pina Bausch

(periódicos: *La Jornada*, 1994, México;
Folha de S. Paulo, 2000, Brasil).

CONSGRADA COMO UMA DAS FIGURAS FUNDAMENTAIS DA DANÇA CONTEMPORÂNEA DO SÉCULO XX, a sua influência em mais de três gerações de coreógrafos de todo o mundo atesta a singularidade do seu talento. Na verdade, 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). As escolhas feitas por Bausch na forma como desenvolve seu trabalho representam “procedimentos dramaturgicos pertencentes ao campo pós-dramático”, fato evidenciado pelas relações estabelecidas entre as opções estéticas, éticas e ideológicas da criadora durante o processo de criação e a obra final apresentada ao público (Silveira, 2009, 2015).

Breve biografia

Philipine Bausch (Solingen, 27/07/1940 – Wuppertal, 30/06/2009, Alemanha)

Iniciou sua formação em 1955 na Folkwangschule de Essen (instituição à qual sempre permaneceu ligada), com Kurt Jooss (1901-1979) e Sigurd Leeder (1902-1981). Ao se formar, em 1959, obteve a primeira bolsa concedida a uma dançarina alemã para estudar na Julliard School, em Nova York. Artisticamente, como aponta Wojciech Klimczyk (2010), o encontro com os bailarinos e coreógrafos norte-americanos Paul Sanasardo (n. 1928) e Donya Feuer (1934-2011), altamente capacitados em dança, foi muito significativo para Pina; com eles ela aprendeu o uso dramático dos braços e do tronco. Outro período americano seu foi com



Paul Taylor (n. 1930), com quem estreou Ballet tablet em 1961. Após retornar à Alemanha, logo se tornou assistente do coreógrafo Kurt Jooss (1901-1979), o primeiro que lhe mostrou a importância do enquadramento visual de um espetáculo. A experiência que trouxe dos EUA misturada com o estilo da Ausdruckstanz (dança expressionista alemã) influenciou a criação de um estilo próprio.

Nesse período de experimentações conheceu o designer holandês Rolf Börzik (1944-1980) (que se tornaria seu marido), com quem 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 o de 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, p. 77-80).

Na era nova-iorquina de Bausch encontramos as bases do seu estilo e do seu sistema criativo; sua paixão pela ópera antiga parte de sua passagem pelo Metropolitan Opera e dessa experiência nasceram peças de repertório hoje consagradas mundialmente como *Ifigênia em Auride* ou *Orfeu e Eurídice* (ambas de Christoph Willibald Gluck). Sua *Sagração da primavera* passou a fazer parte do repertório da Ópera de Paris e seu breve *Café Müller* (1978) foi filmado com sua dança hierática singular.

O seu pensamento e obra podem ser sintetizados num conjunto específico de formas de representação cênica situadas no período de transição do século XX para o século XXI, onde a sua dança-teatro “constitui um domínio específico de linguagem ou, melhor, de uma não linguagem ou de uma entre linguagem. O Tanztheater caracteriza-se por ser algo que não é teatro nem dança” (Pereira, 2014, p. 230). Nesse sentido, o filósofo português José Gil afirma que a dança-teatro de Bausch “corre um fio que serpenteia entre todos os gêneros de espetáculo (ou performance)” (Gil, 2001b, p. 214).

Misturando as influências dos grandes inovadores da dança moderna com os happenings e performances, a obra de Bausch deu “sustentação ao movimento da dança pós-moderna” (Climenhaga, 2009, p. 7-8). Em 1973 Pina Bausch tornou-se diretora e coreógrafa do recém-criado Tanztheater Wuppertal, que mais tarde seria rebatizado de Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, companhia que reuniu à sua volta e que foi nutrida por bailarinos de diversas disciplinas e de todas partes do mundo. Em 1975 encenou a peça *A sagração da primavera*, de Igor Stravinsky (Wuppertal Opera Ballet, Wuppertal, Alemanha), espetáculo que, segundo Klimczyk, “abriu as portas de todos os teatros a Pina”. Em 1982 atuou em *E la nave va*, filme de Federico Fellini (1920-1993) e em 1990 dirigiu



seu próprio filme, *Die klage der kaiserin*. Em 2001 participou do filme *Hable con ella*, de Pedro Almodóvar (n. 1949), com excertos das suas peças *Café Müller* e *Masurca fogo*. Em 2005 trouxe ao palco a coreografia *Orfeu e Eurídice* com o balé da Ópera Nacional de Paris. Na véspera de sua morte, a companhia estava programada para desembarcar no Festival de Spoleto (Itália) com a revivificação de uma de suas últimas obras corais: *Bamboo Blues*.

Uma ordenação de sua obra:

Anos 1970: *Iphigenie auf Tauris* (1974), ópera-dança de Pina Bausch com música de Christoph W. Gluck; *Das Frühlingsopfer* (1975), com música de Igor Strawinsky; *Die sieben Todsünden* (1976), com música de Kurt Weill e texto de Bertolt Brecht; *Komm tanz mit mir* (1977), uma opereta de Pina Bausch e Renate Wandert; *Café Müller* (1978), com Kontakthof; *Árias* (1979).

Anos 1980: *Bandoneon* (1980); *Walzer* (1982), em coprodução com o Holland Festival; *Nelken* (1982); *Viktor* (1986), em coprodução com Teatro Argentina, Roma; *Palermo Palermo* (1989), em coprodução com Teatro Biondo e Andres Neumann International.

Anos 1990: *Frühlingsopfer* (1997).

Anos 2000: *Água* (2001), peça em coprodução com o Brasil, Instituto Goethe, São Paulo e Emilio Kalil; *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* (2002); *Nefés* (2003), em coprodução com o Festival Internacional de Teatro de Istambul e a Fundação para a Cultura e Arte de Istambul; *Ten Chi* (2004), em coprodução com a Prefeitura de Saitama, a Fundação Saitama para as Artes, o Japão e o Centro Cultural Nipón; *Rough Cut* (2005), em coprodução com LG Art Center e Goethe Institute, Coreia; *Volmond* (2006); *Bamboo blues* (2007), em coprodução com o Instituto Goethe da Índia; *Sweet Mambo* (2008).

O cenográfico em Pina

A cenografia de Pina é considerada anti-ilusionista, tendo em conta que o palco, composto por materiais orgânicos ou quotidianos, não se apoia e nem procura explicar a cena. Considera-se também que o coreógrafo inglês Antony Tudor (1908-1987) foi o farol estético de Bausch. O que acontece nas óperas de Gluck (Christoph Willibald Ritter von Gluck, 1714-1787), coreografadas por Bausch, está intimamente relacionado com aquela herança estética Tudor.

As imagens dos espetáculos da coreógrafa alemã são densas, carregadas de sentido não unilateral. Segundo Martínez (2002), estas imagens são o resultado de um “acúmulo de experiências decorrentes de instruções verbais transformadas em movimento”. Para ele, nessas imagens “uma vez transformadas, acumula-

Viktor (1986): o corpo e suas relações com o palco, vestuário e objetos cênicos. Fonte: <http://teatro.es>.

das, pactuadas, as palavras ficam irreconhecíveis, foram esmagadas pelos corpos”. Da mesma forma que os corpos são comprimidos pelas palavras nas obras do dramaturgo e escritor alemão Heiner Müller (1929-1995). Mas, para Martínez, as palavras ainda estão lá e podem “expandir-se em múltiplas direções, da mesma forma que os textos de Müller podem explodir em infinitas imagens e experiências orgânicas”. (Martínez, 2002, p. 158-160).

Os temas de Bausch forçam um “ir e vir do privado para o público”, o que também se reflete na ambiguidade dos espaços. Um bom exemplo disso é *Café Müller* (1978), onde um espaço público fechado é utilizado para encenar uma das suas peças mais intensas e inquietantes: o espaço, repleto de cadeiras e mesas que funcionam como obstáculos, tem um falso espaço exterior ao qual não se tem acesso, anunciado por uma porta giratória ao fundo; os espaços públicos exteriores ou interiores deixam de sê-lo no espaço da memória, de onde são projetados na cena. O mesmo que a música, utilizada com muita liberdade, sem fazer distinções entre música clássica ou ligeira, jazz, canções populares ou música cinematográfica (Hoghe, 1988, p. 61).

No que diz respeito ao design cenográfico, a aliança (criativa e sentimental) de Pina Bausch e Rolf Bözlik (1944-1980) “marcou um conceito plástico para a cenografia do século XXI”. Com a ajuda dos cenógrafos Bözlik, primeiro, e Peter Pabst (n. 1944), um pouco mais tarde, Pina construiu um universo móvel, a meio caminho entre a dança e o teatro, onde as histórias não são explicadas, mas as apostas são feitas com firmeza na apresentação das emoções humanas, indissolavelmente vinculadas à memória. Bausch e seus cenógrafos inventaram “cenários de chão”, que acrescentam complexidade às suas festas reflexivas: 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).

A mística lunar, somada à terra, como ritos de renovação, alimentaram os cultos à fertilidade representados em *A sagração da primavera* (1975), obra em que Pina incorporou símbolos terrestres em uma plástica que retomava referências da pintura de Emil Nolde (1867-1956) e Francis Bacon (1909-1992): “uma mensagem comovente, selvagem e primitiva que se referia às torrentes e ao mito de Deucalião”. Peral e Mateos (2014) descrevem esta obra da seguinte forma:

As coreografias de Pina foram enquadradas em representações simbólicas, os movimentos uniram-se 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, os grupos quebraram para moldar o espaço labianiano, cortaram o espaço com seus gestos agressivos e primitivos que, ocasionalmente,

emularam a linguagem dos surdos e mudos, expressões da verdade e da intuição, conflitos entre a alma e o corpo, como os escravos de Michelangelo, como *A Pietá Rondanini*, obra amada por Pina (Peral; Mateos, 2014, p. 239).

O grande responsável pelo impacto visual de *A sacração da primavera* foi Bözö, 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. 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 a Caracterização Visual do Intérprete 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 vestido vermelho (Klimczyk, 2010, p. 95).

A sacração da primavera (1975). Fontes: Wenders, 2010: documentário; www.pinterest.com.



Segundo o crítico espanhol Roger Salas (2009), *A sacração da primavera*, dentro do que ele chama de “tríptico da redenção”, definiu o espaço cênico na “superfície da cenografia viva coberta de terra úmida”. Onde, pela primeira vez, foi incorporado um “solo orgânico com estas características”. Salas ainda considera que, em parte, as obras de Bausch tiveram uma “dolorosa ligação com o Expressionismo” (Salas, 2009, recurso eletrônico).

Nesta estética, a ação com seus deslocamentos, o isolamento e a unidade são alcançados por meio da cor e da luz, formando imagens de ar limpo e seco e as verticais enfatizadas pelo gótico, que lembram as obras do pintor alemão Hans Baldung (1480-1545):

A crosta e as manchas do corpo e do vestuário (claras nas bailarinas e escuras nos bailarinos) proporcionavam organicidade ancestral; rica em matizes, 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).

Lua cheia (Vollmond) (2006), os elementos naturais formando o cenário e jogando com a luz cênica e o vestuário.
Fonte: www.tanztheater-wuppertal-shop.de.



Ainda em termos da plasticidade em Pina Bausch, a encenação *Lua cheia* (ou *Vollmond*, 2006) é considerada como um marco de revitalização do percurso do design cenográfico na dança alemã. Nesta obra, o “pensamento primitivo” e a encenação irão “impulsionar a teatro-dança a partir da visão da pintura”. Segundo Peral e Mateos (2014), em *Lua cheia* o espaço e o cenário se traduzem em movimentos de muito impacto visual:

O espaço poderia ganhar força para traduzir conflitos entre o corpo e a alma, entre a vida e a morte, entre círculos e espirais, um tempo em movimento, por vezes cósmico, indefinido e cíclico [...] o espaço de Pina assumiu um caráter mágico e utópico, o espaço de redemoinhos expressos nos deslocamentos e movimentos dos bailarinos e da coreografia, exaltando a água e os mares, águas diluviais como um mar interior, águas que levaram à origem e ao útero, às fases da criação, uma viagem da dança que enrosca e desenrosca ao ser múltiplo e simultâneo (Peral; Mateos, 2014, p. 238).

Em *Lua cheia*, a mística lunar e as sombras na água tornaram-se protagonistas. Segundo Boisseau (2007), a solidão e o aéreo permitiram aos bailarinos identificarem-se com o vento e a tempestade: “as experiências com a água e o ar uniram Ofélia ao mito de Caronte, às viagens de Eurídice”.

A presença em palco de terra, de um glaciar gigante, de um morro de musgo intensamente verde, até de animais, permite ao espetáculo manter uma ancoragem com a realidade muito necessária à beleza da peça, que cria paisagens maravilhosas e viáveis. 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).

Segundo Pereira (2014), a “materialidade” na obra de Pina Bausch exprime-se tanto na exploração de um conjunto gestual (de uma disposição física e emocional dos intérpretes) como na materialidade cenográfica (de um palco que apresenta lugares ou atmosferas afetivas): “Onde o espaço oscila entre o registro subjetivo e o objetivo, por força de sua materialidade”. Dois exemplos desta materialidade são, em primeiro lugar, a cortina branca plissada que representa a Índia em *Bamboo blues* (2007). Um tecido enganador que ora revela, ora esconde os intérpretes, encobrindo a nossa percepção da cultura indiana. E a cauda de baleia e os flocos de neve ou as pétalas das flores de cerejeira que caem delicadamente sobre os artistas (o que desperta os sentidos interpretativos sobre o Japão) em *Ten chi* (2004). Nesse contexto, as obras buscam trazer “a experiência sensorial plena, onde a estética se refere mais ao significado do que ao signo”. (Pereira, 2014, p. 236-239).

Tudo o que vemos no palco, o cenário incluído (aliás, muitas vezes reduzido a um chão/palco de água, pó, cravos ou relva) é simbólico e real ou, se quiser, acaba por ser simbólico pelo fato de ser tão poderosamente real em um contexto diferente. O todo nos ilumina sobre uma ideia, creio que seja a de Blanchot (Maurice Blanchot, 1907-2003), segundo a qual a existência é sempre significativa, mesmo que não demonstre nada (Coca, 1991, p. 31).

No sentido do estudo do gesto em Pina, Jordi Coca (1991) destaca que o gesto abstrato, tradicional na dança, foi encurralado na dança-teatro e um certo uso de técnicas de origem cinematográfica foi incorporado para substituí-lo. Uma dessas técnicas seria o primeiro plano: “a capacidade que Pina Bausch tem de

nos fazer passar repentinamente de uma visão geral do palco ao rosto ou às mãos do ator”. Outra técnica cinematográfica de Pina seria o uso do tempo: “ela aumenta e encurta o tempo, como se estivesse montando um filme. Consegue nos mostrar isso do ponto de vista funcional e, ao mesmo tempo, como uma poderosa determinação objetiva e subjetiva” (Coca, 1991, p. 32).

Algumas reflexões de Pina

Interesso-me por personalidades, e trabalho a subjetividade dos bailarinos. Cada pessoa tem que dar absolutamente tudo quando faz algo, e para isso deve ter clareza sobre o que é e o que está fazendo (Gondra, 1991, p. 28).

Nunca sabemos como será o cenário até quase o final do processo, eu e Peter (cenógrafo Peter Pabst) só conversamos neste momento, quando já trabalhei com muitos materiais e tenho uma ideia de para onde o enredo está indo, embora possa não saber como começar ou como terminar [...] E tarde demais, temos tudo junto no palco. É o mesmo desastre todos os anos [...]. Este trabalho de ver é sempre complicado, claro, mas temos sempre que fazer acontecer (Guerreiro, 2007, p. 69).

Tenho que criar uma obra que seja tão aberta que qualquer pessoa possa encontrar nela um lugar que possa significar algo para ela (Galhós, 2010, p. 79).

Diante da realidade, tudo isso não é nada [...]. Muitas vezes me dizem que o que se vê nas nossas produções não existe, não é normal, não é verdade: como atuam no palco, o que fazem... Mas se você olhar atentamente para as pessoas que passam na rua... Se colocássemos elas no palco, normais e comuns como a vida de cada dia, sem absurdos, simplesmente uma após a outra, assim... o público não acreditaria. O que há por aí, isso sim é incrível. Diante disso, o que fazemos é um pormenor (Hoghe, 1991, p. 33).

Às vezes queremos conversar sobre qualquer coisa e chegamos perto demais. Mas também entendemos que é tão importante que parece estúpido apenas demonstrá-lo. Portanto, é como se a gente ‘vestisse’ isso com outra coisa, porque mostrar parece arriscado para nós, temos medo. É algo muito grande. Há algo muito mais sério do que o que o público em geral pode ver. E existe, está aí, mas não vai ser mostrado, porque eu queria esconder. É como se sempre existisse um grande conflito entre o que queremos deixar claro e o que costumamos esconder (Lima, 2008, p. 112).

Para mim é mais importante que, quando uma pessoa assiste a um espetáculo, ela se identifique com o que pensa, com o que sente. Não quero dizer onde todos deveriam olhar ou o que procurar. Para mim é importante que todos confrontem a encenação e vejam o que acontece [...]. O mesmo trabalho visto em lugares diferentes... Nelken (1982), por exemplo, levamos no mesmo ano (1989) para Tóquio e Moscou e todas aquelas flores e o que acontecia no espetáculo tinha um significado completamente diferente em uma cidade e outra [...]. Há um momento em que um dançarino tem um balde de terra e joga a terra bem devagar sobre a cabeça. Para eles, toda a cena era um túbulo e toda a peça, vista de um certo ponto de vista, parecia ter sido feita por eles, com as flores etc. A experiência de ter pessoas assistindo aos espetáculos e nos contando sobre imagens visualizadas e sentimentos vivenciados, completamente diferentes de uma pessoa para outra, é sempre incrível (Guerreiro, 2007, p. 62, 69).

Em seu mestrado, Odailso Berté (2011) investiga a possibilidade do corpo do bailarino “perguntar em forma de imagem”. Para saber se a dança pode ser “uma imagem que pergunta”, o pesquisador brasileiro analisa (entre outras imagens) a primeira fotografia mostrada abaixo, do espetáculo *Nelken*:

A imagem propõe um ambiente vibrante na mistura de cores, um lugar amplo onde movimentos e deslocamentos podem ocorrer com intensidade. A cadeira sugere que existe também a possibilidade de fazer uma pausa, descansar. Ou pode ser simplesmente um objeto em que se tropeça, que impede a passagem. A quantidade de flores, cravos, remonta a lembranças e imagens de lugares agradáveis. O homem de vestido pode sugerir autonomia para se recriar, para evitar convenções, para reinventar normas. O movimento do tecido da peça acentua a agradável vista do local, conferindo tons evanescentes [...] Como essa atmosfera instaurada pela dança pode sugerir questionamentos? Que perguntas esses corpos fazem? O que move esses corpos? Que questões essa colagem de elementos pode despertar no corpo do espectador? (Berté, 2011, p. 139).

Nelken (1982). Fontes: <http://chatelet-theatre.com>; Berté, 2011, p. 139.



A Caracterização Visual do Intérprete em Pina

Nas encenações bauschianas os vestuários e cenários²² são como respostas gráficas aos conceitos propostos por uma dramaturgia desenvolvida pela coreógrafa alemã por meio dos movimentos corporais. Muitas vezes o traje feminino adotado é composto por roupas provocantes ou de meninas. Os sapatos com salto finíssimo e alto, os vestidos esvoaçantes de seda, o cigarro na ponta dos dedos ao estilo de uma Laureen Bacall, são tantas imagens que demarcam a Caracterização Visual do Intérprete de Pina. Um traje recorrente no vestuário de suas obras é o vestido vermelho, que geralmente ganha destaque como peça única entre trajes de outras cores. O vermelho, em termos simbólicos, refere-se à sedução, atração, amor e poder, é a cor que está associada à vitalidade e à ambição; também contribui para a autoconfiança, a coragem e uma atitude otimista perante a vida.

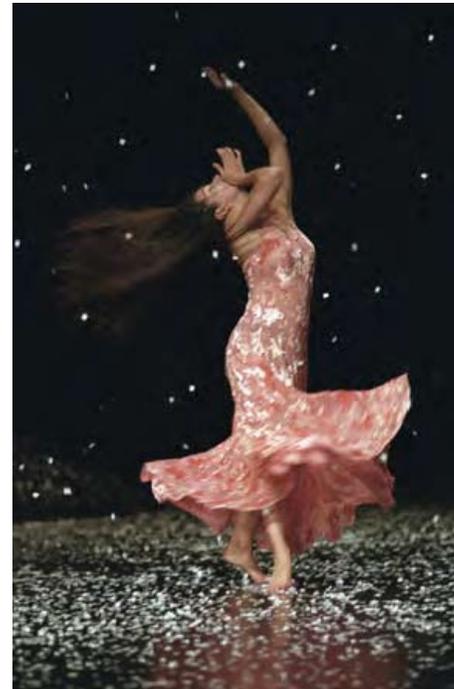
Os elegantes vestidos de noite e a maquiagem de seus bailarinos completam o grandioso marco cênico. Em vez de usar roupas simples do dia a dia, como nas obras interativas da década de 1960, ou meia-calça independente do gênero, como na dança abstrata, os dançarinos de Bausch se vestem como se fossem para um grande evento social. Seus figurinos e maquiagens determinam seus papéis sociais

²² Os cenários foram criados por Rolf Bözirk até 1980 e posteriormente destinados a Peter Pabst. Os figurinos são de Marion Cito, assistente de direção de Bausch desde 1975 e, desde 1980, também designer de vestuário.





O vestido vermelho e seus múltiplos significados na obra de Pina Bausch.



*Ten Chi (2004), Bamboo blues (2007),
A sagração da primavera (1975) e Lua cheia (2006).*
Fontes: <http://chatelet-theatre.com>; Berté, 2011, p. 139.





*O vestido vermelho na obra de Bausch: Orfeu e Eurídice (1975); Venha dançar comigo (1977).
Fonte: <http://chatelet-theatre.com>.*

e sexuais, instigando as expectativas de um grande evento. Porém, em muitas cenas, os bailarinos simplesmente caminham, conversam, dançam pequenos movimentos, conversam com o público, olham para nós, quebrando nossas expectativas e despertando nosso desejo por movimentos de dança (Fernandes, 2007, p. 3).

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 figurino da companhia de dança alemã é marcado pelo espírito “orgânico” que rege a encenação: “A visionária coreógrafa Pina Bausch nunca seguiu um método prescrito para desenhar suas produções originais. Não se deixando guiar pela sua intuição aguçada, Bausch deixou as suas obras evoluírem de forma orgânica e visceral, e os seus bailarinos e colaboradores de confiança pegaram o ritmo à medida que a sua visão criativa se desenvolvia”. 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 figurinos 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”. A análise da revista *AnOther* (2012) é complementada pela forma como Marion Cito trabalha com a personalidade de cada um dos bailarinos, criando figurinos personalizados para todos eles, fazendo referência às diferentes culturas envolvidas, especialmente em muitas coproduções internacionais do Tanztheater Wuppertal (Woodward, 2012, recurso eletrônico).

Também merece destaque o uso simbólico do vestuário, como quando as mulheres se vestem como projeções de fantasias masculinas; ou quando os homens usam minissaias e tutus de balé clássico, questionando os gêneros tradicionais. Há, por outro lado, figurinos que refletem a vocação teatral da companhia, como na coreografia de *Nefés* (2003), em que “uma bailarina conta mais dez bailarinos que emergem milagrosamente debaixo da sua saia, como se ela estivesse dando para luz”. (Woodward, 2012, recurso eletrônico).

O vestido de dança de Bausch: Café Müller (2008); Tanztheater Wuppertal Pina Bausch: Cidades do Mundo 2012 (2012); ...como el mosquito en la piedra, ay si, si, si... (2010); Lua cheia (2006). Fontes: <http://chatelet-theatre.com>; <http://www.anothermag.com>.





Opiniões sobre Pina e sua obra

Esther Peral e Eduardo Mateos (Espanha),
professores e pesquisadores das artes cênicas.

Na dança, com as representações do espírito de Pina Bausch, foram apresentados o acaso e as reminiscências da pré-história, a revelação da água poetizada como motor; a dialética entre a dança e a natureza, entre os elementos e os movimentos dos bailarinos, permitiu mostrar e esclarecer a força da terra (Peral; Mateos, 2014, p. 238).

Heiner Müller (Alemanha, 1929-1995), dramaturgo.

No teatro de Pina Bausch a imagem é um obstáculo, os corpos escrevem um texto que se recusa a ser publicado e a ser encerrado na prisão do sentido. Texto Sangue no sapato (Hoghe, 1991, p. 32).

Ciane Fernandes (Brasil), professora, performer e coreógrafa.

A interação ocorre de forma imponente e aumentada, semelhante à produção de grandes óperas ou balés, e até mesmo do cinema. O forte impacto visual e auditivo das suas obras projeta frequentemente impressões cinematográficas na plateia. Para surpresa dessa, essas imagens majestosas dão lugar subitamente a cenas quase vazias, silenciosas e mal iluminadas (Fernandes, 2007, p. 3).

Robert Wilson (EUA), diretor de cena.

Pina Bausch criou seu próprio universo teatral. Desenvolveu um vocabulário para a iluminação cênica, gestual, movimento, cenografia e vestuário, formando assim uma linguagem teatral completa (Cypriano, 2005, p. 7).

Raimund Hoghe (Alemanha), escritor e dramaturgo.

A vontade de falar sobre imagens, situações e histórias de Pina Bausch, se contrapõe à sensação de não conseguir alcançá-las com palavras - uma sensação de reduzi-las e de transmitir de forma muito limitada as diversas realidades paralelas vividas no palco (Hoghe; Weiss, 1989, p. 20).

Roger Salas (Espanha), crítico de teatro.

Em Pina a síntese é projetada como antecipação, assim como a cena, o tratamento da luz e os trajes, a galhardia cerimonial que se transforma numa surda tensão dramática. Crítica a Orfeu e Eurídice, fevereiro de 2008, Ópera de Paris (Salas, 2014b, recurso eletrônico).

*Tanztheater Wuppertal Pina Bausch: world cities 2012:
ensaio para apresentações em Londres em 2012.*
Fonte: <http://www.anothermag.com>.

Ada Kobusiewicz (Sérvia), designer de luz.

Pina Bausch esteve mais próxima dos surrealistas, transformando a cena em uma realidade imersa em sonhos e no inconsciente (Kobusiewicz, 2012, p. 75).

Maria Tereza Furtado Travi (Brasil), dançarina.

A obra de Pina, assim como a psicanálise, compreende dois eixos fundamentais: o eixo vertical, que é a subjetividade como fonte de estudo e análise; e o eixo horizontal, que representa o contexto em que o sujeito está inserido, se relaciona (Travi, 2012, p. 63).

Adolfo Vásquez Rocca (Chile), filósofo.

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).

Federico Fellini (Itália, 1920-1993), cineasta.

O que Pina Bausch conta no palco e na plateia é um teatro que liberta todas as inibições, é uma festa, um jogo, um sonho, um símbolo, uma memória, uma antecipação, uma cerimônia. É um consolo que se destrói doce e insidiosamente, porque o que queremos é que toda essa harmonia, toda essa leveza, todo esse encanto nunca acabe e que a vida seja assim... (Cypriano, 2005, p. 32).

Anne Marie Benati (França), bailarina.

Com Pina atrevo-me sempre a descobrir uma verdade. É ela que me coloca em relação direta com essa minha verdade, mas é sempre, porém, sobre qualquer coisa que me pertence em sentido absoluto e eu, no momento da descoberta, sei que o fiz em primeira mão. O trabalho verdadeiro, em última análise, depende de cada um de nós (Bentivoglio, 1994, p. 26).

Hans-Thies Lehmann (Alemanha, 1944-2022), escritor e professor.

Encontramos uma exploração minuciosa do corpo em todos os seus sentidos no teatro-dança de Pina Bausch [...] os seus cenários aparecem sempre revestidos de materiais reais: folhas, terra, água, flores..., que constituem uma característica fundamental de seu estilo [...] O lugar antes ocupado pelo drama, como meio de representação de conflitos complexos e sutis, agora é ocupado pela vertigem gestual (Lehmann, 2013, p. 355).

Ronaldo Fraga (Brasil, n. 1966), designer de vestuário e moda.

[...] uma bailarina caminhava em meio a milhares de cravos e tocava bandoneon, vigiada por cães raivosos. Essa cena foi a primeira de muitas que ficariam para sempre tatuadas em minha memória. O estranhamento que suas peças provocam jamais me abandonaria. Bausch rompeu os limites entre dança e teatro, palco e plateia, erudito e popular (Fraga, 2015, p. 111).



ANÁLISE
capítulo 9



*a busca pela
transformação da
aparência visual do intérprete
em espetáculos ao vivo*



A fotografia é a memória como registro da aparência dos palcos, personagens, objetos, acontecimentos: documentando vivos ou mortos, é sempre a memória desse tema específico, num determinado momento da sua existência/ocorrência. É assunto ilusoriamente retirado do seu contexto espacial e temporal, codificado em forma de imagem.

Boris Kossoy (Kossoy, 2007, p. 3).

Neste capítulo analisaremos mais de perto a obra de dois artistas transformadores visuais cênicos. Esses dois artistas foram selecionados com base em critérios prévios que fazem parte da tese de doutorado do autor¹, documento base para a formulação deste livro. Esses critérios buscaram e selecionaram indicadores de Transformação da Aparência Visual do Intérprete (TAVI) na obra dos oito artistas estudados para selecionar os dois principais representantes do tema central do estudo: Loïe Fuller e Robert Wilson.

No que diz respeito à análise de espetáculos, importa referir que a maioria dos métodos de análise atuais são planejados para o espetáculo como um todo. Mas, quando se trata de análise dos elementos visuais da cena (a plástica teatral ou visualidade cênica), eles acabam sendo inseridos apenas como itens secundários nesses métodos que analisam toda a obra. Portanto, tivemos que encontrar um caminho, por meio de algumas abordagens metodológicas, para chegar a um método que auxiliasse a observação das imagens apresentadas nesta Análise de Conteúdo² a que nos propomos. Sobre a metodologia Análise de Conteúdo, Moraes (1999) esclarece:

Nessa abordagem, as categorias são construídas ao longo do processo de análise. As categorias são resultado de um processo de sistematização progressivo e analógico. O surgimento das categorias é resultado de esforço, criatividade e perspicácia por parte do pesquisador, sendo necessária uma releitura exaustiva para definir o que é essencial com base nos objetivos propostos. Os títulos das categorias só aparecem ao final da análise (Moraes, 1999, p. 9).

Ao realizar uma observação atenta pelo acervo de imagens coletados, em busca da possível TAVI nelas contida, este estudo também pode ser abordado como uma Análise de Conteúdo, pois envolverá uma transcrição e uma categorização (mesmo que restrita à dimensão visual). A principal ferramenta utilizada para análise das imagens foi a observação, que serviu inclusive para definir as categorias de análise.

Junto com isso, deve-se levar em consideração que os principais métodos adotados nesta etapa do nosso estudo são a Análise de Conteúdo, para a trajetória e trabalho dos oito artistas transformadores visuais cênicos, e uma combinação dos seguintes métodos de análise de imagens: Análise Iconográfica (para fotografias), de Kossoy (1999), Análise da Imagem em Movimento (AIM), de Rose (2002) e Roteiro de Leitura de Imagens, de Valera Bernal (2003).

¹ Soares, Leônidas G. El diálogo entre la luz y la caracterización visual: la transformación de la apariencia del intérprete en la puesta en escena occidental de 1910 a 2010. Madrid: Universidad Complutense de Madrid-UCM, 2016. Disponível em: <https://hmc.ufmg.br/handle/10183/151191>. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=127639> <https://produccioncientifica.ucm.es/documentos/5d1df624299952041766274d>

² Metodologia qualitativa de análise de dados que, segundo Moraes (1999), caracteriza-se por ser indutiva, generativa, construtiva e subjetiva, com utilização preferencial de raciocínio indutivo voltado à compreensão do fenômeno investigado. Esta metodologia, com a sua abordagem indutivo-construtiva, tem impacto num procedimento de análise que toma como ponto de partida os dados obtidos, construindo a partir deles as categorias e a partir destas a teoria (ou conceitos).

Interpretações das categorias dos oito artistas transformadores visuais cênicos

A interpretação dos dados obtidos com a Análise de Conteúdo da trajetória e trabalho oito artistas levam-nos a algumas conclusões que reforçam as conclusões anteriores e as enriquecem. Embora, na maioria dos casos, a transformação cênica esteja ligada ou relacionada ao espaço cênico. Nela a Caracterização Visual do Intérprete (CVI), ou inclusive o próprio intérprete, é encarado pelo diretor cênico ou designer cenográfico como apenas mais um elemento a ser pensado. Não sendo, mediante essa abordagem, encarado em sua potencialidade individual de Transformação da Aparência Visual do Intérprete, em conjunto com a transformação que está acontecendo no espaço cenográfico naquele instante do espetáculo ao vivo. Porém, para nossa satisfação, alguns desses oito artistas já vislumbram as possibilidades de desenvolvimento e experimentação do diálogo entre a luz e a Caracterização Visual do Intérprete. Eles não restringem suas experimentações à luz e ao espaço cênico (cenários e adereços).

Este segundo grupo de categorias também demonstrou a importância de algumas conquistas e avanços conceituais e técnicos: a luz e o corpo como cenografia; o controle dos efeitos e propriedades da luz; a visualidade cênica é vista como objetivo importante em uma encenação; que o corpo, a luz, a cor, a Caracterização Visual do Intérprete, são elementos que compõem a dramaturgia e não apenas a estética.

Por meio dos dados obtidos até o momento, o estudo percebeu a necessidade de novas investigações. Isto ocorrerá olhando mais de perto o trabalho de dois artistas transformadores visuais cênicos, por meio de documentação baseada em imagens, tanto a imagem fixa (que já faz parte da nossa análise), onde consideramos a possibilidade de obter mais informações, como a imagem em movimento (nova na nossa análise). Para esta etapa se faz necessário chegar aos dois artistas, reduzindo, dessa maneira, a amostra. Temos que chegar nos dois artistas que mais contribuíram para a Transformação da Aparência Visual do Intérprete em espetáculos ao vivo, que certamente oferecerão mais informações para a análise. Mas, antes disso, vamos resgatar os dados que farão parte desta inferência. A busca por essas informações, transcritas a seguir, está disponível na íntegra na tese de doutorado do autor.

Os indicadores de Transformação da Aparência Visual do Intérprete:

(Com base no referencial teórico estudado)

O espaço cênico: distanciamento físico do espectador; microcena: mapeamento das áreas internas da cena; movimento, gesto e mímica; cenografia de luz: câmera preta.

Luz e cor: trocas e indissociabilidades entre cena e luz; intérprete como modulador de luz; a luz do intérprete; a luz funcional (da cena); cor-luz e cor-pigmento.

A Caracterização Visual do Intérprete: o corpo como espaço cenográfico; a CVI como cenografia; o intérprete como elemento escultórico, como expressividade plástica da luz; a CVI como mecanismo de produção de sentido; a CVI deve levar em consideração a matéria, a forma e a cor.

Resumo da interpretação dos indicadores de Transformação da Aparência Visual do Intérprete:

Para que a Transformação da Aparência Visual do Intérprete exista em uma encenação, primeiro o corpo deste intérprete tem que ser entendido como um espaço cenográfico em si. Com base nesse pressuposto, esse corpo cenográfico tem que ser equipado com uma Caracterização Visual do Intérprete para que a luz possa promover mudanças na sua aparência num determinado espaço-tempo (geralmente não muito longo). As alterações dadas nessa CVI devem ser entendidas como uma das formas de expressão plástica da luz que a torna visível (mostrar, ocultar, detalhar ou o que seja). Para isso, a luz deve ser conscientemente um elemento cenográfico que troca informações (ou dialoga) com a aparência do intérprete, este último atuando como modulador dessa mesma luz. Ou seja, um corpo esculpido... talhado num movimento constante e ininterrupto pelos efeitos de iluminação. A Transformação da Aparência Visual do Intérprete que se pretende obter num determinado momento do espetáculo (ou de uma cena) depende do perfeito entendimento entre as características dos materiais que compõem a Caracterização Visual do Intérprete e o tipo de luz escolhida pelos designers. Consciente de que esta Transformação da Aparência Visual do Intérprete tem um cunho estético e dramático na obra.

O designer de luz, por sua vez, deve estar atento na “luz do intérprete” e atuar dentro da “microcena” (que compreende o mapeamento das áreas internas da cena: movimentos, gestos, mímicas etc.). Os designers de Caracterização Visual do Intérprete devem ter controle e conhecimento do comportamento dos materiais escolhidos e sua reação quando estiverem sob uma iluminação cênica. Em última análise, os designs desenvolvidos devem basear-se na estreita sincronização das propriedades da luz (intensidade, cor, ângulo, posição etc.) e da Caracterização Visual do Intérprete (texturas, cores, linhas, formas etc.) para que o diálogo estabelecido (reflexão-absorção, mudanças de cor-luz e cor-pigmento, claro-escuro etc.) entre esses dois elementos visuais cênicos resultem na imagem desejada.

Para que a Transformação da Aparência Visual do Intérprete seja expressiva e impactante diante do público, além da participação consciente dos designers, dois fatores também devem ser levados em consideração: o espaço do palco onde ela acontecerá e a atuação do intérprete. Fatores como o tipo de configuração arquitetônica teatral, o design do espaço cênico, a distância do público em relação ao palco etc. devem ser analisados. Tendo em conta que as condições ideais a serem adotadas seriam eleger o espaço composto pela Câmara Negra e adotar a modalidade de Cenografia de Luz.

As categorias de contextualização das transformações cênicas

Do design cenográfico, com base nos depoimentos dos artistas-profissionais: integração e criatividade da equipe envolvida; integração entre equipamentos e tecnologias disponíveis; pesquisa de novas técnicas e tecnologias; harmonização e diálogo entre elementos visuais; priorização da visão do diretor cênico; a Caracterização Visual do Intérprete deve potencializar a atuação do intérprete; a luz feita para o público; a cor cria atmosfera e emoção; os materiais cênicos reagem à luz; a Caracterização Visual do Intérprete é afetada pela luz.

Da transformação visual cênica, com base nos espetáculos analisados: existe uma primazia das transformações visuais restritas ao cenário; o uso de ilusões de ótica; a mistura de tecnologias.

Resumo da interpretação das categorias de contextualização das transformações cênicas:

A interpretação dos dados de contextualização nos leva a duas conclusões principais: para obter uma Transformação da Aparência Visual do Intérprete, a equipe de profissionais-artistas envolvidos na transformação deve estar altamente integrada e a produção da obra deve ter disponível a tecnologia necessária e conhecer os efeitos da ilusão de ótica sobre o intérprete e o público. Os resultados obtidos devem ser sincronizados e responder às exigências do diretor de cena. Observa-se que boa parte das transformações vivenciadas na amostra escolhida concentram-se em efeitos visuais no cenário e/ou nos espaços cênicos. Quando a transformação ocorre no corpo do intérprete é para indicar a evolução do personagem (temporal, emocional, status etc.) por meio da Caracterização Visual do Intérprete. Concluímos, portanto, que a Transformação da Aparência Visual do Intérprete é pouco explorada como recurso visual e que deve estar vinculada a um efeito óptico restrito a um espaço de tempo dentro da encenação. Isso se deve, em parte, à participação da luz nessa transformação. Uma vez que, uma luz específica, como elemento da Caracterização Visual do Intérprete, pode acompanhar apenas um personagem ao longo da obra, ser a luz daquele intérprete específico durante o tempo todo. Mas, somente este recurso não caracterizaria uma transformação da aparência do personagem/intérprete diante dos olhos da plateia.

As categorias da trajetória e obra dos artistas Transformadores Visuais Cênicos

(Com base no estudo dos oito artistas Transformadores Visuais Cênicos)

Espaço cênico e cenográfico: cenário tridimensional; espaço em movimento; multiplicidade de imagens; volumetria e cenários móveis; luz e movimento do corpo como cenografia; ambientação feita por alterações e controle da luz e da cor; ampliação do espaço com a luz; cenário e objetos cênicos reutilizável, prático, utilitário; arquitetura e luz; metamorfose e paisagem visual; caráter mágico e utópico; impacto visual.

Elementos cênicos: corpo, espaço e luz; linha, cor e luz; luz, cor, vestuário e corpo em movimento; telões, céu, luz e cor; tempo, movimento e luz; projeção em telas; as cortinas, CVI, movimento e espaço; luz, cor e composição; ator e som; assepsia visual; corpo, espaço e movimento; natureza, chão e falsos exteriores.

Propostas teóricas: unidade estilística, elementos essenciais e luz dramática; busca pela essência e os símbolos; simbiose entre dança, teatro e tecnologia; relação entre arte, técnica, ciência e artesanato; tecnologia e cenografia; arte, teoria, técnica e artesanato; interculturalismo; síntese entre Oriente e Ocidente; contemplação: as imagens devem falar por si; espaço e tempo andando juntos; mistura de dança moderna e performance; teatro e dança.

As invenções: os espaços rítmicos; os painéis-telas móveis; a dança serpentina; a Cúpula da Fortuny; polyekan; Théâtre du Soleil; audiopaisagens; a dança-teatro.

A Caracterização Visual do Intérprete: funcional e neutra; escultórica e geométrica; elemento de desenho e tela para luz; estética e atemporal; vestuário em constante movimento; CVI inspirada no Oriente; luz/cor e CVI funcionaram em sincronia; o vestuário como intérprete; vestuário elegante e repleto de signos; CVI com função dupla; contraste de cores e texturas em uma CVI ou entre elas.

Luz e cor: uso de claro-escuro e cor; luz e cor dramáticas; luz em sincronia de movimentos com a cena; a luz como cenário e a cor como expressão; luz indireta e difusa, funcional e dramática; dramaturgia da luz; luz refletida e projetada. Espaços indefinidos e infinitos; não precisa ter lógica; luz utilitária vinda dos corpos; pintar com a luz; demarcar detalhes dos corpos; luz seletiva. Contrastante e cinematográfica; participativa nos resultados visuais; criadora de atmosferas.

Resumo da interpretação das categorias dos artistas Transformadores Visuais Cênicos

A interpretação dos dados obtidos da Análise de Conteúdo da trajetória e trabalho dos oito artistas Transformadores Visuais Cênicos nos leva a algumas conclusões que reforçam as conclusões anteriores e as enriquecem. Embora, na maioria dos casos, a transformação cênica esteja ligada ou relacionada ao espaço cênico, a Caracterização Visual do Intérprete (ou o próprio intérprete), para a maioria dos oito artistas pesquisados, passa a ser considerado apenas como mais um elemento a ser pensado e não como um elemento com potencial para que a Transformação da Aparência Visual do Intérprete também ocorra em conjunto com a transformação que está ocorrendo no espaço cênico. Porém, para nossa satisfação, alguns destes artistas já vislumbram as possibilidades de desenvolvimento e experimentação do diálogo entre a luz e a Caracterização Visual do Intérprete. Cabe também ressaltar que eles não restringem suas experimentações apenas à luz e ao espaço cênico (arquitetura cênica, cenários e adereços).

Interpretações das categorias com a inferência dos artistas Transformadores Visuais Cênicos

Por meio da obtenção das categorias e da inferência realizada, pode-se concluir que dos oito artistas estudados, no que diz respeito aos conteúdos a que este estudo teve acesso, são Loie Fuller e Robert Wilson quem, de uma forma ou de outra, mais contribuíram com informações para o tema da nossa pesquisa. Obteve-se com eles a pontuação mais elevada nas categorias consideradas prioritárias para existência do diálogo entre luz-Characterização Visual do Intérprete e a Transformação da Aparência Visual do Intérprete. Assim, suas contribuições foram analisadas mais detalhadamente por meio da análise de imagens estáticas e imagens em movimento registradas de seus espetáculos.

Análise das imagens: a dança e o teatro

Embora Pavis (2010) defenda que a experiência presencial do espetáculo é o melhor tipo de relação com o objeto analisado, neste livro (resultado de uma tese de doutorado), por se tratar de uma pesquisa desenvolvida na forma de consulta documental, a análise foi efetivada com base em imagens estáticas e imagens em movimento dos espetáculos selecionados. A respeito das ideias de Pavis, Puchades (2003) aponta muito bem que:

E esta é, talvez, uma das críticas que podemos fazer ao trabalho de Pavis, ao seu cerco obsessivo à teatralidade contemporânea e à sua preferência pela experiência direta em vez da reconstrução historicista. Paradoxalmente, quase sempre passa a exemplificar sua teoria a partir de diversos documentos audiovisuais (vídeos e fotografias) (Puchades, 2003, recurso eletrônico).

Segundo Tarín (2015), a imagem audiovisual é uma imagem em movimento “na medida em que é capaz de transmitir ao espectador aquela sensação de fluxo contínuo que se assemelha à percepção que o ser humano tem da realidade” (Tarín, 2015, p. 111). No que diz respeito ao uso da imagem em movimento no teatro, o relato de Camargo (2006) demonstra que uma análise posterior dos vídeos do espetáculo é um bom meio de pesquisa. Levando em consideração que, no seu caso, o foco está nos efeitos das luzes e suas intervenções no espetáculo:

Tempos depois, revendo a filmagem da peça, comecei a questionar se a luz teria atuado como luz propriamente dita ou se não passara de instrumento a serviço da narrativa, da encenação e da perspectiva visual do espectador. Notei que, em momento algum, deu-se importância à relação que a luz estabelecia com o movimento individual de cada ator e a instabilidade dos reflexos do corpo. O que estava contando, de fato, não era a relação intrínseca entre a luz e os elementos visuais da cena, mas entre a luz e a organização do discurso. Este procedimento, sem dúvida, valorizava a teatralidade e estabelecia um tipo de distanciamento; mas, ao mesmo tempo, trazia a influência da pintura, da fotografia, da imagem plana, do cinema, do Expressionismo (Camargo, 2006, p. 131-132).

Consideramos que, por um lado, temos consciência das restrições do ponto de vista (muitas vezes único) da câmera filmadora ou fotográfica, e, por isso, temos tido em conta as diferenças entre a imagem real e a imagem registrada (filme e fotografia). Por outro lado, podemos apontar como fator favorável à utilização desse tipo de registro a possibilidade de um olhar mais próximo e detalhado da cena (na maioria dos casos comprometida quando observada ao vivo). A observação do pesquisador é facilitada pelos controles disponíveis nos dispositivos eletrônicos.

Seguindo ao designer e professor britânico Gavin Renwick (2005), lembramos que a pesquisa em arte não utiliza metodologias baseadas em imagens, mas sim que “as imagens são a base sobre a qual se baseia essa pesquisa”, ou seja, sem imagens não há uma metodologia possível. Renwick também aponta que nem o conhecimento científico nem o conhecimento sociocientífico são capazes de fornecer metáforas apropriadas para pensar por meio da arte: “Assim, a pesquisa em arte e design deve ser percebida como a provedora do que veio a ser chamado de ‘uma terceira via’ que muda e complementa as metodologias mais convencionais” (Renwick, 2005 apud Fidalgo, 2013, p. 23).

Além disso, cabe ressaltar que serão analisados registros fixos e fragmentos de cenas e não o espetáculo na sua totalidade. O autor terá conhecimento da obra como um todo, mas estará mais focado na cena escolhida para análise.

No que diz respeito ao registro fotográfico de uma obra teatral, o fotógrafo português Rui da Maia Nogueira (2009), aconselha que uma boa fotografia do espetáculo ao vivo, “além de ser fiável” em termos da informação do momento a que se refere no trabalho, tem “que ter a qualidade técnica exigida”. Segundo Nogueira, o fotógrafo deve iniciar seu trabalho analisando o conteúdo da obra (seu storyboard) em busca dos momentos-chave e mais fortes da mostra, além de registrar determinados momentos ou ações é necessário assistir a alguns ensaios para poder discernir a dinâmica que a obra tem em termos de movimento e os melhores ângulos para fotografar, bem como a variação do jogo de luz ao longo da mesma; é necessário utilizar equipamentos técnicos de fotografia muito específicos, como lentes brilhantes (com abertura mínima de F2.8), essenciais em condições de pouca luz. Caso contrário, acaba-se por obter imagens muito

granuladas ou demasiado desfocadas, o conhecido efeito das “fotos tremidas” (Nogueira, 2009, p. 194).

Em termos técnicos de captura de imagens em movimento, o espetáculo ao vivo também deve ser adaptado para filmagens em alta definição. As transmissões e gravações ao vivo alteraram os produtos e o estilo da Caracterização Visual do Intérprete usada no palco e reduziram sua teatralidade. Na maioria dos casos, apenas algumas determinadas atuações são filmadas, então a maquiagem, o cabelo e o vestuário são adaptados especificamente para aquele momento.

Davis e Hall (2012) explicam que tanto para teatro quanto para ópera, o primeiro passo é assistir a uma gravação da representação: “A equipe de filmagem trabalha a partir dessa primeira fita para se familiarizar com a produção, incluindo a encenação, a iluminação e a Caracterização Visual do Intérprete (CVI)”. O design e adaptação das câmeras começa neste momento e depois se reúne com os departamentos que compõem a CVI teatral para discutir principalmente as cores. A equipe filma um ensaio geral para verificar todos os elementos, inclusive o design. Essa filmagem é usada para “refinar a estética da transmissão, o que é especialmente importante para uma transmissão ao vivo e permite que ângulos de câmera, iluminação, CVI e tomadas de câmera sejam ajustados na preparação para a filmagem”. Contudo, deve-se levar em conta que “a iluminação teatral sempre perde intensidade quando gravada, seja filme ou vídeo” (Davis; Hall, 2012, p. 110-112; Luzzi, 2015, p. 158).

Análise de imagens estáticas

Antes de tudo, devemos esclarecer a forma de investigar e como este estudo busca ter contato com a imagem fixa do tema analisado, a Transformação da Aparência Visual do Intérprete. Existem duas frentes de pesquisa interdisciplinares sobre a fotografia: a fotografia como objeto de pesquisa histórica e teórica e a fotografia como fonte de informação sobre diferentes áreas do conhecimento. Quanto à experiência fotográfica, ela advém de dois momentos: o processo de construção da representação e o processo de construção da interpretação. A primeira está relacionada a elementos ligados ao autor, ou por meio dele, e a segunda está relacionada ao decodificador (Kossoy, 2007).

Portanto, em nossa análise, utilizamos a imagem como fonte de informação e estaremos apenas interpretando as informações fornecidas por ela, por meio da Análise de Conteúdo (AC). A desconstrução e interpretação das imagens fixas será desenvolvida por meio da Análise Iconográfica (nível técnico e iconográfico)³. A análise iconográfica revela dados específicos sobre o documento: a materialização do documento e os detalhes icônicos gravados. Para este tipo de análise é necessário: a) Reconstituir o processo que originou a fotografia: determinar os elementos que contribuíram para a sua materialização (o tema, a tecnologia etc. num determinado lugar e tempo), espaço e tempo; b) Obter uma identificação exaustiva dos detalhes icônicos que compõem o seu conteúdo (Kossoy, 1999).

³ O documento fotográfico vem com informações explícitas e implícitas. Para sua decodificação, Boris Kossoy (1999) sugere duas linhas de análise: Análise Iconográfica: na qual deseja decodificar a realidade externa do sujeito registrada na representação fotográfica; Interpretação Iconológica: quando se tenta decifrar a realidade interna da representação fotográfica no seu lado oculto, o seu significado, a realidade primeira.

Análise de imagens em movimento

Em termos práticos, utilizamos uma mistura de dois métodos de observação e registro de imagens em movimento: AIM e o Script de Leitura de Imagens. O AIM (Análise da Imagem em Movimento), método desenvolvido por Diana Rose (2002), trabalha os aspectos temporais do movimento da cena, o ritmo da montagem, a edição das cenas, a forma de encadeamento do visual registros, o movimento da câmera etc. Segundo Rose, o processo de transformação de material audiovisual em texto escrito é uma translação e normalmente assume a forma de uma simplificação. Ou seja, a transferência envolve decisões e escolhas: “Haverá sempre alternativas viáveis às escolhas específicas feitas, e o que fica de fora é tão importante quanto o que está presente”. A autora destaca ainda as mudanças na iluminação cênica como um dos exemplos da dificuldade de descrição visual nas transcrições textuais. Em relação ao processo de transcrição dos dados, Rose orienta que:

Em vez de almejarmos a perfeição impossível, precisamos ser muito explícitos sobre as técnicas que usamos para selecionar, transcrever e analisar dados. Se essas técnicas fossem explicitadas, o leitor teria uma oportunidade melhor de julgar a análise realizada. Devido à natureza da tradução, sempre haverá espaço para oposição e conflito. Um método explícito proporciona um espaço aberto, intelectual e prático, onde as análises são debatidas (Rose, 2002, p. 343-345).

Utilizando o AIM, neste estudo trabalhamos na seleção, transcrição e análise dos dados. A transcrição envolve coleta, transcrição e codificação, o que implica selecionar previamente o objeto de análise, ou seja, a obra, a cena ou o fragmento da cena. O outro método que utilizamos na análise das imagens filmadas do espetáculo é o Roteiro de Leitura de Imagens, adaptado por Valera Bernal (2003) para a leitura cinematográfica:

Os signos básicos da imagem em movimento são, como na imagem fixa, o ponto, a linha, a forma, a textura, a luz e a cor. Tendo em conta que uma imagem fixa é uma totalidade isolada que se pode explicar, mas as imagens em movimento só fazem pleno sentido em relação às que as precedem e as que as sucedem (Bernal, 2003, p. 2).

O método Roteiro de Leitura de Imagens considera que a leitura da imagem tem dois níveis: o nível denotativo (o que vemos objetivamente numa imagem?), que é uma leitura objetiva dos elementos básicos da imagem, e o nível conotativo (o que a imagem faz nos sugere?), o que indica uma leitura subjetiva, na qual teriam precedência as sensações que aquela imagem produz em nós. Com isso temos: 1) Leitura Objetiva (Nível Denotativo), composta por: 1. Gênero; 2. Elementos simples da imagem: ponto, linha, forma, luz, cor, planejamento, angulação, composição (enquadramento e sua organização), movimento. O tempo, o som, o texto, a montagem; 3. Descrição de objetos, personagens, locais, ambientes, etc. 2) Leitura Subjetiva (Nível Conotativo), composta por: 1. Opiniões sobre como o pesquisador percebe a cena; 2. Interpretação da cena. Para ler uma sequência filmada de um espetáculo ao vivo, propomos uma adaptação do AIM e do GLI, ajustando-o à linguagem do eixo de nosso interesse, ou seja, como se fosse composto por luz e Caracterização Visual do Intérprete e uma possível Transformação da Aparência Visual do Intérprete:

Método para comentar a luz, a Caracterização Visual do Intérprete e a Transformação da Aparência Visual do Intérprete (TAVI) em uma sequência cênica.

TRANSLAÇÃO OBJETIVA:

01. Número sequencial da cena e descrição do cenário da ação;
02. Personagens que aparecem: número e descrição;
03. Descrever a trilha sonora: músicas, ruídos, diálogos;
04. Narrar a ação;
05. Planos de enquadramento mais utilizados pela câmera de filmagem;
06. Pontos de vista mais utilizados pela câmera;
07. Aspectos relevantes da luz;
08. Aspectos relevantes da Caracterização Visual do Intérprete;
09. Composição: centros de interesse mais significativos da sequência;
10. Tratamento temporal.

TRANSLAÇÃO SUBJETIVA:

1. Comentário pessoal em que são avaliados aspectos expressivos detectados em cada uma das facetas analisadas;
2. Interpretação global da sequência.

Loïe Fuller: a dança moderna

Sabendo que a bailarina não é uma mulher que dança, pelas razões justapostas de que ela não é uma mulher, mas uma metáfora que resume um dos aspectos elementares da nossa forma, espada, taça, flor etc., e que ela não dança, mas sugere, através do prodígio das contrações e dos impulsos, uma escrita corporal, que precisaria de parágrafos em prosa, tanto dialógicos quanto descritivos, para expressar a escrita: poema destituído de todo instrumento de escrita. Stéphane Mallarmé (Lehmann, 2013, p. 162).

No que diz respeito à análise do espetáculo que tem a dança como uma (ou única) de suas formas de expressão, a professora espanhola Carmen Morte (2006) aponta a importância de um sistema de registro o mais confiável possível. Isto possibilitará que uma análise seja relevante e permita estudar o contexto estruturado dos signos numa peça de dança: coreografia, utilização do espaço, iluminação, figurinos, cenografia, música etc., e reconhecer, descrever e analisar cada um destes signos com significado e suas inúmeras relações: “Para analisar uma representação é necessário revelar sua ordem ou estrutura fundamental e dar sentido aos seus elementos e sentido à sua totalidade”. Para Morte, três características são as chaves para a análise da coreografia como encenação: intencionalidade, duração temporal e espacial e estruturação:

A intencionalidade refere-se aos signos ou movimentos que estabelecem a coreografia e que desdobram e moldam a estrutura, além de proporcionarem um significado estético específico. As combinações de signos de movimento, iluminação, música e cenografia podem ser descritas e enumeradas se descobrirmos os sistemas de signos utilizados, que tipo de signos são e que significados produzem.

A segunda variável será o limite temporal e espacial (a duração do espetáculo e o local onde ele acontece). A duração temporal e o limite espacial são interpretados como signos se se aproximam ou se afastam da ‘norma’, do estilo, com o qual encontramos semelhanças ou rejeições intencionais. A renúncia a uma classe de signos típicos da norma é fundamental para reconhecer intenções e significados conscientes de seu criador, bem como atribuir maior importância a qualquer um desses elementos (música, iluminação, vestuários etc.), dentro da estrutura geral de uma peça de dança, nos ajudará a compreender o significado da representação.

Por fim, a estrutura da coreografia tem uma organização interna que depende da combinação de signos, pertençam ou não esses signos aos geralmente utilizados em determinados estilos de dança. Dessa forma, estabelecem-se relações que proporcionam múltiplos significados que dependem dessas combinações de signos. É importante determinar se essas relações são realizadas simultaneamente ou sucessivamente, pois isso pode afetar a sua interpretação, a sua produção de significados (Morte, 2006, p. 352).

Filmes com algumas bailarinas imitadoras de Loïe Fuller: Annabelle Whitford Moore (1894), Crissie Sheridan (1897), Teresina Negri (1897) e Bob Walter (1900).

Fonte: captura de tela de vídeos da Internet.



A análise prática das possíveis contribuições de Loïe Fuller à Transformação da Aparência Visual do Intérprete se dará por meio da observação de dois espetáculos registrados em formato de vídeos.

Primeira análise

A primeira análise busca investigar o corpus de filmes do final do século XIX e início do século XX, onde foi registrada a coreografia da dança serpentina de Fuller. Seleccionamos um vídeo de 1900 pela sua disponibilidade em ambiente digital e por sua boa qualidade técnica, afora ser representativo da dança de Fuller. Muitos desses filmes pesquisados foram realizados pela Kinetoscope Company (de Thomas Edison), pelos estúdios Lumière e pelo cineasta espanhol Segundo de Chomón, entre 1894 e 1905. Em todos eles as bailarinas que se apresentam são imitadoras de Fuller, já que a coreógrafa estadunidense não permitia ser filmada enquanto dançava.

Espetáculo 1

Identificação:

Nome: *Dança serpentina*

Tipo: dança

Formato: curta metragem

Data: 1900, Nova York, EUA

Coreógrafa: Loïe Fuller

Diretor: Alice Guy-Blaché (1873-1968)

Dançarina: Caroline Hipple Holpin (1867-1907), também conhecida como Papinta.

Música: Sonata para piano nº 17 em Ré menor, op. 31, nº 2 - “A tempestade”: III, interpretado por Lev Vlassenko

Produtor: Gaumont

Fonte: Filmoteca da Catalunha (<https://www.youtube.com/watch?v=dGi63uVrJzk>)

Análise de Conteúdo: primeiramente, no vídeo da Dança serpentina (1900), percebe-se uma grande participação do vestuário na transformação do espaço cênico. O vestuário foi desenhado, com seus acessórios, para permitir os movimentos coreográficos desejados. O espaço cênico, afora o corpo da intérprete, não é privilegiado pela iluminação. Isso permite que as transformações visuais resultantes da dança sejam melhor apreciadas e focadas pelo público. Não se pode afirmar com absoluta certeza que existe uma Transformação da Aparência Visual do Intérprete (TAVI), uma vez que a luz e a cor não podem ser vistas no vídeo. Posto que a Transformação da Aparência Visual do Intérprete pesquisada nesse trabalho é resultante do diálogo estabelecido entre luz e Caracterização Visual do Intérprete, então a análise permanece comprometida.

Segunda análise

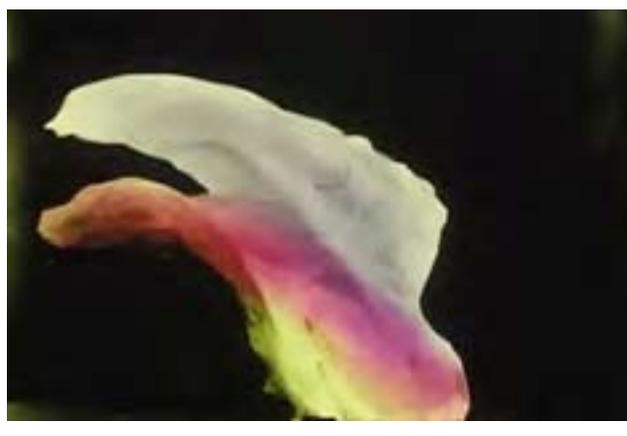
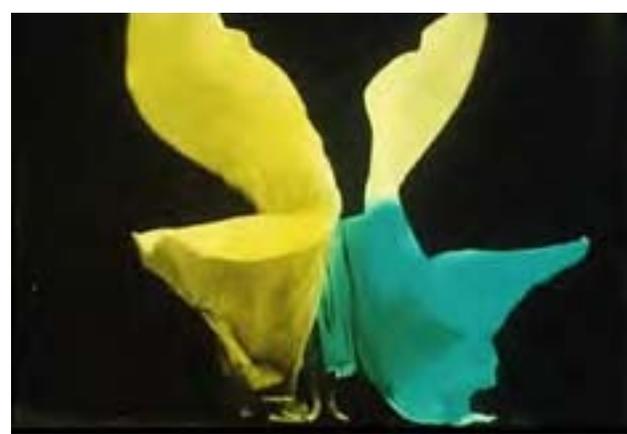
O segundo vídeo analisado é uma das peças que compõem o filme documentário-musical *Ibéria*⁴, do cineasta espanhol Carlos Saura (1932-2023). Em duas dessas peças, a nosso ver, Saura faz uma homenagem e uma releitura⁵ da obra de Fuller. As duas peças são *Rondeña* e *El Albaicín*.

Na Península Ibérica os músicos e bailarinos são os personagens centrais. O filme é uma viagem pela dança espanhola, flamenco, música clássica, balé e dança contemporânea. Inspirado na obra do compositor espanhol Isaac Albéniz (1860-1909), o filme possui enorme liberdade na abordagem das imagens e da encenação, geralmente simulando o cenário de um espetáculo ao vivo.

⁴ *Ibéria* (2005), de Carlos Saura. Direção: Carlos Saura; diretor de fotografia: José Luis López-Linares; maquiagem: Gregório Ros; cabeleireiro: Pepe Juiz; figurinos: Sónia Grande; design de produção: Yousaf Bokhari. Produtora: Morena Films, duração: 99min., Espanha-França.

⁵ Muitos são os artistas que também se inspiram no trabalho de Fuller, como a dançarina americana Jody Sperling. Ela iniciou seus trabalhos inspirada em Fuller em 2000, trabalhando com seu tipo de vestuário e de luz cênica em suas coreografias.





A Dança serpentina (1900): sequência de cenas do espetáculo registrado em vídeo. Fonte: captura de tela do vídeo.



Rondeña (2005): peça que integra o filme Ibéria. Fonte: captura de telas do DVD.

Na peça *Rondeña*⁶, as referências fullerianas são mais explícitas: a bailarina dança no meio de um conjunto feito de espelhos (recurso muito utilizado por Fuller) e seus figurinos e alguns passos coreográficos remetem à dança fulleriana. Porém, a luz ou a transformação da aparência da intérprete não são trabalhadas de forma mais contundente.

⁶ *Rondeña* (2005), peça do filme *Ibéria*, Livro 2. Direção: Carlos Saura; bailarina: Aída Gómez; músicos: José Segovia (piano), Paolo Catalano e Ara Malikian (violinos), Antonio Martínez Acevedo e Dragos Balan (violoncelos). Espanha-França.

Espetáculo 2

Identificação:

Nome: *El Albaicín*, Suíte nº 17

Tipo: dança

Formato: peça em um filme

Filme: *Ibéria*, Livro 3

Data: 2005, Espanha

Diretor: Carlos Saura

Músicos: Neopercussão

Direção musical: Juanjo Guillem

Bailarina: Marta Carrasco

Produtora: Morena Filmes

Fonte DVD: Bibliotecas Públicas da Comunidade de Madri

Análise de Conteúdo: na peça *El Albaicín* (2005) o corpo também é utilizado como elemento de expressão dramática e coreográfica. O corpo é também o suporte de uma Transformação da Aparência Visual do Intérprete, que provém da luz e de uma cortina-tela plástica transparente que contém e filtra, por um lado, as cores e a intensidades e direções da luz e, por outro, mostra as evoluções do corpo em movimento com esses efeitos visuais da transparência sobreposta a ele.

A cortina-tela ora é utilizada pela bailarina como figurino de seu corpo seminu, ora é utilizada como tela onde estão imagens, ora como superfície reflexiva onde ela desenha formas e linhas. A alta temperatura da cor amarela contrasta e se mistura com a baixa temperatura da cor do azul, intercalada por pretos e brancos translúcidos. A coreógrafa e performer espanhola Marta Carrasco desenhou uma Caracterização Visual do Intérprete em que o seu corpo privilegia todas as múltiplas possibilidades de cores e formas que a cortina de plástico transparente pode proporcionar.

Em *El Albaicín*⁷, a bailarina Marta Carrasco⁸ joga com as luzes projetadas (em suas intensidades e cores) sobre uma cortina de plástico à sua frente, plástico que funciona como vestuário para seu corpo seminu. A luz, a Caracterização Visual da Intérprete (ou não CVI), somada aos movimentos da intérprete resulta numa imagem dinâmica e mutável, seguindo o estilo metamórfico de Loïe Fuller. Esta foi a peça que selecionamos por considerá-la a mais rica em informações para nossa análise.

⁷ O Albaicín (ou Albayzín) é um bairro da cidade de Granada (Andaluzia, Espanha). Constitui um dos antigos centros da Granada muçulmana, juntamente com a Alhambra, o Realejo e o Arrabal de Bib-Arrambla, na parte plana da cidade.

⁸ Esta peça coreográfica e cenográfica já integrou o espetáculo *Blanc d'Ombra* (1998), uma homenagem à escultora francesa Camille Claudel (1864-1943). Com criação, interpretação e design cenográfico de Marta Carrasco (www.martacarrasco.com).

A dançarina Marta Carrasco na peça Não sei se (2011).







El Albaicín (2005): sequência de cenas da peça. Fonte: captura de telas do DVD.

Robert Wilson: o teatro visual

Mas talvez a imagem seja também uma forma de representação de outra coisa, o modelo de concepção de uma realidade que escapa a qualquer apreensão imediata ou definitiva, sobre a qual esse modelo é indicado como algo visível, mas que em si não tem aparência visível.

Bernhard Waldenfels (Lehmann, 2013, p. 420)

A análise mais minuciosa das possíveis contribuições de Robert Wilson para o diálogo luz/CVI e a intencional e possível TAVI em seu trabalho se dará por

meio da observação de imagens estáticas e em movimento de seus espetáculos. Durante o estudo prévio de sua obra (depoimentos, observação de imagens estáticas e vídeos/DVDs), foi identificado preliminarmente que Wilson desenvolve a Caracterização Visual do Intérprete de seus personagens utilizando luz (principalmente cor) e que realiza a Transformação da Aparência Visual do Intérprete com alterações de luz associadas a projeto detalhado e produção do CVI (vestuário, maquiagem, cabelos e acessórios). 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 intérprete). Assim, analisaremos as obras em dois blocos: a CVI feita com a participação ativa da luz e a TAVI na cena de espetáculos ao vivo.

A Caracterização Visual do Intérprete com a participação da luz

Análise 1: a Caracterização Visual do Intérprete com a participação da luz, observada em imagens estáticas

Espetáculo A: *As fábulas de La Fontaine*, baseado na antologia de Jean de la Fontaine. Direção e design cenográfico: Robert Wilson; Direção musical: Michael Galasso; design de vestuário: Moidele Bickel. Estreou em janeiro de 2004 na Comédie-Française, Paris, França.



As fábulas de La Fontaine (2004).
Fonte: www.robertwilson.com.

Espetáculo B: *Quartett*, de Heiner Müller.

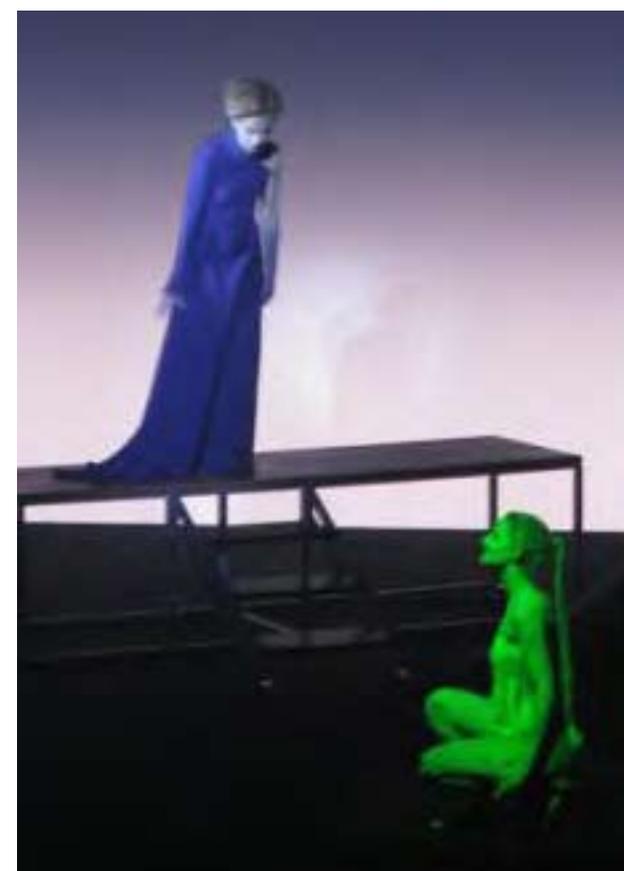
Uma adaptação condensada de *Les Liaisons dangereuses*,
o romance epistolar do século XVIII de Choderlos de Laclos.

Direção e design cenográfico: Robert Wilson.

Direção musical: Christoph Eschenbach.

Schlosstheater Ludwigsburg (Theater der Welt Festival Stuttgart), Ludwi-
gsburg, Alemanha, 18 de junho de 1987.

Quartett (2009). Fonte: www.robertwilson.com.



Análise 2: a Caracterização Visual do Intérprete com a participação da luz, observada em imagens em movimento.

Espectáculo A: *As fábulas de La Fontaine* (França, 2004):



As fábulas de La Fontaine (2004).
Fonte: www.robertwilson.com.



Espectáculo B: *Aída*, de Giuseppe Verdi.
Direção e design cenográfico: Robert Wilson; design de vestuário: Jacques Reynaud; direção musical: Antonio Pappano. Royal Theatre of the Mint (Théâtre Royal de la Monnaie / Koninklijke Muntchouwborg), Bruxelas, Bélgica, janeiro de 2002.



Aída (2002). Fonte: captura de telas do vídeo.



A Transformação da Aparência Visual do Intérprete em espetáculos ao vivo

Análise 1: a Transformação da Aparência do Intérprete em espetáculos ao vivo, observada em imagens estáticas:

Espectáculo A: *As fábulas de La Fontaine* (França, 2004):



As fábulas de La Fontaine (2004).
Fonte: www.robertwilson.com.



Espectáculo B: *A última gravação de Krapp*, do clássico *Krapp's last tape* de Samuel Beckett. Direção, interpretação e design cenográfico: Robert Wilson; design de vestuário: Yashi Tabassomi. Estreou em junho de 2009 no Festival dos Dois Mundos, Teatro Caio Melisso, Spoleto, Itália.





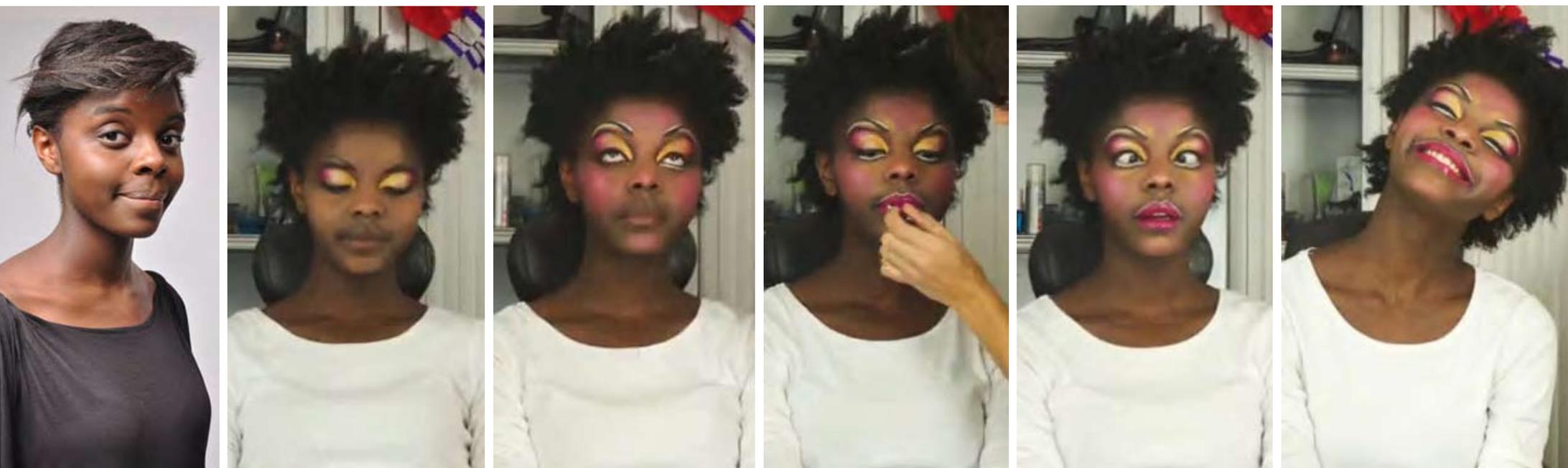
A última gravação de Krapp (2009).
Fonte: www.robertwilson.com.

Análise 2: a Transformação da Aparência do Intérprete em espetáculos ao vivo, observada em imagens em movimento:
Espectáculo A: As fábulas de La Fontaine (França, 2004)

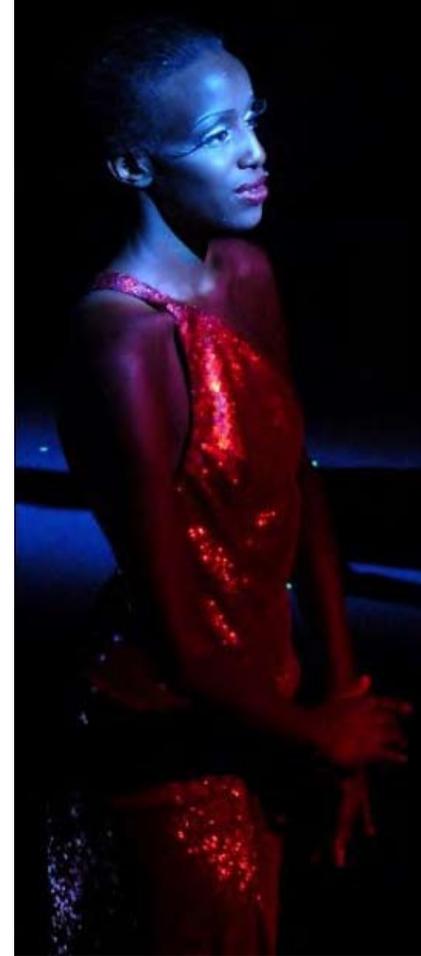
As fábulas de La Fontaine (2004).
Fonte: captura de telas do vídeo.



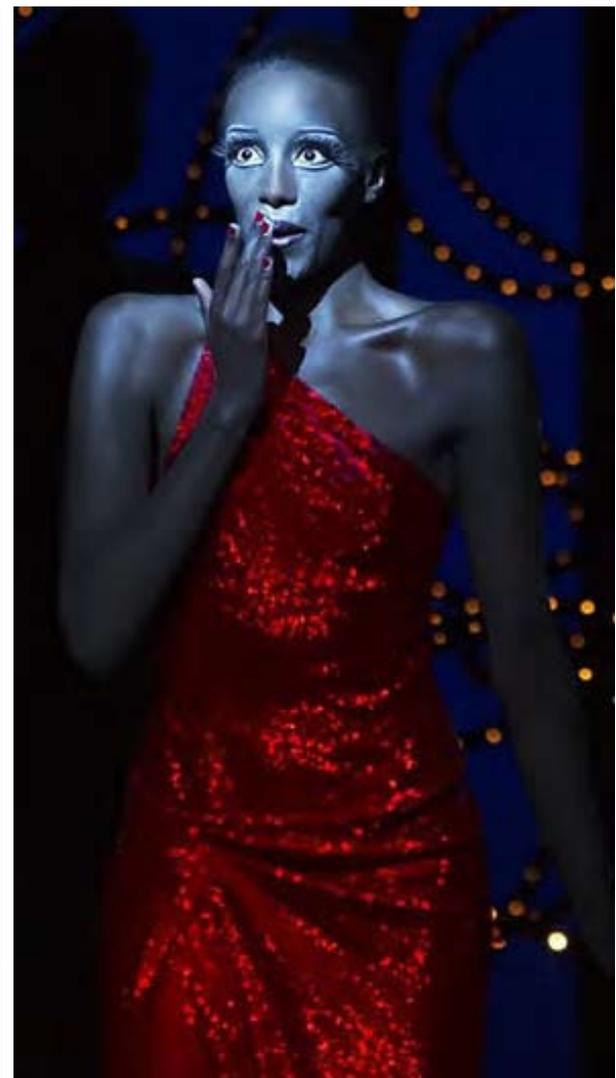
Espectáculo B: *Os negros*, de Jean Genet. Direção e design cenográfico: Robert Wilson; dramaturgia: Ellen Hammer; design de vestuário: Moidele Bickel; design de maquiagem: Christelle Paillard e Julie Poulain. Festival D'Automne à Paris, Teatro Odéon, Paris, França, outubro de 2014.



Os negros (2014).
Fonte: captura de telas do vídeo.



Os negros (2014).
Fonte: captura de telas do vídeo.



Análise de Conteúdo: os fragmentos de cenas da obra de Robert Wilson analisados transportam-nos para uma Caracterização Visual do Intérprete 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 Caracterização Visual do Intérprete repleta de tons de uma mesma cor, jogando com os elementos que recobrem o corpo do intérprete.

Quando se trata da Transformação da Aparência Visual do Intérprete, Wilson prepara antecipadamente a Caracterização Visual do Intérprete 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 intérprete mudem de cor. As aparências dos intérpretes das imagens analisadas sofrem alterações e metamorfoses expressivas à medida que a encenação avança.

Reflexões sobre a Transformação da Aparência Visual do Intérprete

Da Análise de Conteúdo levada a cabo deduz-se que a mudança na aparência visual do intérprete foi e é parte fundamental da cenografia de espetáculos ao vivo no período abordado pelo livro. Ela tem sido um recurso utilizado para entretenimento, ornamentação ou simplesmente como forma de captar a atenção do espectador. Contudo, a Transformação da Aparência Visual do Intérprete (TAVI), tal como proposta neste livro, não foi ou nem sempre é um recurso visual levado em consideração nos processos de concepção e produção da arte cênica. Este estudo demonstra que a TAVI, por meio do diálogo entre a 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 a luz cênica e a Caracterização Visual do Intérprete (CVI) está sempre acontecendo potencialmente. Mesmo quando não parece óbvio, o diálogo luz-CVI está interferindo na aparência final do artista no palco. Na verdade, a luz, como elemento essencial para o que chamamos de Transformação da Aparência Visual do Intérprete neste estudo, está sempre reconfigurando a presença do intérprete diante do público. Em cada gesto, movimento ou expressão facial, ainda que de forma sutil, a luz faz parte da imagem que se mostra ao olhar do público repleta de filtros culturais e pessoais. Portanto, consideramos que, se tudo isso não for levado em conta no potencial estético-comunicativo de uma obra cênica, uma deficiência resulta na percepção de um dos aspectos essenciais da cenografia.

Refletir sobre as minúcias da construção Caracterização Visual do Intérprete e luz foi um processo constante ao longo do estudo e análise dos conteúdos documentais coletados. A indagação sobre como ocorre este diálogo e suas origens revela que se trata de um recurso muito pouco pesquisado e praticamente desconhecido em seu potencial estético e expressivo. A busca pelas transformações visuais cênicas, e especificamente aquelas que ocorrem no corpo do intérprete (considerada nossa cenografia ambulante), tem mostrado o quanto integrados esse corpo-expressão e o CVI-luz estão em diferentes aspectos da encenação do século XX e seus entornos.

Por meio de análises empíricas e, principalmente, do referencial teórico-conceitual, foi possível compreender como a Transformação da Aparência Visual do Intérprete pode ocorrer tecnicamente e como ela foi tratada conceitualmente em diferentes culturas ao longo do século XX. Ainda que instintivamente, foram encontrados exemplos em que aparecem transformações, principalmente de espaços cênicos e arquitetônicos teatrais. A Transformação da Aparência Visual do Intérprete, precisamente, é bastante comum e mais notável quando envolve: uma encenação com um único intérprete num espaço cênico neutralizado (caso de Loïe Fuller); ou uma obra composta por poucos elementos visuais, marcada pelo intenso contraste entre o fundo e o intérprete, caracterizada pelo uso de poucas, mas desconcertantemente cores fortes e, principalmente, pela iluminação seletiva (caso de Robert Wilson).

O estudo da opinião de quem concebe e/ou executa as plásticas teatrais revelou um grande número de exemplos de todos os tipos, desde aqueles cenógrafos que utilizaram a Transformação da Aparência Visual do Intérprete expressamente nas suas obras. Até aqueles que a perceberam quando surgiram involuntariamente, como um erro no processo de produção do espetáculo. De uma forma ou de outra, está comprovado que a Transformação da Aparência Visual do Intérprete surge como uma forma de surpreender o espectador ou como um contratempo a ser contornado pelos designers ou técnicos que produzem Caracterização Visual do Intérprete e iluminação cênica. Mas o que a maioria destes artistas-profissionais concorda é que a integração entre a equipe e a prioridade da voz do encenador são requisitos essenciais para a obtenção de uma obra de arte coletiva, a encenação. O pensamento coletivo é essencial para a existência da Transformação da Aparência Visual do Intérprete.

Com esta pesquisa foi possível verificar que os artistas Transformadores Visuais Cênicos, cada um à sua maneira e em seu momento histórico, investigaram e experimentaram com a luz, a Caracterização Visual do Intérprete e alguma forma de transformação-metamorfose cênica. Assim, ficou evidente que Appia e Gordon Craig experimentaram com a luz, espaço, ritmo e movimento, gerando rápidas mudanças nos espaços cenográficos; Fortuny gostava de trabalhar com o possível controle da luz e de suas matizes, bem como as mudanças visuais proporcionadas pelos tecidos e o design têxtil; para Svoboda, a luz e o intérprete, vistos em diferentes dimensões ao mesmo tempo (tela e palco), eram transformações visuais vivas; Mnouchkine e suas misturas interculturais geram intérpretes carregados de uma notável caracterização visual, enfatizado pela iluminação; Oriente e Ocidente na mesma aparência visual; Pina e suas misturas de elementos naturais e corpos compostos por linhas sinuosas, por misturas de água, luz, cabelos longos e vestidos esvoaçantes, que integravam ou desintegravam imagens cambiantes.

Contudo, ao longo do estudo sobre estes artistas, impôs-se a necessidade (assinalada e confirmada pela análise final) de aprofundar a pesquisa da obra de Loïe Fuller e Robert Wilson. Sem dúvida, estes dois artistas da cena representam o expoente máximo que confirma a possibilidade de diálogo entre luz e a Caracterização Visual do Intérprete. Contemplamos em suas obras a Transformação da Aparência Visual do Intérprete resultante desse diálogo bem orquestrado, transformado em arte. Além da distância temporal que separa Fuller e Wilson, e do fato de a primeira fazer do movimento intenso sua forma de expressão e o segundo trabalhar os aspectos espaço-temporais de forma quase estática, pode-se afirmar que há duas coisas que os unem: a busca incansável pela trans-

formação visual no corpo do intérprete e uma fixação quase insana em controlar as conversas estabelecidas entre a luz e a Caracterização Visual do Intérprete.

No momento da análise, como afirmamos ao longo destas páginas, o diálogo entre a Caracterização Visual do Intérprete e a luz cênica foi comprovado na ocorrência voluntária ou não da Transformação da Aparência Visual do Intérprete. Contudo, deve-se ressaltar que detectamos três tipos de alterações da Caracterização Visual do Intérprete em nosso estudo:

a) A Caracterização Visual do Intérprete 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 Intérprete conta com a participação da iluminação. Ou seja, a aparência do personagem também é identificada por um tipo de luz e/ou cor e essa 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 intérprete caracterizada por uma mudança de um estado visual para outro em um determinado momento da encenação, resultando em uma nova Caracterização Visual do Intérprete a partir de então ou no retorno ao estado visual inicial da representação.

Tudo isso vem acontecendo com a participação da luz e as alterações de suas propriedades na Caracterização Visual do Intérprete.

O primeiro tipo de mudança identificado, claro, não é a Transformação da Aparência Visual do Intérprete proposta neste estudo, uma vez que a luz do intérprete não está agindo. A luz onde o personagem está inserido é a iluminação do espaço cênico. É só a Caracterização Visual do Intérprete que muda, a luz não está participando e muito menos transformando a aparência do intérprete. Para tornar mais visual esta importante conclusão, nada melhor do que recorrer a exemplos: a personagem principal do filme *Xica da Silva* (1976), ver as imagens na página 116.

No segundo tipo de alteração da Caracterização Visual do Intérprete detectado (b), a luz participa 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 Intérprete. Pode ser exemplificado com a personagem que entra e sai de cena da ópera *Aída* (2003) com a mesma Caracterização Visual do Intérprete composta pela luz-cor vermelha, veja as imagens na página 300.

A terceira mudança (c), por sua vez, é finalmente considerada uma Transformação da Aparência Visual do Intérprete, uma vez que a luz e a Caracterização Visual do Intérprete são transformadas 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. Na dança, um bom exemplo são, sem dúvida, as imagens cambiantes geradas por Loie Fuller, onde a luz, as cores, os figurinos e o movimento resultam numa Transformação da Aparência Visual do Intérprete plena e constante (nesse sentido, ver as imagens nas páginas 217 a 222 e 228 a 230, visto que o vídeo analisado de 1900 não é útil para este tipo de verificação).

Outro exemplo de Transformação da Aparência Visual do Intérprete na dança é a peça coreográfica *El Albaicín* (2005), onde a bailarina quase nua é o suporte para as transformações visuais geradas pelos seus movimentos e pela luz que afeta a rica transparência reflexiva da cortina-tela que a envolve e serve como Caracterização Visual do Intérprete (ver imagens nas páginas 295 e 296).

Já no teatro, um exemplo dos muitos que a obra de Bob Wilson pode nos proporcionar, é a encenação de *As fábulas de La Fontaine* (2004), onde se pode acompanhar a transformação do personagem Burro que emerge de um anonimato imposto por uma Caracterização Visual do Intérprete e fundo miméticos em um mesmo tom de cinza, para ganhar o destaque de uma cor azul intensa incidindo nele e o colorindo de azul até o final do ato (veja as imagens na página 302).

Os artistas do início do século XXI continuam a utilizar a Transformação da Aparência Visual do Intérprete, ainda que eminentemente de forma não planejada, muitas vezes acontecendo acidentalmente (erros de produção que, se derem certo, passam a fazer parte da obra). No processo de revisão de exemplos de artistas que a utilizam neste século, não se pode deixar de valorizar o trabalho consciente, constante e persistente de Robert Wilson. Graças à sua curiosidade insaciável, confirma-se que as ferramentas digitais e as novas tecnologias abriram um campo de experimentação que aproxima ainda mais o observador do fascínio exercido pela Transformação da Aparência Visual do Intérprete manifestada no palco, concebida na troca silenciosa de informação entre a luz e a caracterização do artista.

Como conclusão final, importa dizer que foi demonstrado que a cenografia dos espaços (luz-cenário-arquitetura cênica) e a cenografia do corpo (luz-Characterização Visual do Intérprete) são susceptíveis de serem compostas por imagens cambiantes em espetáculos ao vivo. E, no caso do corpo, por imagens que compõem a Transformação da Aparência Visual do Intérprete, a metamorfose mágica de um ser vivo diante dos olhos da plateia.

REFERÊNCIAS

Bibliografia Referenciada

- ABADES, Reyes. Siempre es posible: dirección artística y efectos especiales. In: SANDERSON; GOROSTIZA (Coord.), **Constructores de ilusiones**: la dirección artística cinematográfica en España. València, España; Ediciones de la Filmoteca, 2010. p. 61-68.
- ABELLÁN, Joan. Una introducción al teatro visual. In: MARTINEZ (Dir.). **Artes de la escena y de la acción en España**: 1978-2002. Cuenca, España: Ed. ARTEA, 2006a. p. 103-117.
- ABELLÁN, Joan. El teatro visual. **Artea. Investigación y creación escénica**. 2006b. Disponível em: <http://artescenicas.uclm.es> Consulta em: 27 jul. 2015.
- ACIR, João; SARAIVA, Júlio; RICHINITI, Lidia. **Manual de cenotecnia**. v. 50. Porto Alegre, Brasil: Ed. Movimento. Coleção Ensaios. 1997. 96 p.
- AGUILAR, Manu; FERNANDEZ Torres, Alberto. **Tras la escena**: reflexiones sobre palabras y hechos. Gestión escénica. Ciudad Real, España: Ed. Ñaque. Colección Técnica Teatral-Teoría, 2005. 181 p.
- AGUIRRE, Patricia Lobos; MATURANA Fernández, Francisca; VARGAS Arriagada, Natalia (Coord.) **Participación de Chile en la Cuadrienal de Praga 2015** (catálogo). Santiago, Chile: Ed. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2015. 133 p.
- AILLAUD, Gilles. El despertar del espectador. In: URSIC, Giorgio (Comisario). **Gilles Aillaud, escenógrafo. Del lienzo a la escena** (catálogo exposición). Madrid, España: Ed. Centro Dramático Nacional, 2008. p. 11-12.
- ALBA, Nicolás. **La princesa árabe** (catálogo). Ópera Cámara de Navarra e ABAO-OLBE. Navarra, Espanha, 2014.
- ALONSO, Carlos Rodríguez. La escena iluminada y sus artífices: Juan Gómez-Cornejo. **ADE Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España**, Madrid, España, n. 159, enero-marzo 2016, p. 29-35.
- ALBORCH, Carmen (Ed.). **Robert Wilson** (catálogo). València, Espanha: Ed. IVAM-Instituto Valenciano de Arte Moderno, Centre del Carme, 1992. 95 p. Exposición: 16 de septiembre a 22 de noviembre de 1992 en el Centre Julio González.
- ALBRIGHT, Ann Cooper. **Traces of light**: absence and presence in the work of Loïe Fuller. Middletown, EUA: Ed. Wesleyan University Press, 2007. 230 p.
- ALLIO, René. Como construir teatros. In: REDONDO JÚNIOR (Ed.). **O teatro e a sua estética**. Lisboa, Portugal: Ed. Arcádia, 1964. p. 55-71.
- A'LVAREZ, Jorge Iván Suárez. **Realidad virtual: escenografía y transformación**. Nuevas concepciones del espacio escénico en el teatro actual. Tese (doutorado). Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes, Madrid, España.
- AMORÓS, Andrés. **Luces de candilejas**: los espectáculos en España (1898-1939). Madrid, España: Ed. Espasa-Calpe, 1991. 282 p. Colección Austral.
- ANCELMO, Ozenir. **O terceiro corpo**: um diálogo entre a vestimenta e o corpo. Dissertação (mestrado). Universidade de Campinas. Faculdade de Artes, Campinas, Brasil.
- ANCHIETA, José de. **Cenograficamente**: da cenografia ao figurino. São Paulo, Brasil: Ed. Sesc, 2015. 368 p.
- ANDRADE MARTINS, Gilberto de. **Manual para elaboração de monografias e dissertações**. 2 ed. São Paulo, Brasil: Ed. Atlas, 2000.
- ANDURA, Fernanda; PELÁEZ, Andrés (Eds.). **Al teatro por los pelos**: Antoñita viuda de Ruiz (catálogo). Madrid, España: Ed. Teatro Español, 2010. Colección Trayectorias, catálogo 216 p., glosario 64 p. Exposición de 12/2010 a 07/2011 en el Teatro Español.
- ANGELINI, José María et al. **El maquillaje escénico**. Colección Herramientas. Buenos Aires: Ed. Libros del Rojas, 2004. 64 p. Universidad de Buenos Aires y Centro Cultural Ricardo Rojas.
- APPIA, Adolphe. **La música y la puesta escena; La obra de arte viviente**. Madrid, España: Ed. Asociación de Directores de Escena de España, 2000. Serie Teoría y Práctica del Teatro. n. 14. 418 p.
- APPIA, Adolphe. El arte es una actitud. In: MARTÍNEZ ROGER, Ángel (Coord.) **Adolphe Appia**: escenografías (catálogo exposición). Madrid, España: Ed. Círculo de Bellas Artes, 2004. p. 13-16.
- APPIA, Adolphe. **A obra de arte viva** (e-book). 3 ed. Lisboa, Portugal: Ed. Escola Superior de Teatro e Cinema, 2005. Coleção Teorias da Arte Teatral. 98 p. Edição de Eugénia Vasques, transcrição para e-book de Luísa Marques.
- ARONOVICH, Ricardo. **Exponer una historia**: la fotografía cinematográfica. Barcelona, España: Ed. Gedisa, 2005. Serie Multimedia-Cine. 140 p.
- ARRUDA, Lilian; BALTAR, Mariana (Ed.). **Entre tramas, rendas e fuxicos**: o figurino na teledramaturgia da TV Globo. São Paulo, Brasil: Ed. Globo, 2007. 100 p.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo, Brasil: Ed. Martins Fontes, 1993.
- ARTHUR, Colin. Los milagros tardan un poco más: efectos especiales y dirección de arte. In: SANDERSON Y GOROSTIZA (Coord.). **Constructores de ilusiones**: la dirección artística cinematográfica en España. Valencia, España: Ediciones de la Filmoteca, 2010. p. 77-81.
- ASLAN, Odette; BABLET, Denis. **Le masque, du rite au théâtre**. Paris, France: Ed. CNRS Editions, Colección Arts du Spectacle/Spectacles, histoire, société, 1985. 358 p.
- ASSIS, Wagner de. **Marcos Flaksman**: universos paralelos (e-book). São Paulo, Brasil: Ed. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. Coleção Aplauso, Série Especial. 168 p.
- AYCKBOURN, Alan. **Arte y oficio del teatro**. Barcelona, España: Ed. Robinbook, Sello Manon Troppo, 2004. 190 p.
- BABLET, Denis. **Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914**. Paris, France: Ed. Du Centre National de la Recherche Scientifique-CNRS, 1965. 464 p.

- BABLET, Denis. **Josef Svoboda**. Laussane, Suiza: Ed. La Cité, 1970. Collection Theatre Vivant. 340 p.
- BABLET, Denis; BABLET, Marie-Louise. **Le Théâtre du Soleil (Diapolivre)**. Paris, France: Ed. CNRS, 1979.
- BABLET, Denis. **The theatre of Edward Gordon Craig**. London, England: Ed. Methuen, 1981.
- BABLET, Denis. Para un método de análisis del espacio teatral. In: **ADE Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España**, Madrid, España, n. 86, julio-septiembre 2001, p. 17-27.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo, Brasil: Ed. Martins Fontes, 1998. Coleção Tópicos.
- BAEZA, Alberto Campo. La luz que construye el tiempo y el espacio: las eternas arquitecturas efímeras de Adolphe Appia. In: MARTÍNEZ ROGER, Ángel (Coord.). **Adolphe Appia: escenografías (catálogo exposición)**. Madrid, España: Ed. Círculo de Bellas Artes, 2004. p. 67-76.
- BANU, Georges; MARIENSTRAS, Richard. Timon d'Ayhénes de Shakespeare, et sa mise en scene par Peter Brook. In: **Les Voices de la Création**. Paris, France: Ed. Centre National de la Recherche Scientifique-CNRS, 1977. v. 5. p. 61-120.
- BANU, Georges; MARIENSTRAS, Richard. Tamasaburo, la Gioconda del Kabuki. In: ESPINOSA, Domínguez (Org.). **Japón: tradición y modernidad (cuaderno El Público)**. Madrid, España: Ed. CDT, 1987a. p. 44-46.
- BANU, Georges; MARIENSTRAS, Richard. Hispóstasis ejemplares del cuerpo japonés. In: ESPINOSA, Domínguez (Org.). **Japón: tradición y modernidad (cuaderno El Público)**. Madrid, España: Ed. CDT, 1987b. p. 70-73.
- BANU, Georges; MARIENSTRAS, Richard. Presentación del Tambours sur la digue. In: **Catálogo de Du Théâtre a l'Écran**. Paris, France: Ed. Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia, 2005.
- BARDIN, Laurence. **Análisis de contenido**. Madrid: España: Ed. Akal/Universitaria, Serie Comunicación, 1986. 183 p.
- BARTHES, Roland. **Ensayos críticos**. Buenos Aires, Argentina: Ed. Seix Barral, 2003. Colección Los Tres Mundos. 384 p.
- BARTHES, Roland. Las enfermedades de la indumentaria teatral. In: **ADE Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España**, Madrid, España, n. 116, julio-septiembre 2007, p. 110-114.
- BAUSCH, Pina. Dance, senão estamos perdidos. In: **Folha de S. Paulo**, Caderno Mais!, São Paulo, Brasil, 27 ago. 2000, trad. José Marcos Macedo.
- BAYO, Juan; NAVARRO, Álex; OLCINA, Roberto. **Vestir los sueños: figurinistas del cine español**. Valladolid, España: Ed. 52, 2007. Semana Internacional de Cine. 213 p. Entrevistas con: Eduardo Torre de la Fuente; León Revuelta; Gumersindo Andrés; Yvonne Blake; Javier Artiñano; José María de Cossío; Lala Huete; Pedro Moreno; Sonia Grande; Maria Teresa.
- BEACHAM, Richard. **Adolphe Appia: texts on theater**. London, England: Ed. Routledge, 1993.
- BECKERS, Úrsula. **La escenografía teatral de Sigfrido Burmann**. 1992. Tese (doctorado). Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología, Madrid, España, 1992.
- BEM, Claudia de. **A luz, o iluminador e o performer: uma experiência perceptiva**. 2014. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes, Porto Alegre, Brasil, 2014.
- BENTIVOGLIO, Leonetta. **O teatro de Pina Bausch**. Lisboa, Portugal: Ed. Acarte, 1994. 248 p.
- BERELSON, Bernard. **Content analysis in communication research**. New York, EUA: Ed. Glencoe III, Free Press, 1952. 220p.
- BERGALA, Alain. Scénographie, en cahiers du cinema. Hors-série, n. 7. In: VILA. **La escenografía: cine y arquitectura**. Madrid, España: Ed. Catedra, 1980. p. 105.
- BERGANUS, Erik. Robert Wilson (entrevista). In: ALBORCH, Carmen (Ed.). **Robert Wilson (catálogo)**. Valencia, España: Ed. IVAM y Centre del Carme, 1992. p. 7-21.
- BERNAL, Javier Valera. La imagen en movimiento. El cine (en línea). In: **Revista Educativa y Cultural Contraclave**, Murcia, España, 2003. Disponible em: www.contraclave.es. Consulta em: 14 jan. 2016.
- BERNAL, Óscar Cornago. **La vanguardia teatral en España (1965-1975): del ritual al juego**. Madrid, España: Ed. Visor Libros, 1999. 306 p. Colección Biblioteca Filológica Hispana.
- BERRIOS, Juan Márquez. **Maquillaje y caracterización (unidad didáctica 100)**. Madrid, España: Ed. IORTV-Instituto Oficial de Radio y Televisión, 2004. 50 p.
- BERTÉ, Odailso Sinvaldo. **Filosofazendo dança com Pina Bausch: bricolagem entre experiência, imagens e conceitos em processos criativos e pedagógicos**. 2011. Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, Brasil, 2011.
- BETTETINI, Gianfranco. **Producción signifiante y puesta en escena**. Barcelona, España: Ed. Gustavo Gilli, 1977. 156p. Colección Punto y Línea.
- BCEUF, Patrick Le. El dios escondido de Craig: aspectos espirituales de la estética craigiana. In: CASTAÑO, Antonia (Ed.). (2009). **Edward Gordon Craig: el espacio como espectáculo (catálogo)**. Madrid, España: Ed. La Casa Encendida/Fundación Caja Madrid, 2009. p. 12-35.
- BLANCO, José Luis Luque. Frederick Kiesler y el teatro de vanguardia. In: **Oppidum**, n. 2. Segovia, España: Universidad SEK, 2006. p. 291-320.
- BOISSEAU, Rosita. El sueño de vida de Pina Bausch, bajo la luna llena y trombas de agua. In: **Periódico El monde**, Paris, France, 19 jun. 2007.
- BONIS, Maite Pascual. Recepción de la comicidad a través del vestuario en representaciones actuales de teatro del Siglo de Oro: El caballero de Olmedo de Francisco A. de Monteser y Las gracias Mohosas de Feliciano Enríquez de Guzmán. In: REYES ; ZUBIETA, Mar; RODRÍGUEZ (Orgs.). **El vestuario en el Teatro Español del Siglo de Oro**. Madrid, España: Ed. Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2007. p. 211-228.
- BORQUE, José María Díez; PELÁEZ, Andrés (comisarios). **Calderón en escena: siglo XX (catálogo)**. Madrid, España: Ed. Comunidad de Madrid y Círculo de Be-

- llas Artes, 2000. 387 p. Obra de: CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. Textos: VV. AA. Exposición organizada por la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.
- BOUCHER, François. **Historia del traje en occidente**. Barcelona, España: Ed. Gustavo Gili, 2009. 480p. Colección GG Moda.
- BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. 2 ed. São Paulo, Brasil: Ed. Martins Fontes, 2001.
- BOWLT, John. El Constructivismo en el teatro. In: **El teatro de los pintores: en la Europa de las vanguardias** (catálogo). Madrid, España: Ed. Aldeasa, 2000. p. 219-233.
- BRAVO, Isidre. L'escenografia catalana. Barcelona, España: Ed. Diputació de Barcelona, 1986. p. 73-78. Barcelona: España. In: PERALTA. **Manuel Fontanals, escenógrafo: teatro, cine y exilio**. Madrid, España: Ed. Fundamentos, 2007.
- BRAVO, Isidre. Notas desde un archivo de figurines. In: PELÁEZ Y ANDURA (Ed.). **50 años de figurinismo teatral en España**. (cat. exp.). Madrid, España: Ed. Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, 1988. p. 1-6.
- BRECHT, Stefan. **The theatre of visión: Robert Wilson**. Frankfurt, Deutschland: Ed. Methuen Drama, 1994. 440 p.
- BREYER, Gastón. **La escena presente: teoría y metodología del diseño escenográfico**. Buenos Aires, Argentina: Ed. Infinito, 2008. 568 p.
- BRITO, Lisa Souza. **O teatro de Peter Brook no cinema de Marat/Sade: um estudo de aspectos da visão teatral de Brook em sua obra cinematográfica Marat/Sade**. 2012. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, Brasil, 2012.
- BROOK, Peter. **Más allá del espacio vacío: escritos sobre teatro, cine y ópera. 1947-1987**. Barcelona, España: Ed. Alba, 2001. 407 p.
- BRUNEL, Alicia-E. Blas. Mangas de agua: metamorfosis del traje escénico. Vestuario y accesorios en el teatro oriental como escenografía en movimiento. In: **ADE Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España**, Madrid, España, n. 116, julio-septiembre 2007, p. 130-136.
- BURMANN, Conchita. **La escenografía de Sigfrido Burmann**. Madrid, España: Ed. Fundación Jorge Juan, 2009. 250 p.
- CABEZAS, Lino (2007). Presentación y representación teatral. In: GÓMEZ Molina [coord.], **La representación de la representación: danza, teatro, cine, música**. Madrid, España: Ed. Cátedra, 2007. p. 139-209.
- CAIVANO, José Luis. Ilusiones y efectos visuales que involucran distribución espacial de la luz (en línea). In: **ArgenColor 1998**, Buenos Aires, Argentina, 2000, p. 245-252, Actas del 4° Congreso Argentino del Color, Grupo Argentino del Color. Disponible em: <http://www.fadu.uba.ar>. Consulta em: 27 jan. 2015.
- CALCANHOTO, Adriana. Parangolé pamplona. In: CALCANHOTO, Adriana. **Marítimo**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1998. 1 CD. Faixa 1.
- CALEFATO, Patrizia (Ed.). **Moda y cine**. Valencia, España: Engloba Edición, 2002. 127 p. Instituto de Estudio de Moda y Comunicación. Colección Tendencias. Textos de: Antonella Alba; Diana Celeste; Francesca de Ruggieri; Antonella Gianone; Maria Giovanna Onorati. Valencia: España.
- CALMET, Héctor. **Escenografía: escenotecnia, iluminación**. 2 ed. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Flor, 2005. 302 p.
- CAMACHO, Eduardo. La escenografía del vestuario teatral: Matisse, Léger, Goncharova, Picasso, Gris, De Chirico. In: **ADE Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España**, Madrid, España, n. 116, julio-septiembre 2007, p. 137-143.
- CAMARGO, Roberto Gill. **Função estética da luz**. Sorocaba, Brasil: Ed. TCM Comunicação, 2000. 200 p.
- CAMARGO, Roberto Gill. **Luz e cena: processos de comunicação co-evolutivos**. 2006. Tese (doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Faculdade de Comunicação e Semiótica, São Paulo, Brasil, 2006.
- CAMARGO, Roberto Gill. **Conceito de iluminação cênica**. Rio de Janeiro, Brasil: Ed. Música & Tecnologia, 2012. 140 p.
- CAMPOY, A. M. El Fortuny de Venecia. In: **Abc**, Madrid, España, 19 octubre 1984, p. 97.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos a atualidade**. São Paulo, Brasil: Ed. Unesp, 1997. 535 p.
- CARLSSON, Lars. Prótesis teatrales. In: DAVIS Y HALL. **El arte del maquillaje**. Madrid, España: Ed. Anaya, 2012. p. 221-236.
- CARNEIRO FILHO, Carlos Eduardo Silva. **Gianni Ratto: artesão do teatro**. 2007. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, Brasil, 2007.
- CARNEIRO, Marília; MÜHLHAUS, Carla. **Marília Carneiro no camarim das oito**. Rio de Janeiro, Brasil: Ed. Aeroplano/Senac-Rio, 2003. 192 p.
- CARRASCOZA, João Anzanello. **Aquela água toda**. Rio de Janeiro, Brasil: Ed. Alfaguara, 2018. 112 p.
- CASADO, Santos. Flujos vitales: insectos y metamorfosis en la ciencia, la cultura y la imaginación popular. In: CAVAZZINI Y COMERLATI (Coord.). **Escenarios del cuerpo: la metamorfosis de Loïe Fuller** (catálogo). Madrid, España: Ed. La Casa Encendida, 2014. p. 95-101.
- CASTAÑO, Antonia (Ed.). **Edward Gordon Craig: el espacio como espectáculo** (catálogo). Madrid, España: Ed. La Casa Encendida/Fundación Caja Madrid, 2009. 522 p. Textos VV. AA. Exposición: Edward Gordon Craig: el espacio como espectáculo, comisaria: Aurora Herrera, de noviembre 2009 a enero 2010 en La Casa Encendida.
- CASTELLOTE, Ruth. Reconocimiento y protección de los derechos de autor en las escenografías. In: **Icade: Revista de las Facultades de Derecho y Ciencias Económicas y Empresariales**, Madrid, España, n. 78, septiembre-diciembre 2009, p. 145-160.
- CASTRO, Idoia Murga. **Recensiones y bibliografías**, Madrid, España, Instituto de Historia-CSIC. Ed. AEA, LXXX, 319, julio-septiembre 2007, p. 335-348.

- CASTRO, Idoia Murga. **Escenografía de la danza en la edad de plata (1916-1936)**. Madrid, España: Ed. CSIC-Consejo Superior de Investigaciones Científica. Colección Artes y Artistas, 2009. n. 63. 253 p.
- CAVAYE, Ronald. **Kabuki: teatro tradicional japonés**. Gijón, España: Ed. Satori, 2008. 209 p.
- CAVAZZINI, Emma (Coord.); COMERLATI, Doriana (Red.). **Escenarios del cuerpo: la metamorfosis de Loïe Fuller** (catálogo). Madrid, España: Ed. La Casa Encendida, 2014. 143 p. Textos: VV. AA. Exposición de 6.2. a 4.5.2014, comisaria: Aurora Herrera, La Casa Encendida.
- CHAVARRÍA, Javier. Tu traje es un campo de batalla. In: **ADE Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España**, Madrid, España, n. 116, julio-septiembre 2007, p. 115-122.
- CID, Liuba; NIETO, Ramón. **Técnica y representación teatrales**. Madrid, España: Ed. Acento, Colección Flash, 1998. n. 84. 90 p.
- CID, Liuba; NIETO, Ramón. **Diccionario de teatro**. Madrid, España: Ed. Acento, 2002. Colección FlashMás, n. 23. 143 p.
- CLETO, Roberto de. O caminho da cenografia de LCR. In: **Jornal Última Hora**, Rio de Janeiro, Brasil, 29 nov. 1972.
- CLIMENHAGA, Royd. **Pina Bausch**. Londres, New York: Ed. Routledge, 2009.
- COCA, Jordi. La danza-teatro de Pina Bausch. In: **ADE Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España**, Madrid, España, n. 21, mayo 1991, p. 31-32.
- COGNIAT, Raymond. O problema dos estilos na cenografia do século XX. In: REDONDO Júnior (Ed.). **O teatro e a sua estética**. Lisboa, Portugal: Ed. Arcádia, 1964. p. 87-125.
- COHEN, Miriam Aby. **Cenografia brasileira século XXI: diálogos possíveis entre a prática e o ensino**. 2007. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo. Faculdade de Artes Cênicas, São Paulo, Brasil, 2007.
- COMPAÑÍA de Teatro Animalario. **Animalario: bonitas historias de entretenimiento sobre la humillación cotidiana de existir**. Barcelona, España: Ed. Random House Mondadori, Plaza Janés, 2005. 301 p.
- COOPER, Douglas. **Picasso y el teatro**. Barcelona, España: Ed. Gustavo Gili, 1968. 360 p.
- CÓRDOVA, Gonzalo. **La trampa de Goethe: una aproximación a la iluminación en el teatro contemporáneo**. Buenos Aires, Argentina: Ed. Libros del Rojas, 2002. 160 p. Universidad de Buenos Aires y Centro Cultural Ricardo Rojas.
- CORNEJO, Juan Gómez. Notas sobre la luz. In: FACIO, Ángel (Ed.). **Hamlet: William Shakespeare** (cuadernos del Teatro Español 23). Madrid, España: Ed. Matarero/Naves del Español y Teatro Español, 2009. p. 242-249.
- COSSIO, Ana María Arias de. **Dos siglos de escenografía en Madrid**. Madrid, España: Ed. Mondadori – Ómnibus, 1991. 341 p.
- CRAIG, Edward Gordon. **Del arte del teatro; Hacia un nuevo teatro**. Edición y traducción de Manuel F. Vieites. Madrid, España: Ed. Asociación de Directores de Escena de España, 2012a. Serie Teoría y Práctica del Teatro n. 33, Escritos Sobre Teatro I. 393 p.
- GRAIG, Edward Gordon. **Un teatro vivo; El teatro en marcha; Escena**. Madrid, España: Edición y traducción de Manuel F. Vieites. Ed. Asociación de Directores de Escena de España, 2012b. Serie Teoría y Práctica del Teatro n. 34, Escritos Sobre Teatro II. 402 p.
- CRAWLEY, Greer (Ed.). **Transformation and revelation: UK design for performance 2007-2011** (catalogue). London, UK: Ed. The Society of British Theatre Designers-SBTD, Theatre Design Dept, Rose Bruford College of Theatre and Performance, 2011. 160 p.
- CRUZ, Fernando M. R. M. Nunes da. **A iluminação cênica em Portugal na segunda metade do século XX**. 2010. Dissertação (mestrado). Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Teatro e Cinema, Amadora, Portugal, 2012.
- CUERDO, Miguel C. Rivas. **Producir sin dolor**. Madrid, España: Centro Dramático Nacional, 2015. Colección Laboratorio. 240 p.
- CURRENT, Richard Nelson; EWING Current, Marcia. **Loïe Fuller: goddess of light**. Boston, USA: Ed. Northeastern University Press, 1997. 384 p.
- CYPRIANO, Fábio. **Pina Bausch** (catálogo). São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2005. 176 p. Fotos de Maarten Vanden Abeele.
- DALLAL, Alberto. Loïe Fuller en México. In: **Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas**, Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México-UNAM, 1982. v. XIII, n. 50, tomo 2, p. 297-307.
- DAVIS, Gretchen; HALL, Mindy. **El arte del maquillaje**. Madrid, España: Ed. Anaya, Photoclub, 2012. 303 p.
- DAVIS, Tony. **Escenógrafos: artes escénicas**. Barcelona, España: Ed. Océano, 2002. 176 p. Entrevistas con: Günther Schneider-Siemssen; Ralph Koltai; Ming Cho Lee; Guy-Claude François; Jaroslav Malina; William Dudley; Maria Björnson; José Carlos Serroni; Yukio Horio; Richard Hudson; Adrienne Lobel; George Tsypin.
- DENNY, Marcelo. **Cenografia digital na cena contemporânea**. São Paulo, Brasil: Ed. Annablume, 2019. 230 p.
- DEUSAMAR, Regilan. Educação, arte, cultura e economia no ateliê de figurino. A costura performativa das mãos de fadas mineiras. SCHWARZ, Erika (Org.). **Figurino em roda: pedagogias, processos, entre outros feitiços**. São Paulo, Brasil: Ed. Provisória, 2024. p. 132-155.
- DIAS, Regina Maria Alves. **A cenografia nos desfiles de moda**. 2009. Dissertação (mestrado). Universidade Anhembi Morumbi. Faculdade de Design, São Paulo, Brasil, 2009.
- DIDION, Joan. **Noches azules**. Madrid, España: Titivillus, ePub r1.0, 2018.
- DIZ, Ernesto; PUJÍA, Sandro; SIRLIN, Eli; CÓRDOVA, Gonzalo. **La iluminación escénica**. Buenos Aires, Argentina: Ed. Libros del Rojas, 2003. Colección Herramientas. 93 p. Universidad de Buenos Aires y Centro Cultural Ricardo Rojas.
- DIXON, Steve. **Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation**. Cambridge, Englan: Ed. MIT Press, 2007. 832 p.
- DOMÍNGUEZ, Carlos Espinosa (Org.). **Japón: tradición y modernidad** (cuaderno). Madrid, España: Ed. Centro de Documentación Teatral, 1987. Cuadernos El Público, n. 26, septiembre 1987, 84 p.

- DOMINUS, Susan. Tras la telaraña, llega el “Sueño”. In: **The New York Times**, New York, USA, International Weekly, Prensa Libre, 10 nov. 2013, p. 10.
- DRAGO, Niuxa Dias. **A cenografia de Santa Rosa: espaço e modernidade**. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2014.
- DREIER, Martin. Adolphe Appia. El reformador ginebrino de la escena (1862-1928). In: MARTÍNEZ Roger, Ángel (Coord.). **Adolphe Appia: escenografías** (catálogo exposición). Madrid, España: Ed. Círculo de Bellas Artes, 2004. p. 45-65.
- DUBATTI, Jorge. Ariane Mnouchkine y Le Théâtre du Soleil: una contribución esencial a la historia del teatro. In: MNOUCHKINE. **El arte del presente: conversaciones con Fabienne Pascaud**. Montevideo, Uruguay; Buenos Aires, Argentina: Ed. Atuel/Trilce, 2007. p. 7-18.
- DUBATTI, Jorge. El teatro es, durante algunas horas, una utopía: entrevista con Ariane Mnouchkine en la Escuela de Espectadores. In: **Palos y Piedras, revista del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Govini** (en línea), n. 2, Año 1, enero/abril 2008. Disponible en: www.centrocultural.coop/revista/articulo/41 Consulta en: 2 febrero 2016.
- DUNCAN, Isadora. **Minha vida**. São Paulo: Ed. José Olympio, 2012. 308 p.
- ECHARRI, Marisa; SAN MIGUEL, Eva. **Vestuario teatral** (cuaderno de técnica escénica). Ciudad Real, España: Ed. Ñaque, 2004. Colección Técnica Escénica, Serie Práctica, 3. ed., 2004. 203 p.
- ECHARRI, Marisa; SAN MIGUEL, Eva. La realización del vestuario de espectáculo. In: **ADE Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España**, Madrid, España, n. 116, julio-septiembre 2007, p. 144-146.
- ETTEDGUI, Peter. **Directores de fotografía**. Barcelona, España: Ed. Océano. Colección Cine, 1999. 208 p. Entrevistas con: Jack Cardiff; Douglas Slocombe; Sven Nykvist; Subrata Mitra; Raoul Coutard; Haskell Wexler; Iászlo Kovacs; Billy Williams; Robby Müller; Gordon Willis; Michael Chapman; John Seale; Stuart Dryburgh; Roger Deakins; Eduardo Serra; Janusz Kaminski; Darius Khondji.
- ETTEDGUI, Peter. **Diseño de producción & dirección artística**. Barcelona, España: Ed. Océano, 2001. Colección Cine, 208 p. Entrevistas con: Henry Bumstead; Ken Adam; Richard Sylbert; Dante Ferretti; Dean Tavoularis; Stuart Craig; Patrizia Von Brandenstein; Allan Starski; Anna Asp; Christopher Hobbs; Cao Jiuping; Wynn Thomas; Ben Van Os; John Beard; Dan Weil; Niger Phelps.
- FACIO, Ángel (Ed. y coord.). **La hija del aire** (cuaderno del Teatro Español 3). Madrid, España: Ed. Teatro Español, 2006. 328 p. Texto VV. AA. Puesta en cena, Autor: Pedro Calderón de la Barca; Dirección: Jorge Lavelli; Escenografía: Pace; Iluminación: Roberto Traferri y Jorge Lavelli; Vestuario: Graciela Galán; Banda Sonora: Geraldo Gandini. Madrid: España.
- FACIO, Ángel (Ed. y coord.). **Hamlet: William Shakespeare** (cuaderno del Teatro Español 23). Madrid, España: Ed. Matadero/Naves del Español y Teatro Español, 2009a. 271 p. Texto VV. AA. Espectáculo: Autor: William Shakespeare; Versión y dirección: Tomaž Pandur; Escenografía: Colectivo Numen; Iluminación: Juan Gómez Cornejo; Vestuario: David Delfín; Atrezzo escénico: Luis Rosillo; Caracterización: Chema Noci; Peluquería: Antoñita Vda. de Ruiz; Diseño de sonido: Mariano García; Composición musical: Silence.
- FACIO, Ángel (Ed. y coord.). **Las troyanas: Eurípides** (cuaderno del Teatro Español 21). Madrid, España: Ed. Matadero/Naves del Español y Teatro Español, 2009b. 287 p. Texto VV. AA. Espectáculo: Autor: Eurípides; Versión: Ramón Iriyoyen; Dirección: Mario Gas; Espacio escénico: Mario Gas; Iluminación: Carlos Lucena; Vestuario: Antonio Belart; Peluquería: Antoñita, Vda. de Ruiz; Diseño de sonido: Mariano García; Banda sonora: Orestes Gas.
- FÉRAL, Josette. **Trajectoires du Soleil**, autour d'Ariane Mnouchkine. Paris, France: Ed. Théâtrales, 1998.
- FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine**: erguendo um monumento ao efêmero. São Paulo, Brasil: Ed. Senac São Paulo: Edições Sesc SP, 2010. 163 p.
- FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro**: repetição e transformação. 2 ed. São Paulo, Brasil: Ed. Annablume, 2007. 196 p.
- FERNÁNDEZ, Lourdes Jiménez. La reforma del drama wagneriano y los artistas españoles: afinidades teóricas con Appia. In: MARTÍNEZ Roger, Ángel (Coord.). **Adolphe Appia: escenografías** [catálogo exposición]. Madrid, España: Ed. Círculo de Bellas Artes, 2004. p. 77-104.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Design em espaço**. São Paulo, Brasil: Ed. Rosari, 2001.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. Epistemologia da Comunicação: além do sujeito e aquém do objeto. In: VASSALO de Lopes, Maria Immacolata (Org.). **Revista Epistemologia da Comunicação**, São Paulo, Brasil, Ed. Loyola/Compós, 2003.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio (Org.). **Espaços comunicantes**. São Paulo, Brasil: Ed. Annablume, Grupo ESPACC, VV. AA., 2007. 256 p.
- FIDALGO, Fernando Baños. **Tiempo lento en el cine y el vídeo contemporáneo**. 2013. Tese (doutorado). Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes, Madrid, España, 2013.
- FIGUEIREDO, Laura Maria de. **Luz: a matéria cênica pulsante**. Apontamentos didáticos e estudos de caso. 2007. Dissertação (mestrado). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Pós-Graduação em Artes Cênicas, São Paulo, Brasil, 2007.
- FISCHER, Kysy Amarante; MORAES, Cristiane Dall'Oglio de. A maquiagem e o incompleto no butoh. In: **Revista Mosaico**, Belo Horizonte, Brasil, n. 5, jan-jun. 2011, p. 157-168.
- FLOCH, Jean-Marie. **Identités visuelles** (I.V.). Paris, France: Ed. Presses Universitaires de France, 1995. 221 p.
- FLÓREZ, Fernando Castro; GARCÍA Canido, Xosé Luis (Coord.). **Eduardo Arroyo: escenografías** (catálogo). Madrid, España: Ed. Círculo de Bellas Artes, 2004. 206 p. Exposición de 16 dez. 2004 a 13 jan. 2005, Sala Pablo Ruiz Picasso, Círculo de Bellas Artes.
- FONTANA, Juan Carlos. Robert Wilson: el arquitecto de la escena contemporánea. In: **Revista Picadero**, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, Córdoba, Argentina, año 2, n. 6, Edición Especial, 2002, p. 19-21.
- FOUCAULT, Michel. **Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas**. Buenos Aires, Argentina: Ed. Siglo XXI, 2002. 375 p.
- FRAGA, Ronaldo. **Ronaldo Fraga: caderno de roupas, memórias e croquis**. Belo Horizonte, Brasil: Ed. Cobogó, 2015. 316 p.

- FRANCO, Maria Laura Puglisi Barbosa. **Análise do conteúdo**. Brasília, Brasil: Ed. Plano, 2003. Série Pesquisa em Educação. 72 p.
- FREGONEIS, Gabriela P.; CASTILHO Barone, Luciana Paula. Aspectos poéticos e pedagógicos nas criações teatrais de Peter Brook e Ariane Mnouchkine. In: **O Mosaico, Revista Pesquisa em Artes/FAP**, Curitiba, Brasil, n. 2, p.1-10, jul./dez. 2009.
- FREIXE, Guy. **Les utopies du masque sur les scenes européennes du XXe siècle**. Montpellier, France: L'Entretemps, 2010.
- FREUD, S. (1972). **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro, Brasil: Imago, 1972.
- FRONCHETTI, Marco. O aprendizado de um cenógrafo: o processo de criação e as cenografias do Grupo Tear (1982-1987). In: SOARES; POZZI. **Design cenográfico: a cenografia e mpesquisa**, Porto Alegre, Brasil, v. 1, 2021. 170 p. Ed. Marcavvisual.
- FUCHS, Theodore. **Stage lighting**. New York, USA: Ed. Benjamin Blom, 1963.
- FULLER, Loïe. Light and the dance. In: JENKINS, H., **Fifteen years of a dancer's life with some account of her distinguished friends**. Londres, England, 1913. p. 62-72.
- FULLER, Loïe. **Una vita da danzatrice**. Roma, Italy: Ed. Dino Audino, 2013. 143 p.
- GACIO, Luis Millá. **Tratado de caracterización teatral**. Barcelona, España: Ed. Librería Teatral Millá, 1944. 106 p.
- GALHÓS, Cláudia. **Pina Bausch: sentir mais (ensaio biográfico)**. Lisboa, Portugal: Ed. Dom Quixote, 2010. 279 p.
- GALIANO, Mateo. Principios de la composición escénica: Los Meininger. In: **Danzararte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga**, Málaga, España, n. 4, 2008, p. 50-57.
- GALIZIA, Luiz Roberto. **Os processos criativos de Robert Wilson: trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo**. São Paulo, Brasil: Ed. Perspectiva, 1986. Coleção Estudos n. 91. 210 p. São Paulo: Brasil.
- GALLAGHER, John. **Geisha: un mundo de tradición, elegancia y arte**. Madrid, España: Ed. Libsa, 2007. 240 p.
- GARAFOLA, Linn. Ballets Rusos y Ballets Suecos. In: **El teatro de los pintores: en la Europa de las vanguardias (catálogo)**. Madrid, España: Ed. Aldeasa, 2000. p. 37-44.
- GARCÍA, María del Mar Aguilar. Influencia del espacio de representación en la puesta en escena teatral. In: **Activarte. Revista independiente de arte, teoría de las artes, pedagogía y nuevas tecnologías**, Sevilla, España, 2011, p. 37-43.
- GARCÍA, Mónica de la Fuente. El teatro Kathakali. In: **La Ratonera: revista asturiana de teatro**, Gijón, España, n. 39, junio 2014, p. 119-126.
- GARDIM, Juliana. Les éphémères no Sesc São Paulo (posfácio). In: FÉRAL. **Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero**. São Paulo, Brasil: Ed. SescSP; Senac, 2010. p. 157-162.
- GARELICK, Rhonda K. **Electric Salome: Loïe Fuller performance of modernism**. Princeton, USA: Ed. Princeton University Press, 2007. 246 p.
- GARMENDIA, Luis Gilberto Arreguín. **Utilización del trabajo interdisciplinario y del lenguaje multimedia en la danza contemporánea: El bosque una propuesta práctica**. 2011. Tese (doutorado). Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes, Valencia, España, 2011.
- GIANNONE, Antonella. El vestuario como práctica de sentido entre cine y moda. In: CALEFATO, Patrizia (Ed.). **Moda y cine**. Valencia, España: Engloba Edición, 2002. p. 21-39.
- GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. Lisboa, Portugal: Ed. Relógio D'Água, 2001a. 272 p.
- GIL, José. Gestos do pensamento: Pina Bausch. In: GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. Lisboa, Portugal: Ed. Relógio D'Água, 2001b. p. 191-224.
- GILBERT, Rosa Peralta. **Manuel Fontanals, escenógrafo: teatro, cine y exilio**. Madrid, España: Ed. Fundamentos, 2007.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Doutrina das cores**. São Paulo, Brasil: Ed. Nova Alexandria, 1993. 175 p.
- GOLOVNIA, Anatolij. **La iluminación cinematográfica**. Madrid, España: Ed. Rialp, 1960. Colección Libros de Cine Rialp, n. 19. 228 p.
- GÓMEZ, Eugenio Bargueño. Josef Svoboda: la luz construida (en línea). In: **ArDIn. Arte, Diseño e Ingeniería**, Madrid, España, n. 1, 2012, p. 27-42. Disponible em: <http://vufind.uniovi.es>. Consulta em: 11 abril 2012.
- GÓMEZ, Felisa de Blas. **El teatro como espacio**. Barcelona, España: Ed. Fundación Caja de Arquitectos, 2009. Colección Arquia/Tesis n. 29. 266 p.
- GÓMEZ, Felisa de Blas. **Arquitecturas efímeras: Adolphe Appia, música y luz**. Buenos Aires, Argentina: Ed. Nobuko, 2010. Colección Textos de Arquitectura y Diseño. 74 p.
- GONDRA, Borja Ortiz de. Pina Bausch: una mirada particular. In: **ADE Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España**, Madrid, España, n. 21, mayo 1991, p. 28-35.
- GOODRIDGE, Mike; GRIERSON, Tim. **Dirección de fotografía cinematográfica**. Barcelona, España: Ed. Blume, 2012. Colección El Arte del Cine. 192 p. Entrevistas con: Vilmos Zsigmond; Christopher Doyle; Michael Ballhaus; Ed Lachman; Rodrigo Prietto; Caleb Deschanel; Vittorio Storaro; Chris Menges; Dion Beebe; Owen Roizman; Barry Ackroyd; Ellen Kuras; Peter Suschitzky; Seamus McGarvey; Javier Aguirresarobe; Matthew Libatique.
- GORNI, Marcelina. **Flávio Império: arquiteto e professor**. 2004. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo. Escola de Engenharia de São Carlos, São Carlos, Brasil, 2004.
- GOROSTIZA, Jorge. **La arquitectura de los sueños: entrevistas con directores artísticos del cine español**. Madrid, España: Ed. Festival de Cine de Alcalá de Henares/Comunidad de Madrid, 2001. 579 p. Entrevistas con: Ana Alvargonzález; Gumersindo Andrés; José Luis Arrizabalaga y Biafra; Antonio Belizón; Wolfgang Burmann; Julio Esteban; Benjamín Fernández; Javier Fernández; Félix Murcia; Rafael Palmero; Gil Parrondo; Josep Rosell; Emilio Ruiz del Río; Luis Vallés; Gerardo Vera.

- GREINER, Christine. Nomadismo y traducciones culturales: nuevos estudios del cuerpo para hacer/pensar la danza contemporánea. In: **Telón de Fondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral**, n. 9, julio 2009. Disponible em: www.telondefondo.org Consulta em: 4 noviembre 2015.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Hacia un teatro pobre**. Madrid, España: Ed. Siglo XXI, 2009. Colección Voces del Este. 204 p.
- GUERREIRO, Mônica. Uma conversa com Pina Bausch (en línea). In: **Revista Obscena**, Lisboa, Portugal, n. 4, mayo 2007, p. 60-69. Disponible em: www.revistaobscena.com Consulta em: 2 febrero 2015.
- GUERRERO, Manuel (Ed.). **Carles Santos. Visca el piano!** (libro-catálogo). Barcelona, España: Ed. KRTU, Fundació Joan Miró, Generalitat de Catalunya/Departament de Cultura, 2006. 496 p. Exposición: Carles Santos. Visca el piano! De junio a noviembre de 2006 en la Fundació Joan Miró.
- GUINSBURG, Jacob; NETTO, José Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves (Orgs.). **Semiologia do teatro**. 2 ed. São Paulo, Brasil: Ed. Perspectiva, 2006. Coleção Debates, VV. AA. 380 p.
- GUZIK, Alberto. Texto de Prefacio. In: GILL, Camargo Roberto. **Função estética da luz**. Sorocaba, Brasil: Ed. TCM Comunicação, 2000. p. 9-10.
- GUZZO, Marina. Dançar com plantas e paisagens. SCHWARZ, Erika (Org.). **Figurino em roda: pedagogias, processos, entre outros feitiços**. São Paulo, Brasil: Ed. Provisória, 2024. p. 82-97
- HAMBURGER, Vera. **Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro**. São Paulo, Brasil: Ed. Senac, Edições Sesc, 2014. 420 p.
- HELIODORA, Bárbara. Texto de apresentação. In: MUNIZ, Rosane, **Vestindo os nus: o figurino em cena**. Rio de Janeiro, Brasil: Ed. Senac Rio, 2004.
- HERAS, Guillermo. **Miradas a la escena de fin de siglo: escritos dispersos II**. Valencia, España: Ed. Universitat de València, 2003. Colección Teatro Siglo XXI, Serie Crítica. 437 p.
- HERMOSILLA, Carlos Reyero. **Gregorio Martínez Sierra y su teatro de arte**. Madrid, España: Ed. Fundación J. March, 1980. Serie Universitaria, n. 142.
- HERRERA, Aurora. Introducción. In: CASTAÑO, Antonia (Ed.) (2009). **Edward Gordon Craig: el espacio como espectáculo** (catálogo). Madrid, España: Ed. La Casa Encendida/Fundación Caja Madrid, 2009a. p. 6-11.
- HERRERA, Aurora. Paralipómenos sobre Edward Gordon Craig. In: CASTAÑO, Antonia (Ed.). **Edward Gordon Craig: el espacio como espectáculo** (catálogo). Madrid, España: Ed. La Casa Encendida/Fundación Caja Madrid, 2009b. p. 38-333.
- HERRERA, Aurora. Edward Gordon Craig y sus constelaciones creativas. In: CASTAÑO, Antonia (Ed.). (2009). **Edward Gordon Craig: el espacio como espectáculo** (catálogo). Madrid, España: Ed. La Casa Encendida/Fundación Caja Madrid, 2009c. p. 448-507.
- HERRERA, Aurora (Comisaria). **Escenarios del cuerpo: la metamorfosis de Loïe Fuller** (Cuaderno de Exposición nº3). Madrid, España: Ed. La Casa Encendida/Fundación Caja Madrid, texto: VV. AA, 2014a. 40 p. Exposición: Escenarios del cuerpo. La metamorfosis de Loïe Fuller, de 7 fev. a 4 maio 2014 en La Casa Encendida.
- HERRERA, Aurora. Loïe Fuller: arte en movimiento. In: CAVAZZINI Y COMERLATI (Coord.). **Escenarios del cuerpo: la metamorfosis de Loïe Fuller** (catálogo). Madrid, España: Ed. La Casa Encendida, 2014b. p. 11-19.
- HERRERO, Maira; PARTEARROYO, Francisco Rodríguez de. **El Teatro Real**. Madrid, España: Ed. Lunweg/Teatro Real, 2003. 183 p.
- HOGHE, Raimund. **Pina Bausch**. Historias de teatro-danza. Barcelona, España: Ed. Ultramar, 1988. 134 p. Fotos de Ulli Weiss.
- HOGHE, Raimund. La danza: Pina Bausch. In: **ADE Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España**, Madrid, España, n. 21, mayo 1991, p. 32-35.
- HOGHE, Raimund; WEISS, Ulli. **Bandoneon: em que o tango pode ser bom para tudo?** São Paulo, Brasil: Ed. Attar, 1989. 119 p.
- HOLMBERG, Arthur. **The Theatre of Robert Wilson**. Directors in Perspective. Cambridge, England: Ed. Cambridge University Press, 1996. 229 p.
- HOLSTI, Ole R. **Content analysis for the social sciences and humanities**. New York, USA: Ed. Addison-Wesley Publishing Company, 1969. 235 p.
- HORMIGÓN, Juan Antonio. **Ramón del Valle Inclán: la política, la cultura, el realismo y el pueblo**. Madrid, España: Comunicación Serie B, 1972. n. 23, Alberto Corazón (Ed.).
- HORMIGÓN, Juan Antonio. **Trabajo dramático y puesta en escena**. Madrid, España: Ed. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1991. Serie Teoría y Práctica del Teatro n. 2. 305 p.
- HORMIGÓN, Juan Antonio. Los entresijos del teatro [presentación]. In: MOYNET, M. J. **El teatro del siglo XIX por dentro**. Madrid, España: Ed. ADE, 1999. p. V-VII.
- HORMIGÓN, Juan Antonio. El vestuario escénico como elemento de significación. In: **ADE Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España**, Madrid, España, n. 155, abril-junio 2015, p. 72-85.
- HOWARD, Pamela. **Escenografía**. Vigo, España: Ed. Galaxia, 2004. 197 p.
- INNES, Christopher. **Edward Gordon Craig: a vision of theatre**. Amsterdam, Holland: Ed. Harwood Academic Publishers, 1998.
- INNES, Christopher. Visiones del movimiento. Isadora Duncan y Gordon Craig. In: CASTAÑO, Antonia (Ed.). **Edward Gordon Craig: el espacio como espectáculo** (catálogo). Madrid, España: Ed. La Casa Encendida/Fundación Caja Madrid, 2009. p. 434-447.
- IRVIN, Polly. **Directores: artes escénicas**. Barcelona, España: Ed. Océano, 2003. 176 p. Entrevistas con: Eugenio Barba; Anne Bogart; Declan Donnellan; William Kentridge; Robert Lepage; Simon McBurney; Yukio Ninagawa; Trevor Nunn; Peter Stein; Habib Tanvir; Julie Taymor; Robert Wilson.
- ISHIOKA, Eiko; HE, Jianping. **Eiko Ishioka**. Barcelona, España: Ed. Maomao Publications, 2007. 336 p.
- JIMÉNEZ, Jesús Rubio. Los límites de la ilusión escénica (prólogo). In: MOYNET, M. J. **El teatro del siglo XIX por dentro**. Madrid, España: Ed. ADE, 1999. p. IX-XV.

- JIMÉNEZ, Jesús Rubio. Romance de Lobos: la versión de Ángel Facio. In: FACIO (Ed.). **Romance de lobos** (cuaderno de dirección 4). Madrid, España: Ed. Teatro Español, 2005. p. 83-108.
- JOMMARON, Jacqueline. **Le théâtre en France: du Moyen-Âge à nos jours**. Paris, France: Ed. Librairie Générale Française, 1992.
- JOURDHEUIL, Jean. Gilles Aillaud: por un teatro de la visión. In: URSIC, Giorgio Ursini (Comisario). **Gilles Aillaud, escenógrafo. Del lienzo a la escena** (catálogo expositivo). Madrid, España: Ed. Centro Dramático Nacional, 2008. p. 15-58.
- KAWAKAMI, Mieko. **Peitos e ovos**. Rio de Janeiro: Ed. Intrínseca, edição digital, 2023.
- KEHOE, Vincent J-R. **La técnica del maquillaje profesional**. 2 ed. Barcelona, España: Ediciones Omega, 2008. 308 p.
- KIERNANDER, Adrian. **Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil**. Cambridge, England: Ed. Cambridge University Press, 1993.
- KIESLER, Frederick. Manifiesto cinematográfico. Texto publicado originalmente en la revista *Close Up*, v. III, n. 2 (ago. 1928), p. 35-41. In: LESÁK Y ZILLNER. **Frederick Kiesler** (Cuaderno 2). Madrid, España: Ed. La Casa Encendida/Fundación Caja Madrid, 1928. p. 27-35.
- KLETT, Renate. **Robertepage**: conversas sobre arte e método. São Paulo, Brasil: Ed. Sesc São Paulo, 204 p.
- KLIMCZYK, Wojciech. **Visionarios del cuerpo**. Cracovia, Polonia: Ed. Korporacja Halart, 2020.
- 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, España, 2012.
- KOMISARJEVSKY, Theodore; SIMONSON, Lee. Setting and costumes in Europe. Setting & Costumes of the modern Stage. London, The Studio, 1933, p. 11-12. In: PERALTA. **Manuel Fontanals, escenógrafo: teatro, cine y exilio**. Madrid, España: Ed. Fundamentos, 2007. p. 221.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia, Brasil: Ed. Ateliê Editorial, 1999. 150 p.
- KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia**: o efêmero e o perpétuo. Cotia, Brasil: Ed. Ateliê Editorial, 2007. 176 p.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. O figurino das renovações cênicas do século XX (apresentação). In: VAZ Ramos. **O figurino teatral e as renovações do século XX**. São Paulo, Brasil: Ed. Estação das Letras e Cores/Fapesp, 2010. p. 11-13.
- KOWZAN, Tadeusz. **El signo y el teatro**. Madrid, España: Ed. Arco Libros, S.L., Colección Perspectivas, Biblioteca de Teoría Literaria y Literatura Comparada, 1997. 280 p.
- KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro: introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J. et al (Orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo, Brasil: Ed. Perspectiva, 2006. p. 93-123.
- KRIPPENDORFF, Klaus. **Metodología de análisis de contenido**: teoría y práctica. Barcelona, España: Ed. Paidós, Colección Paidós Comunicación, 1990. n. 39. 280 p.
- KRUMME, Peter. Sillas que hablan: unos fragmentos. In: ALBORCH, Carmen (Ed.). **Robert Wilson** (catálogo). Valencia, España: Ed. IVAM y Centre del Carme, 1992. p. 45-50.
- LABRA, José María. **Prevenidos**: conversaciones con los técnicos, equipo artístico y de dirección de una producción teatral. Madrid, España: Ed. Centro Dramático Nacional – CDN, 2014. Colección Laboratorio. 216 p.
- LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5 ed. São Paulo, Brasil: Ed. Atlas, 2003. 310 p.
- LEAVITT, David. **Linguagem perdida**. Ed. Globo. Rio de Janeiro, Brasil: Ed. Globo, 1987.
- LEE Filters. **Think Lee** (catálogo). Andover, England: Ed. Lee Filters, s/d. 78 p.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro posdramático**. Murcia, España: Ed. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo – Cendeac, 2013, Colección Ad Litteram. n. 11. 480 p.
- LEÓN, Diblik Rabía. **Ilusiones ópticas**: creación de espacios escénicos y alternativos con espejos. 2008. Tese (doutorado). Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes, Madrid, España, 2008.
- LEONELLI, Carolina. **Lina Bo Bardi**: experiências entre arquitetura, artes plásticas e teatro. 2011. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, Brasil, 2011.
- LESÁK, Barbara; ZILLNER, Gerd (Comisarios). **Frederick Kiesler** (Cuaderno 2). Madrid, España: Ed. La Casa Encendida/Fundación Caja Madrid, 2013a. 33 p. Exposiciones: Frederick Kiesler. El escenario explota - Frederick Kiesler. Cara a cara con la vanguardia, de 3 out. 2013 a 12 jan. 2014 en La Casa Encendida.
- LESÁK, Barbara. El escenario explota. In: LESÁK Y ZILLNER, **Frederick Kiesler** (Cuaderno 2). Madrid, España: Ed. La Casa Encendida/Fundación Caja Madrid, 2013b. p. 5-16.
- LIMA, Carla A. Silva. **Dança-Teatro: a falta que baila**: a tessitura dos afetos nos espetáculos do Wuppertal Tanztheater. 2008. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, Brasil, 2008.
- LIMA, João Castro. **Cartilhas de teatro**: iluminação cênica. Porto Alegre: Ed. UE- Unidade Editorial Porto Alegre, 1998. Coleção Cartilhas do teatro. 51 p.
- LIMA, Perla Zayas de. Teatro clásico chino: la Ópera de Pekín. In: **La Ratonera: revista asturiana de teatro**, Gijón, España, n. 39, junio 2014, p. 127-136.
- LINCOLN, Yvonna S.; GUBA, Egon G.. **Naturalistic inquiri**. Londres, England: Ed. Sage, 1985. 416 p.
- LISTA, Giovanni. L'objet-spectacle. In: **Léger et le spectacle** (catálogo). Estocolmo, Suecia: Ed. Biot, Musée National Fernand Léger, 1995.
- LISTA, Giovanni. El escenario futurista. In: **El teatro de los pintores**: en la Europa de las vanguardias (catálogo). Madrid, España: Ed. Aldeasa, 2000. p. 165-173.
- LISTA, Giovanni. **Loie Fuller**: danseuse de la Belle Epoque. Paris, France: Ed. Hermann, 2006. Colección Hermann Danse. 680 p.

- LISTA, Giovanni. Loïe Fuller y du danza serpentina: entre fotografía y cinematografía. In: CAVAZZINI Y COMERLATI (Coord.), **Escenarios del cuerpo: la metamorfosis de Loïe Fuller** (catálogo). Madrid, España: Ed. La Casa Encendida, 2014. p. 29-41.
- LIVSCHITZ, P.; TEMKIN, A. **Maquillaje teatral, pelucas**. Buenos Aires, Argentina: Editorial Quetzal, 1993. 103 p.
- LLOBERA, Patricia Traperero. **Bases para un análisis del espectáculo**: teoría y práctica. Palmas, España: Ed. Universitat de les Illes Balears, 1995. Col·lecció Assaigs, 2, 402 p.
- LÓPEZ-DÁVILA, Antonio. La escena iluminada y sus artífices: Antonio López-Dávila. In: **ADE Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España**, Madrid, España, n. 159, enero-marzo 2016, p. 76-79.
- LÓPEZ, Agustín Muñoz-Alonso. Apuntes sobre la poética escénica de Francisco Nieva. In: VERA et al, **Francisco Nieva**: artista contemporáneo. Madrid, España: Ed. Iberautor/Fundación Autor, 2066. p. 45-46.
- LÓPEZ, Lorena Matey. Cuando el ilusionismo entra en escena: ilusiones ópticas en espacios escénicos tradicionales. In: DÍAZ Padilla (Coord.). **Ilusiones ópticas en las artes escénicas y espacios de representación**: influencias en cine, teatro, televisión y puestas en escena. Madrid, España: Edición PIMCD 2011-2012, Universidad Complutense de Madrid, 2012. p. 15.
- LOUPPE, Laurence. **Poética de la danza contemporánea**. Salamanca, España: Ed. Universidad de Salamanca, 2011. 502 p.
- LOZANO, Elisa (Org.). **Manuel Fontanals**. Escenógrafo del cine mexicano. Ciudad del Mexico, Mexico: Ed. UNAM, VV AA, 2015. 208 p.
- LUBILAR, María Teresa Lobos. La paradoja del espectador: clima/atmósfera y diseño escénico. In: LOBOS Aguirre et al (Coord.). **Participación de Chile en la Cuadrienal de Praga 2015** (catálogo). Santiago, Chile: Ed. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2015. p. 22-23.
- LUCAS, Fernando Cid. **La espléndida flor de mil colores**: el teatro Kabuki. Notas para una aproximación. Mérida/Badajiz, España: Ed. Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura/Museo de Cáceres, 2006. 48 p.
- LUISI, Emidio; GREINER, Christine. **Kasuo e Yoshito Ohno**. São Paulo, Brasil: Ed. Sesc, 2015. 284 p.
- LUKÍĆ, Darko. El mapeo del PandurTheater. In: FACIO (Ed. y coord.). **Hamlet**: William Shakespeare (cuaderno del Teatro Español 23). Madrid, España: Ed. Madero/Naves del Español y Teatro Español, 2009a. p. 40-63.
- LUMBRERAS, Susana. Sobre indumentarias escénicas y la construcción de la apariencia. In: **ADE Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España**, Madrid, España, n. 116, julio-septiembre 2007, p. 105-107.
- LUZZI, Nicolás Alberto. **El proceso escenográfico en la puesta en escena del musical**: Shrek, el musical. 2015. Tese (doutorado). Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes, Madrid, España, 2015.
- MAGALHÃES, Mônica F. **Body painting**: corpos cenográficos. Revista Cena: dossiê Quadrienal de Praga: espaço e desenho da cena - Parte 2, Porto Alegre, nº 31, p. 41-53, mai./ago. de 2020. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>.
- MAGALHÃES, Mônica F. **Caracterização cênica**: análise da formação e de processos criativos de maquiadores profissionais que trabalham com as artes cênicas e de grupos teatrais que têm a maquiagem como elemento visual constitutivo. Revista Aspas, Visualidades das cenas, v. 10, nº 2, p. 145-158, 2020.
- MAH, André. **Aproximación semiótica al teatro histórico de Domingo Miras y Aimé Césaire**. 1997. Tese (doutorado). Universidad Nacional de Educación a Distancia. Instituto de Semiótica Literaria y Teatral, Facultad de Filología, Madrid, España, 1997.
- MALDONADO, Alberto Efendy. Práxis teórico/metodológica na pesquisa em comunicação: fundamentos, trilhas e saberes. In: GOMES, Luis (Ed.). **Metodologias de pesquisa em comunicação**: olhares, trilhas e processos. Porto Alegre, Brasil: Ed. Sulina, 2011. p. 277-299.
- MALIBRÁN, Mara; AGUDÍN, Fernando López. **Fortuny**: el último aristócrata de Venecia. Madrid, España: Ed. La Esfera de los Libros, 2012. 278 p.
- MANNONI, Laurent (Comisario). **George Méliès**: la magia del cine (catálogo). Madrid, España: Ed. Obra Social La Caixa y Cinémathèque Française, 2013. 192 p. Exposición: George Méliès: la magia del cine, de julio a diciembre 2013 en la CaixaForum Madrid.
- MANTOVANI, Anna. **Cenografia**. São Paulo, Brasil: Ed. Ática, 1989. Série Princípios. 96 p.
- MARÍN, José Luis Morales y. Cuatro renovadores del espacio escénico. In: PELÁEZ Y ANDURA (Ed.). **50 años de figurinismo teatral en España: Cortezo**. Madrid, España: Mampaso, Narros y Nieva (cat. exp.), 1988. p. 7-17.
- MARQUERIE, Carlos. **Entre las luces y las sombras**: libertad. Madrid, España: Colección Pliegos de Teatro y Danza, 2014. n. 60. 36 p.
- MARQUES, Hilton. O mágico das roupas (prefácio). In: MUNIZ, Rosane. **Vestindo os nus**: o figurino em cena. Rio de Janeiro, Brasil: Ed. Senac Rio, 2004. p. 15-16.
- MARTÍN, María de Iracheta. La cara oculta del cine. Ilusiones ópticas en trucajes y efectos especiales. In: DÍAZ, Padilla (Coord.). **Ilusiones ópticas en las artes escénicas y espacios de representación**: influencias en cine, teatro, televisión y puestas en escena. Madrid, España: Edición PIMCD 2011-2012, Universidad Complutense de Madrid, 2012. p. 36.
- MARTÍNEZ, José Antonio Sánchez (Ed.). **La escena moderna**: manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias. Madrid, España: Ed. Akal, Colección Fuentes de Arte, 1999. n. 15, VV. AA, 487 p.
- MARTÍNEZ, José Antonio Sánchez. **Dramaturgias de la imagen**. 3 ed. Cuenca, España: Ed. de Castilla-La Mancha, 2002. 235p. Colección Monografías.
- MARTÍNEZ, José Antonio Sánchez [Dir.]. **Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002**. Cuenca: España: Ed. ARTEA, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Colección Caleidoscopio, 2006. nº 6, VV. AA, 420 p.
- MARTÍNEZ, María del Mar Nicolás. **Mariano Fortuny y Madrazo**. Entre la modernidad y la tradición. 1993. Tese (doutorado). Universidad de Granada. Departamento de Historia del Arte, Granada, España, 1993.

- MARTÍNEZ, María del Mar Nicolás. **Mariano Fortuny y Madrazo**, entre la modernidad y la tradición. Madrid, España: Ed. Fundación Universitaria Española, Colección Tesis "cum laude", 2000. Serie Arte. 230 p.
- MATELLANO, Victor. **Diseñado por...Yvonne Blake, figurinista de cine**. Madrid, España: Ed. Fundación Autor, Semana de Cine Experimental de Madrid, 2006. 291 p.
- MATELLANO, Victor. **Decorados, Gil Parrondo**. Madrid, España: Ed. T&B Editores y Ayuntamiento de Talamanca de Jarama, 2008. 158 p.
- MAYDEU, Javier Aparicio. **El teatro barroco: guía del espectador**. Barcelona, España: Ed. Montesinos, 1999. Biblioteca de Divulgación Temática, n. 70. 165 p.
- MCCULLERS, Carson. **El corazón es un cazador solitario**. Barcelona, España: Ed. Bruguera, 1982. 384 p.
- MCDONAGH, Don. **The complete guide to Modern Dance**. New York, USA: Ed. Doubleday, 1976. 534 p.
- MCGRATH, Declan. **Montaje & postproducción**. Barcelona, España: Ed. Océano, Colección Cine, 2001. 192 p. Entrevistas con: Ralph Winters; Yoshinori Ota; Walter Murch; Anne Coates; Cécile Decugis; Paul Hirsch; Jacques Witt; Jim Clark; Dede Allen; Pietro Scalla; William Chang; Skip Lievsay; Mark Berger.
- MCKINNEY, Joslin; BUTTERWORTH, Philip. **The Cambridge Introduction to Scenography**. New York, USA: Ed. Cambridge University Press, 2009. Series Cambridge Introductions to Literature. 251 p.
- MEDEIROS, Paulo Cesar. **A dramaturgia da luz**. Rio de Janeiro, Brasil: Instituto Eté, 2021. 208 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenología de la percepción**. Barcelona, España: Ed. Península, 2000. 480 p.
- METZ, Christian. **Psicoanálisis y cine. El significante imaginario**. Barcelona, España: Ed. Gustavo Gili, 1979.
- MICHAUD, Eric. Crítica social y utopías experimentales. In: **El teatro de los pintores: en la Europa de las vanguardias** (catálogo). Madrid, España: Ed. Aldeasa, 2000. p. 309-318.
- MIGNON, Paul-Louis. Le théâtre de A a Z: Ariane Mnouchkine. In: **L'Avant-Scène Théâtre 526-7**. Paris, France: Ed. Stock, octubre de 1973. p. 17-18.
- MÍNGUEZ, Luis Perdigueiro. La estética de la iluminación. In: **ADE Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España**, Madrid, España, n. 159, enero-marzo 2016, p. 52-55.
- MINNELLI, Vincente. Entrevista, en Film Ideal, nº 118. In: VILA. **La escenografía: cine y arquitectura**. Madrid, España: Ed. Catedra, 1963. p. 81.
- MISHIMA, Yukio. **Cores prohibidas**. São Paulo, Brasil: Ed. Companhia das Letras, 2002.
- MITZNER, Piotr. **O teatro de luz e sombra**. Varsóvia, Polônia: Ed. PIW, 1987.
- MNOUCHKINE, Ariane. Théâtre-l'avant scène. In: **Editions Stock**, Paris, France, octubre de 1973.
- MNOUCHKINE, Ariane. Le masque: une discipline de base au Théâtre du Soleil. In: ASLAN Y BABLET. **Le masque, du rite au théâtre**. Paris, France: Ed. CNRS, 1985. p. 231-234.
- MNOUCHKINE, Ariane. **El arte del presente: conversaciones con Fabienne Pascaud**. Montevideo, Uruguay; Buenos Aires, Argentina: Ed. Atuel/Trilce, 2007. 195 p.
- MOLDOVEANU, Mihail. **Composición, luz y color en el teatro de Robert Wilson: la experiencia como modo de pensar**. Barcelona, España: Lunweg Editores, 2001. 288 p.
- MORAES, Roque. Análise de Conteúdo: limites e possibilidades. In: ENGERS, M.E.A. [Org.]. **Paradigmas e metodologias de pesquisa em educação**. Porto Alegre, Brasil: EdPuc, 1994.
- MORAES, Roque. Análise de Conteúdo. In: **Revista Educação**, Porto Alegre, Brasil, v. 22, 1999, p. 7-32.
- MOREY, Miguel; PARDO, Carmen. **Robert Wilson**. Barcelona, España: Ed. Polígrafa, 2003. Colección 20_21. 240 p.
- MORTE, Carmen Giménez. Una propuesta de análisis de la puesta en escena. In: SÁNCHEZ Martínez (Dir.). **Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002**. Cuenca, España: Ed. ARTEA, 2006. p. 351-368.
- MOURA, Edgar. **50 Anos luz, câmera e ação**. 4 ed. São Paulo, Brasil: Ed. Senac, 1999. 444 p.
- MOYNET, M. J. **El teatro del siglo XIX por dentro**. Barcelona; Madrid, España: Ed. Asociación de Directores de Escena de España, 1999. Serie Debate, n. 10, edición facsímil del libro: *El teatro por dentro: maquinaria y decoraciones* (1885), Editor Daniel Cortezo, Biblioteca de Maravillas, 290 p.
- MUNIZ, Rosane. **Vestindo os nus: o figurino em cena**. Rio de Janeiro, Brasil: Ed. Senac Rio, 2004. 344 p.
- MUNIZ, Rosane. **A trajetória de Gianni Ratto na indumentária**. 2008. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, Brasil, 2008.
- MUNIZ, Rosane (Org.); BICUDO, Rafael (Colab.). **Brasil PQ'11: Quadrienal de Praga: espaço e design cênico** (catálogo). Rio de Janeiro, Brasil: Ed. Fundação Nacional de Artes/Funarte, 2011. 184 p.
- MUNIZ, Rosane (Org.). **Brasil: tudo por recomeçar: Quadrienal de Praga: Espaço e Design da Performance 2015** (catálogo). Rio de Janeiro, Brasil: Ed. Fundação Nacional de Artes - Funarte, 2015. 162 p. Exposição de 18 a 28 jun. 2015, curador: Ronald Teixeira, Topičův Salon, Praga, República Checa.
- MURCIA, Félix. **La escenografía en el cine**. 2 ed. El arte de la apariencia. Madrid, España: Ed. Fundación Autor, 2002. 350 p.
- MUSTO, Margarita; POUSO, Laura. Traducción comentada del francés. In: MNOUCHKINE. **El arte del presente: conversaciones con Fabienne Pascaud**. Montevideo, Uruguay; Buenos Aires, Argentina: Ed. Atuel/Trilce, 2007.
- MYERS, Kenny. Aplicación de prótesis de gelatina. In: DAVIS Y HALL. **El arte del maquillaje**. Madrid, España: Ed. Anaya, 2012. p. 211-213.

- NADOOLMAN LANDIS, Deborah. **Diseñadores de vestuario**. Barcelona, España: Ed. Océano. Colección Cine, 2003. 176 p. Entrevistas con: James Acheson; Milena Canonero; Ruth Carter; Eiko Ishioka; Jeffrey Kurland; Deborah Nadoolman; Gabriella Pescucci; Anthony Powell; Sandy Powell; Bob Ringwood; Ann Roth; Piero Tosi; Theadora Van Runkle; Albert Wolsky.
- NADOOLMAN LANDIS, Deborah. **Diseño de vestuario**. Barcelona, España: Ed. Blume, Colección El Arte del Cine, 2014. 192 p. Entrevistas con: Jenny Beavan; Yvonne Blake; Mark Bridges; Shay Cunliffe; Sharen Davis; Lindy Hemming; Joanna Johnston; Michael Kaplan; Judianna Makovsky; Maurizio Millenotti; Ellen Mirojnick; Aggie Guerard Rodgers; Penny Rose; Julie Weiss; Janty Yates; Mary Zophres.
- NAMONT, Bénédicte (entrevista). **Masqué**: exposition de marques de la collection d'Erhard Stiefel (catálogo). Paris, France: Ed. Théâtre Garonne, 2009. 18 p.
- NAVARRO, Isabel. Entrevista con Pedro Moreno: color, volumen y ética. In: PLAZA Y NAVARRO. **Pedro Moreno**: disfraces como almas (catálogo). Madrid, España: Ed. Centro Cultural Galileo y Museo Nacional del Teatro, 2007. p. 4-6.
- NAVARRO, Juan Ruesga. La escenografía. Rigor y poética. In: **ADE Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España**, Madrid, España, n. 86, julio-septiembre 2001, p. 34-37.
- NAVARRO, Juan Ruesga. Metodología de la plástica escénica. La producción artística. In: **Anagnórisis, Revista de Investigación Tragtral**, Madrid, España, n. 4, diciembre 2011, p. 88-109. Disponible em: <http://www.anagnorisis.es> Consulta em: 4 nov. 2015.
- NAVARRO, Juan Ruesga. Andrea D'Odorico: "Hay que dar al público lo que ni sospecha que existe". In: PELÁEZ Y MONTERO (Eds.). **Andrea D'Odorico, escenógrafo, gestor y productor teatral**: los espejos del alma (catálogo). Madrid, España: Ed. Museo Nacional del Teatro, 2015. p. 25-26.
- NAVES, María del Carmen Bobes; MAESTRO, Jesús G. Nota de los traductores. In: KOWZAN. **El signo y el teatro**. Madrid, España: Ed. Arco Libros, 1997. p. 13-14.
- NAVES, María del Carmen Bobes; MAESTRO, Jesús G. **Semiótica de la escena**: análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo. Madrid, España: Ed. Arco Libros, S.L., 2001. Colección Perspectivas, Biblioteca de Teoría Literaria y Literatura Comparada. 583 p.
- NERO, Cyro del. **Máquina para os deuses**: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia. São Paulo, Brasil: Ed. Senac-SP/Sesc-SP, 2009. 384 p.
- NERY, Marie Louise. **A evolução da indumentária**: subsídios para criação de figurino. Rio de Janeiro, Brasil: Ed. Senac Nacional, 2009. 304 p.
- NETO, José. Música para la imagen. Madrid: SGAE, 2003. p. 90. In: SANDERSON Y GOROSTIZA. **Constructores de ilusiones**: la dirección artística cinematográfica en España. Valencia, España: Ediciones de la Filmoteca, 2010. p. 30.
- NETTO, José Teixeira Coelho. Preliminar. In: GUINSBURG et al (Org.). **Semiología do teatro**. São Paulo, Brasil: Ed. Perspectiva, 2006. p. 11-13.
- NEWMANN, Ernst. Wagner, el hombre y el artista. Madrid, España: Ed. Taurus, 1982. p. 235. In: SÁNCHEZ Martínez. **Dramaturgias de la imagen**. Cuenca, España, 2002. p. 29-30.
- NIETO, Ramón. **El teatro**: historia y vida. Madrid, España: Ed. Acento, 1997. Colección Flash, n. 59. 96 p.
- NIEVA, Francisco. **Tratado de escenografía**. 2 ed. Madrid, España: Ed. Fundamentos, 2000. Colección Arte. 154 p.
- NIEVA, Francisco. **Las cosas como fueron**. (memorias). Madrid, España: Ed. Espasa Libros, 2002. 642 p.
- NOGUEIRA, Rui da Maia. Fotografía escénica: fotografiando las obras del FIT de Cádiz. In: **Cartografía teatral**: los escenarios de Cádiz en el Festival Iberoamericano de Teatro 2008. Irvine, USA: University of California, Ediciones Electrónicas de Gestos, Colección Historia de Teatro 1, editoras: Grace Davila, Polly J. Hodge y Claudia Villegas-Silva, 2009. p. 187-196. Disponible em: <http://www.hnet.uci.edu> Consulta em: 26 mar. 2016.
- NOMMICK, Yvan; ÁLVAREZ Cañibano, Antonio (Eds.). **Los Ballets Russes de Diaghilev y España**. Granada, España: Ed. Fundación Manuel de Falla, Centro de Documentación de Música y Danza – INAEM, VV AA, 2000. 370 p.
- OCAÑA, María Teresa (2000). Parade y Ballets Rusos. In: **El teatro de los pintores**: en la Europa de las vanguardias (catálogo). Madrid, España: Ed. Aldeasa, 2000. p. 45-54.
- OLCOZ, Ignacio Javier Castillo Martínez de. **El sentido de la luz**: ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de luz hasta el cine. 2005. Tese (doutorado). Universidad de Barcelona. Departamento de Diseño e Imagen, Barcelona, España, 2005.
- OLIVA, César; MONREAL, Francisco Torres. **Historia básica del arte escénico**. 13 ed. Madrid, España: Ed. Cátedra, 2014. Colección Crítica y Estudios Literarios, 2014. 528 p.
- ORTIZ, Sérgio Ricardo Lessa. **Do espaço vazio ao círculo aberto**: rumo à cenografia e indumentária sagradas de Peter Brook. 2013. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, Brasil, 2013.
- OSMA, Guillermo de. **Fortuny, Proust y los Ballets Rusos**. Barcelona, España: Ed. Elba, 2010. 92 p.
- OSMA, Guillermo de. **Mariano Fortuny, arte, ciencia y diseño**. Madrid, España: Ed. Ollero y Ramos, 2012. 300 p.
- OUHONG, Weng. El arte del maquillaje en los personajes de la ópera. In: **Revista China Construye**, México, v. 29, n. 8, ago. 1988, p. 33-40.
- PADILLA, Ramón Díaz (Coord.). **Ilusiones ópticas en las artes escénicas y espacios de representación**: influencias en cine, teatro, televisión y puestas en escena. Madrid, España: Edición PIMCD 2011-2012 (Ref: 282): Vicerrectorado de Desarrollo y Calidad de la Docencia. Grupo de Investigación GI: 930034 y Departamento de Dibujo I. Universidad Complutense de Madrid, 2012. 70 p.
- PANOFSKY, Erwin. **La perspectiva como "forma simbólica"**. Barcelona, España: Ed. Tusquest, 1991. 312 p.
- PARRA, Sergio. **Camerinos**: de persona a personaje (fotografías). Madrid, España: Ed. Teatro Español, exposición en el Festival de Mérida 57edición, 2011. 160 p.

- PAVIS, Patrice. **Diccionario del teatro**. 3 ed. Barcelona, España: Ed. Paidós, 1998a. Colección Paidós Comunicación, n. 10-Teatro. 558 p.
- PAVIS, Patrice. Del texto a la escena: un parto difícil. In: **Teatro contemporáneo: imágenes y voces**. Santiago, Chile: Ed. LOM / Universidad Arcis, 1998b. p. 87-113.
- PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo, Brasil: Ed. Perspectiva, 2008. Coleção Estudos. 220 p.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. 2 ed. São Paulo, Brasil: Ed. Perspectiva, 2010. Coleção Estudos. 224 p.
- PAZ, Marga (Org.). **El teatro de los pintores: en la Europa de las vanguardias** (catálogo). Madrid, España: Ed. Aldeasa, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, VV AA, 2000a. 370 p. Exposición en el Museo Nacional Reina Sofía, de 26 set., 2000 a 20 nov. 2001.
- PAZ, Marga (Org.). El teatro de los pintores (introducción). In: **El teatro de los pintores: en la Europa de las vanguardias** (catálogo). Madrid, España: Ed. Aldeasa, 2000b. p. 9-35.
- PELÁEZ, Andrés. Un teatro de arte en España, 1917-1925. In: **El teatro en Madrid (1538-1925)** (catálogo exposición). Madrid, España: M. Municipal, febrero-marzo 1983.
- PELÁEZ, Andrés; ANDURA, Fernanda (Eds.). **50 anos de figurinismo teatral en España: Cortezo, Mampaso, Narros y Nieva** [cat. exp.]. Textos: VV.AA. Catálogo de: Víctor Maria Cortezo; Manuel Mampaso; Miguel Narros; Francisco Nieva. Madrid, España: Ed. Comunidad de Madrid – Consejería de Cultura, 1988. 211 p. Teatro Albéniz, marzo 1988.
- PELÁEZ, Andrés (Eds.). **Francisco Nieva: exposición antológica** (cat. exp.). Textos: VV. AA. Madrid, España: Ed. Comunidad de Madrid – Consejería de Cultura, Centro de Estudios y Actividades Culturales, 1990. 125 p. Teatro Albéniz, marzo a mayo 1990.
- PELÁEZ, Andrés (Ed.). **Historia de los Teatros Nacionales (v. 2) 1960-1985**. Madrid, España: Ed. Centro de Documentación Teatral, 1995a. 508 p.
- PELÁEZ, Andrés. Reflexión sobre la escenografía en los Teatros Nacionales: del decorado al espacio dramático. In: PELAÉZ (Ed.). **Historia de los Teatros Nacionales (v. 2) 1960-1985**. Madrid, España: Ed. Centro de Documentación Teatral, 1995b. p. 209-237.
- PELÁEZ, Andrés. Escenografía teatral española: entre la tradición y la vanguardia. In: BALLESTEROS Y VILVANDRE (Coord.). **La estética de la transgresión: revisiones críticas del teatro de vanguardia**. Cuenca, España: Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. p. 107.
- PELÁEZ, Andrés. Francisco Nieva. La revolución de la escenografía en los teatros nacionales. In: VERA et al. **Francisco Nieva: artista contemporáneo**. Madrid, España: Ed. Iberautor/Fundación Autor, 2006. p. 36-37.
- PELÁEZ, Andrés. Cincuenta años vistiendo a los clásicos: la indumentaria teatral en los Teatros Oficiales (1940-1990). In: REYES Peña et al. **El vestuario en el Teatro Español del Siglo de Oro**. Madrid, España: Ed. Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2007. p. 191-210.
- PELÁEZ, Andrés; MONTERO, José Manuel (Eds.). **Pedro Moreno: en su obrador de sueños** (Su obra en el Museo Nacional del Teatro) (catálogo). Textos: V.V.A.A. Ciudad Real: Ed. Museo Nacional del Teatro, 2010. 200 p.
- PELÁEZ, Andrés; MONTERO, José Manuel (Eds.). **Andrea D’Odorico, escenógrafo, gestor y productor teatral: los espejos del alma** (catálogo). Textos: V.V.A.A. Madrid, España: Ed. Museo Nacional del Teatro, 2015. 73 p.
- PEÑA, Juan Francisco. Los escenarios de Francisco Nieva. Entrevista. In: VERA et al. **Francisco Nieva: artista contemporáneo**. Madrid, España: Ed. Iberautor/Fundación Autor, 2006. p. 51-52.
- PEÑA, Mercedes de los Reyes; ZUBIETA, Mar; RODRÍGUEZ, Ángeles (Orgs.). **El vestuario en el Teatro Español del Siglo de Oro**. 2 ed. Madrid, España: Ed. Compañía Nacional de Teatro Clásico. Colección Cuadernos de Teatro Clásico 13-14. 357 p.
- PERAL, Esther Merino; BLÁZQUEZ Mateos, Eduardo. **Divino escenario: aproximaciones a la historia de las artes escénicas**. Madrid, España: Ed. Cumbres, Cuadernos Terpsícore, 2014. 243 p.
- PEREIRA, Dalmir Rogério. **Alinhaves entre traje de cena e moda: estudos a partir de Gabriel Villela e Ronaldo Fraga**. 2012. Tese (doutorado). Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, Brasil, 2012.
- PESSIS, Jacques; CREPINEAU, Jacques. **Les Folies Bergère**. Paris, France: Ed. Flixot, 1990. 215 p.
- PESSOA, Marília. Nota do editor. In: NERY, Marie Louise. **A evolução da indumentária: subsídios para criação de figurino**. Rio de Janeiro, Brasil: Ed. Senac Nacional, 2009. p. 5.
- PICON-VALLIN, Béatrice. Os novos desafios da imagem e do som para o ator: em direção a um “super-ator”? In: **Revista Cena**, Porto Alegre, Brasil, n. 7, 88 p. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- PIGLIA, Ricardo. **Dinheiro queimado**. São Paulo, Brasil: Ed. Companhia das Letras, 1998.
- PINTO, Lucas C. L. **Do livro à cena: (trans) criações visuais no teatro infantojuvenil**. 2022. Tese (doutorado). Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”. Instituto de Artes, São Paulo, Brasil, 2022.
- PLAZA, José Carlos; NAVARRO, Isabel. **Pedro Moreno: disfraces como almas** (catálogo). Madrid, España: Ed. Centro Cultural Galileo (Distrito de Chamberí) y Museo Nacional del Teatro (Almagro), 2007a. Exposición en el marco de la X Jornadas de Cine Independiente Español, 18 a 25 abr. 2007.
- PLAZA, José Carlos; NAVARRO, Isabel. **Pedro Moreno: un hombre y un creador imprescindible**. In: PLAZA Y NAVARRO. **Pedro Moreno: disfraces como almas** (catálogo). Madrid, España: Ed. Centro Cultural Galileo y Museo Nacional del Teatro, 2007b. p. 4.
- POLIERI, Jaques. **Scénographie: théâtre, cinéma, télévision**. Paris, France: Ed. Jean-Michel Place, Edición en facsímil, 1990. 191 p.
- POPE, Catherine; MAYS, Nick. Reaching the parts other methods cannot reach: an introduction to qualitative methods in health and health service research. In: **British Medical Journal**, USA, n. 311, 1995, p. 42-45.

- POPPER, Karl R. **La lógica de la investigación científica**. Madrid, España: Ed. Tecnos, 1980. 451p.
- PORTILLO, Blanca. Prólogo. In: PARRA, Sergio. **Camerinos: de persona a personaje** (fotografías). Madrid, España: Ed. Teatro Español, 2011. p. 7.
- PRIMER ACTO, Cuadernos de Investigación Teatral. Una encuesta entre los escenógrafos españoles, Madrid, España, n. 67, 1965, p. 8-11. In: REYES Peña et al. **El vestuario en el Teatro Español del Siglo de Oro**, Madrid, España, 2007. p. 195-196.
- PUCHADES, Xavier. El análisis de los espectáculos de Patrice Pavis, Barcelona, España: Paidós Comunicación n. 121, 2000 (en línea). In: **Stichomythia: Revista de Teatro Contemporáneo**, Valencia, España, Ed. Universitat de València, n. 1, mayo 2003. Disponible em: <http://parnaseo.uv.es> Consulta em: 24 fev. 2015.
- PUERTA, Julio Enrique Checa. **Los teatros de Gregorio Martínez Sierra**. Madrid, España: Ed. Fundación Universitaria Española, 1998. Colección Tesis cum Laude, Serie L (Literatura) n. 4. 528 p.
- PUIG, Rafael Cherta; BIGORRA, Teresa Garrida. **Remando al viento**: Gonzalo Suárez, 1988. Valencia; Barcelona, España: Ed. Nau Libres, 2007. Octaedro. Colección Guía para Ver y Analizar Cine. 158 p.
- QUADRI, Franco. Nella casa laboratorio dello scienziato artigiano (prefacio). In: SVOBODA Y HONZÍKOVÁ. I segreti dello spazio teatrale. Milano, Italia: Ed. Ubulibri, 2003. p. 9-11.
- RAMOS, Adriana Vaz. **A indumentária simbólica - das festas ao teatro**: a congado na comunidade dos Arturos. 2000. Dissertação (mestrado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Faculdade de Comunicação e Semiótica, São Paulo, Brasil, 2000.
- 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. 144 p.
- RAMOS, Irma de la Guardia. **Técnicas de maquillaje profesional y caracterización**. 2 ed. Málaga, España: Ed. Kryolan Professional Make-up, 2013. 351 p.
- RANCIÈRE, Jacques. **El destino de las imágenes**. Madrid, España: Ed. Politopías, Nigrán (Pontevedra), 2011. Colección Politopías. 146 p.
- RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografía**: variações sobre o mesmo tema. 2 ed. São Paulo: Ed. Senac, 2001. 192 p.
- REDONDO Júnior, José Rodrigues (Ed.). **O teatro e a sua estética**. Lisboa, Portugal: Ed. Arcádia, v. 2, VV. AA., 1964. 351 p.
- REID, Francis. **Manual de iluminación escénica**. Sevilla, España: Ed. Fundación Provincial Luis Cernuda de Diputación, 1987. 267 p.
- REVISTA NACIONAL DE EDUCACIÓN. Víctor María Cortezo, Plástica y ornamentación. n. 35 (n. extraordinario dedicado al Teatro en España), 1943. p. 97-103. In: REYES Peña et al. **El vestuario en el Teatro Español del Siglo de Oro**. Madrid, España, 2007. p. 197.
- REVUELTA, Pilar. La dirección artística en El laberinto del fauno. In: SANDERSON Y GOROSTIZA (Coord.). **Constructores de ilusiones: la dirección artística cinematográfica en España**. Valencia, España: Ediciones de la Filmoteca, 2010. p. 56-58.
- RINALDI, Mauricio. **Diseño de iluminación teatral**. 2 ed. Buenos Aires, Argentina: Ed. Dunken, 2006. 150 p.
- ROCA, Cora. **Saulo Benavente, ensayo biográfico**. Buenos Aires, Argentina: Ed. Inteatro, Instituto Nacional Del Teatro, 2007. 500 p.
- ROCCA, Adolfo Vásquez. Pina Bausch: danza abstracta y psicodrama analítico (en línea). In: **Revista Observaciones Filosóficas**, Santiago, Chile, n. 3, 2006. Santiago: Chile. Disponible em: www.observacionesfilosoficas.net. Consulta em: 11 fev. 2016.
- ROGER, Ángel Martínez. Appia: un visionario viviente (intr.). In: APPIA, Adolphe. **La música y la puesta en escena: La obra de arte viviente**. Madrid, España: Ed. Asociación de Directores de Escena de España, 2000a. p. 15-30.
- ROGER, Ángel Martínez. Cronología de Adolphe Appia (traducción). In: APPIA, Adolphe. **La música y la puesta en escena: La obra de arte viviente**. Madrid, España: Ed. Asociación de Directores de Escena de España, 2000b. p. 31-62.
- ROGER, Ángel Martínez (Coord.). **Adolphe Appia: escenografías** (catálogo exposición). Madrid, España: Ed. Círculo de Bellas Artes, 2004a. 167 p. Textos: VV. AA. Exposición en el Círculo de Bellas Artes, de 5 de mayo al 6 de junio de 2004.
- ROGER, Ángel Martínez. Las escenografías de Adolphe Appia: una reforma poética. In: ROGER, Ángel Martínez (Coord.). **Adolphe Appia: escenografías** (catálogo exposición). Madrid, España: Ed. Círculo de Bellas Artes, 2004b. p. 17-44.
- ROGER, Ángel Martínez. Un faro entre pasado y futuro (postfacio). In: URSIC, Giorgio Ursini. **Josef Svoboda, escenógrafo** (catálogo exposición). Madrid, España: Ed. Teatro Fernán Gómez, 2009. p. 247-250.
- RON, José Manuel Sánchez. Loie Fuller: la danza como ciencia. In: CAVAZZINI Y COMERLATI (Coord.). **Escenarios del cuerpo: la metamorfosis de Loie Fuller** (catálogo). Madrid, España: Ed. La Casa Encendida, 2014. p. 75-85.
- ROSCO. **Rosco Technotes** (boletim informativo). São Paulo, Brasil: Ed. Rosco, s./d. n. 2. 4 p.
- ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. In: BAUER Y GASKELL (Ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 2 ed. Petrópolis, Brasil: Ed. Vozes, 2002. p. 343-364.
- ROSELL, Josep. El decorado, radiografía del personaje. Reflexión – Contradicción. In: SANDERSON Y GOROSTIZA (Coord.). **Constructores de ilusiones: la dirección artística cinematográfica en España**. Valencia, España: Ediciones de la Filmoteca, 2010. p. 28.
- ROSSIN, Elisa de Almeida. **A criação de máscaras: o desdobramento das formas na cena**. 2013. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, Brasil, 2013.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2 ed. Rio de Janeiro, Brasil: Ed. Jorge Zahar, 1998. 240 p.

- RUBIERA, Javier; HIGASHITANI, Hidehito. **Zeami, Fūshikaden**: tratado sobre la práctica del teatro Nō y cuatro dramas Nō. Madrid, España: Ed. Trotta, 1999. Colección Pliegos de Oriente, Serie Lejano Oriente. 297 p.
- RUFFINI, Franco. **Semiotica del testo**: l'empio teatro. Roma, Italia: Ed. Bulzoni, 1978. 238 p.
- SÁ, Luiz H. da Silva e. **Histórias de cenografia e design**: a experiência de Helio Eichbauer. 2008. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Escola Superior de Desenho Industrial, Rio de Janeiro, Brasil, 2008.
- SADIE, Stanley (Coord.). **Atlas ilustrado de la ópera**. Madrid, España: Ed. Susaeta, VV.AA., 2011. 322 p.
- SALAZAR, Adolfo. Información teatral de España y del extranjero. In: **Blanco y Negro**, Madrid, España, 14 jan. 1923, p. 34-35.
- SALVAT, Ricard. **El teatro**: como texto, como espectáculo. 3 ed. Barcelona, España: Ed. Montesinos, 1996. Colección Biblioteca de Divulgación Temática n. 17, 152 p.
- SANDERSON, John D.; GOROSTIZA, Jorge (Coord.). **Constructores de ilusiones**: la dirección artística cinematográfica en España. Valencia, España: Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano del Audiovisual y la Cinematografía Ricardo Muñoz Suay), 2010. 197 p. Textos: VV. AA.
- SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual, verbal. 3 ed. São Paulo, Brasil: Ed. Iluminuras/Fapesp. 432 p.
- SANTANA, Marcelo A. **Haja luz!** Manual de iluminação cênica. Brasília, Brasil: Senac-DF, 2016.
- SANZ, Montse. Dirección Artística: interpretar la idea, cabeza y corazón. In: SANDERSON Y GOROSTIZA. **Constructores de ilusiones**: la dirección artística cinematográfica en España. Valencia, España: Ediciones de la Filmoteca, 2010. p. 46.
- SCHEFFLER, Ismael. **Artaud e o teatro sagrado**. Curitiba, Brasil: Ed. Arte Final, Universidade Tecnológica Federal do Paraná-UTFPR, 2021. 136 p.
- SCHWARZ, Erika (Org.). **Figurino em roda**: pedagogias, processos, entre outros feitiços. São Paulo, Brasil: Ed. Provisória, 2024.
- SECO, Fernando Navajas. **Escenografía**: retórica de la imagen teatral. Sevilla, España: Ed. Círculo Rojo, 2012. Colección Investigación. 180 p.
- SENELICK, Laurence. **Gordon Craig's Moscow Hamlet**. Westport, England: Ed. Greenwood Press, 1982.
- SERRONI, José Carlos. **Cenografia brasileira**: notas de um cenógrafo. São Paulo, Brasil: Ed. Sesc-SP, 2013. 376 p.
- SHYER, Laurence. Robert Wilson and His Collaborators. In: **Theatre Communications Group**. New York, USA, 1989.
- SILVA, Amabilis de Jesus da. **Para evitar o "costume"**: figurino-dramaturgia. 2005. Dissertação (mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, Brasil, 2005.
- SILVA, Amabilis de Jesus da. **Figurino-penetrante**: um estudo sobre a desestabilização das hierarquias em cena. 2010. Tese (doutorado). Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, Brasil, 2010.
- SILVA Filho, Almir Ribeiro da. **On women around Edward Gordon Craig**: interculturalidade e gênero. 2014. Ensaio (pós-doutorado). Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, Brasil, 2014.
- SILVA, Marineide Câmara. **As relações entre teatro, tecnologia e educação no pró-licenciatura em teatro da UFMA em UnB**. São Luís, Brasil: Programa de Pós-Graduação Cultura e Sociedade. Universidade Federal do Maranhão, 2012.
- SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da. **Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch**. 2009. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, Brasil, 2009.
- SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da. **Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch**. Belo Horizonte, Brasil: Ed. UFMG, 2015. 154 p.
- SIMÕES, Cibele Forjaz. **À luz da linguagem. A iluminação cênica**: de instrumento da visibilidade à "scriptura do visível". 2008. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo. Faculdade de Artes Cênicas, São Paulo, Brasil, 2008.
- SIMÕES, Cibele Forjaz. A eletricidade entra em cena. **Revista Urdimento**, Brasil, v.1, n.31, abr. 2018, p.63-77.
- SIMÓN, Pablo Iglesias. Dirección escénica y principios estéticos en la compañía de los Meiningen. In: **Revista ADE-Teatro**, Madrid, España, Ed. Asociación de Directores de Escena de España, n. 100, abril-junio 2004, p. 177-184.
- SINGLETON, Brian Robert. **The interpretation of Shakespeare by Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil**. 1988. Tese (doutorado). University of Birmingham. Faculty of Arts, Birmingham, Inglaterra, 1988.
- SINZATO, Alice Yumi. **Relações entre moda e arte**: novas possibilidades a partir da moda de vanguarda japonesa. 2011. Monografia (conclusão de curso). Universidade do Estado de Santa Catarina. Bacharelado em Moda, Centro de Artes, Florianópolis, Brasil, 2011.
- SIRLIN, Eli. **La luz en el teatro**: manual de iluminación. Buenos Aires, Argentina: Ed. Instituto Nacional del Teatro/Inteatro Editorial, 2005. Colección Pedagogía Teatral. 362 p.
- SOKOLOVA, Lydia. Dancing for Diaghilev. Londres. [Ed. Richard Buckle], John Murray, 1960, p. 85. In: Walsh, J.K., **España y los Ballets Russes de Serge Diaghilev**. Contexto histórico: España durante la Primera Guerra Mundial, apud Nommick e Álvarez (eds.), 2000, p. 28.
- SOLER, Joan. Butoh (1959-2009). Medio siglo de rebelión en la danza. In: **Revista Acotaciones**, Madrid, España, Real Escuela Superior de Arte Dramático-RESAD, n. 20, 2008, p. 23-46.
- SONREL, Pierre. As festas medievais. In: REDONDO Júnior (Ed.). **O teatro e a sua estética**. Lisboa, Portugal: Ed. Arcádia, 1964. p. 75-85.
- STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de la vivencia**. 2 ed. Barcelona, España: Ed. Alba, 2007. 368 p.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A construção do personagem**. 10 ed. Rio de Janeiro, Brasil: Ed. Civilização Brasileira, 2001.
- STEFANELLO, Tiago F.; SOARES, Leônidas G.. A luz cênica em um cenário inusitado de teto: um estudo de caso. In: SOARES; POZZI. **Design cenográfico**: a cenografia em pesquisa, Porto Alegre, Brasil: Ed. Marcavizual, 2021. v. 1. 170 p.

- STREHLER, Giorgio. La escenografía. Carta a Luciano Damiani. In: **ADE Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España**, Madrid, España, n. 86, julio-septiembre 2001, p. 30-33.
- SURGERS, Anne. **Escenografías del teatro occidental**. Buenos Aires, Argentina: Ed. Artes del Sur, 2005. 120 p.
- SVOBODA, Josef. Uma experiência Checoslovaca. In: REDONDO Júnior (Ed.). **O teatro e a sua estética**. Lisboa, Portugal: Ed. Arcádia, 1964. p. 261-268.
- SVOBODA, Josef; HONZÍKOVÁ, Milena. **I segreti dello spazio teatrale**. 2 ed. Milano, Itália: Ed. Ubulibri, 2003. 224 p.
- TARÍN, Francisco Javier Gómez. **Elementos de narrativa audiovisual**: expresión y narración. 2 ed. Santander, España: Ed. Shangrila Textos Aparte, 2015. Colección Contracampo, n.2. 508 p.
- TELLES, Lygia Fagundes. **As meninas**. São Paulo, Brasil: Ed. Círculo do Livro, 1984.
- TIEJUN, Gu. **Ópera de Pequim**: uma joia da cultura chinesa. Porto Alegre, Brasil: Ed. da UFRGS, 2016. 108 p.
- TORMANN, Jamile. **Caderno de iluminação**: arte e ciência. Rio de Janeiro, Brasil: Ed. Música & Tecnologia, 2006. 154 p.
- TORRES, Félix Ríos. El teatro de vanguardia: Claudio de la Torre. Las Palmas de Gran Canaria, España: Ed. Consejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1985. In: REYES Peña et al. **El vestuario en el Teatro Español del Siglo de Oro**, Madrid, España, 2007. p. 194.
- TOSTICARELLI, Martina Inés. **Luz y sonido en el teatro contemporáneo**: espacios de lo imaginario. 2007. Tese (doutorado). Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Filologia Catalana, Barcelona, España, 2007.
- TRASTOY, Beatriz; LIMA, Perla Zayas de. **Lenguajes escénicos**. Buenos Aires, Argentina: Ed. Prometeo Libros, 2006. Colección Comunicación y Crítica Cultural. 274 p.
- TRAUMER, Alexandre. L'écran français, 1946, n. 9 63. En ROSELL, Josep, El decorado, radiografía del personaje. Reflexión – Contradicción. In: SANDERSON Y GOROSTIZA. **Constructores de ilusiones**: la dirección artística cinematográfica en España. Valencia, España: Ediciones de la Filmoteca, 2010. p. 27.
- TUDELLA, Eduardo. **A luz na gênese do espetáculo**. Salvador, Brasil: EDUFBA, 2017. 614 p.
- UBERSFELD, Anne. Lire le théâtre (I), (II) et (III). In: **Nouvelle Édition Revue**. Paris, France; Berlin, Alemania, 1996.
- UBERSFELD, Anne. **Diccionario de términos claves del análisis teatral**. Buenos Aires, Argentina: Ed. Galerna, 2002. 121 p.
- URŠIČ, Giorgio Ursini (Ed.). **Ezio Frigerio, escenógrafo** (catálogo exposición). Madrid, España: Ed. Teatro Fernán Gómez - Centro de Arte, 2006. 335 p. Textos de VV. AA. Exposición Ezio Frigerio, escenógrafo, Centro Cultural de la Villa, 27 mar. a 14 maio 2006.
- URŠIČ, Giorgio Ursini (Ed.). **Gilles Aillaud, escenógrafo**. Del lienzo a la escena (catálogo exposición). Madrid, España: Ed. Centro Dramático Nacional, 2008. 216 p. Textos de VV. AA. Exposición Gilles Aillaud, escenógrafo. Del lienzo a la escena, Teatro Valle-Inclán, 14 abr. a 11 maio 2008.
- URŠIČ, Giorgio Ursini (Ed.). **Josef Svoboda, escenógrafo**. El mundo en un espejo (catálogo exposición). Madrid, España: Ed. Teatro Fernán Gómez - Centro de Arte, 2009. 335 p. Textos de VV. AA. Exposición Josef Svoboda, escenógrafo. El mundo en un espejo, Teatro Fernán Gómez - Centro de Arte, 17 dez. 2008 a 15 fev. 2009.
- URSSI, Nelson José. **A linguagem cenográfica**. 2006. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, Brasil, 2006.
- VALENTIN, François-Eric. **Lumières pour le spectacle**. Paris, France: Ed. Librairie Théâtrale, 1988.
- VALIENTE, Pedro. **Estudio del proceso de creación de la obra de Robert Wilson**. 2000a. Tese (doutorado). Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información, Madrid, España, 2000a.
- VALIENTE, Pedro. **Estudio del proceso de creación de la obra de Robert Wilson**. 2000b. Tese (doutorado). Segunda parte (anexos): Evolución estética de la obra de Robert Wilson a través de Death Destruction & Detroit: 1979, 1987, 1999. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información, Madrid, España, 2000b.
- VALIENTE, Pedro. **Robert Wilson**: arte escénico planetario. Ciudad Real, España: Ed. Ñaque, 2005. Colección Técnica Teatral. 230 p.
- VALSA, Lois. Bob Wilson: la hibernación de las vanguardias. In: **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, España, Ed. Agencia Española de Cooperación Internacional y Ministerio de Asuntos Exteriores, n. 624, jun. 2002. p. 109-114.
- VARON, Gaia. Non ha inizio ne fine: il suono esiste (entrevista con Robert Wilson). In: **Música Viva**, Itália, enero de 1987.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: Ed. L&PM, 1987.
- VELÁZQUEZ, Victoria. Conversando con Yvonne Blake y Pedro Moreno. In: **ADE Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España**, Madrid, España, n. 116, julio-septiembre 2007, p. 123-129.
- VELOSO, Caetano. Luz so sol. In: VELOSO, Caetano. **Caetanear**. Rio de Janeiro: Polygram do Brasil, 1985. Faixa A5. 1. Disco de vinil.
- VERA, Geraldo; BARRAJÓN, Jesús; PELÁEZ, Andrés; LÓPEZ, Agustín Muñoz-Alonso; PEÑA, Juan Francisco. **Francisco Nieva**: artista contemporáneo. Madrid, España: Ed. Iberautor/Fundación Autor, 2006. 190 p. Exposición Francisco Nieva: el teatro de los sueños, Teatro Valle-Inclán, marzo de de 2006.
- VIANA, Fausto. **O figurino surgido através do trabalho do ator**: uma abordagem prática. 2000. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo. Mestrado em Artes, Escola de Comunicação e Artes-ECA, São Paulo, Brasil, 2000.
- VIANA, Fausto. **O figurino das renovações cênicas do século XX**: um estudo de sete encenadores. 2004. Tese (doutorado). Universidade de São Paulo. Doutorado em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes-ECA, São Paulo, Brasil, 2004.
- VIANA, Fausto. **O figurino teatral e as renovações do século XX**. São Paulo, Brasil: Ed. Estação das Letras e Cores, 2010a, 295 p.

VIANA, Fausto. **Capello Neto**: uma vida dedicada à cenografia. São Paulo, Brasil: Ed. Fausto Viana, 2010b. 169 p.

VIANA, Fausto; BASSI, Carolina (Orgs.). **Diário dos futuros pesquisadores**: cenografia. São Paulo, Brasil: Ed. Núcleo de Pesquisa Traje de Cena, ECA/USP, 2013a. 164 p.

VIANA, Fausto. Qual a profilaxia para o seu figurino? In: **ModaPalavra e-periódico**, São Paulo, Brasil, ano 8, n. 15, jan-jul. 2015, p. 40-55.

VIDAL, Nuria. **El cine de Pedro Almodóvar**. Madrid, España: Ed. Instituto de Cinematografía y las Artes Audiovisuales, Ministerio da Cultura, 1988. 312 p.

VIEITES, Manuel F. Edward Gordon Craig: cronología teatral. In: GORDON CRAIG, Edward. **Un teatro vivo; El teatro en marcha; Escena**. Madrid, España: Ed. ADE, 2012.

VILA, Santiago. **La escenografía**: cine y arquitectura. Madrid, España: Ed. Catedra, 1997. Colección Signo e Imagen n. 47. 347 p.

VÍLLORA, Pedro. Palabra de Andrea. In: PELÁEZ Y MONTERO (Eds.). **Andrea D'Odorico, escenógrafo, gestor y productor teatral**: los espejos del alma (catálogo). Madrid, España: Ed. Museo Nacional del Teatro, 2015. p. 17-22.

VITALE, Arianne. Designer de vestuário e cenário. Figurino em ação: práticas performativas de upcycling para ressignificar os materiais no corpo. In: SCHWARZ, Erika (Org.). **Figurino em roda**: pedagogias, processos, entre outros feitiços. São Paulo, Brasil: Ed. Provisória, 2024. p. 14-35

WILLIAMS, David; PRENOWITZ, Eric. **Collaborative theatre**: the Théâtre du Soleil sourcebook. Londres, England; New York, USA: Ed. Routledge, 1999. 250 p. Londres: Inglaterra; Nueva York: EE UU.

WILKENING, Antje. **El arte del maquillaje y de la caracterización paso a paso**. Madrid, España: Editorial El Drac, 2008. 120 p.

WILSON, Simón Pérez. Cuerpos híbridos/cuerpos tecnológicos/cuerpos naturales: Loie Fuller - Isadora Duncan, aspectos y consideraciones de un campo (en línea). In: **Post.Dance: Danza-Tecnología** (blog). Santiago de Chile, Chile, 2008. Disponible em: <https://postdance.wordpress.com>. Consulta em: 21 março 2015.

WOODWARD, Daisy. Pina Bausch Costumes [en línea]. In: **Revista AnOther**, Londres, England, 2 jul. 2012. Disponible em: <http://www.anothermag.com> Consulta em: 14 feb. 2016.

ZAUNER, Ruth. **Tras el telón**: Teatro Real, 10 años. Madrid, España: Ed. Teatro Real y Media Minds, 2007. 185 p. Fotografías de Nicolás Randall y Javier del Real.

ZIDANES, Anna Elisa do Nascimento. **Cenografia**: do espaço cênico ao espaço expositivo. 2006. Monografía (conclusão de curso). Universidade Federal de Pernambuco. Bacharelado em Desenho Industrial, Recife, Brasil. 2006.

ZILLNER, Gerd (2013). Cara a cara con la vanguardia. In: LESÁK y ZILLNER. **Frederick Kiesler** [Cuaderno 2]. Madrid, España: Ed. La Casa Encendida/Fundación Caja Madrid, 2013. p. 19-24.

ZUBIETA, Mar (textos y ed.). **Don Gil de las calzas verdes** (cuadernos pedagógicos 22). Madrid, España: Ed. Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006. 56 p. Puesta en escena: Autor: Tirso de Molina; Versión y Dirección: Eduardo Vasco;

Escenografía: Carolina González; Iluminación: Miguel Ángel Camacho; Vestuario: Lorenzo Caprile; Diseño de peluquería y maquillaje: Miguel Ángel Álvarez; Dirección musical: Alicia Lázaro; Coreografía: Lieven Baert.

ZUVILLAGA, Javier Navarro de. Análisis plástico y escenográfico de un texto dramático. In: **ADE Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España**, Madrid, España, n. 155, abril-junio 2015, p. 63-71.

Filmes, documentários e vídeos

A MOCHILA do mascate. Dirección: Gabriela Greeb. Produção: Europa Filmes. São Paulo, Brasil. 2006. Película documental-DVD. 73 min. Biografía artística y entrevista con RATTO, Gianni.

ABSOLUTE Wilson. Dirección: Katharina Otto-Bernstein. Produção: Film Manufacturers. New York: USA. 2006. Documental/biográfico. 105 min. Fotografía: Ian Saladyga, Eric Seefranz y Penny CM Stankiewicz.

HISTOIRE du look. Dirección: Philippe Allante; Florence Müller. Produção: Arte France, La Compagnie des Taxi-Brousse et Argus Films. Paris, França. 2007. Película documental-DVD. 52 min. Épisodes: 1. Élegance à la romaine; 2. Fières allures médiévales; 3. Perruques et belles dentelles; 4. Révolutions et modes; 5. Libertés en s'habillant.

ILUMINADOS. Dirección: Cristina Leal. Produção: Versátil y Ciclorama Filmes. São Paulo, Brasil. 2007. Película documental-DVD. 100 min. Entrevistas com: Edgar Moura; Fernando Duarte; Pedro Farkas; Dib Lurfi; Walter Carvalho; Mario Carneiro.

LA dance: le Ballet de L'Opera de Paris. Dirección: Frederick Wiseman. Produção: Zipporah Films. Paris, França. 2009. Película documental-DVD. 159 min.

LUZ, Afonso (comissário). **Flávio de Carvalho**: a experiência como obra (exposición). Museu da Cidade de São Paulo, 05 fev. a 27 jun. 2014. In: Fundação Marco Amaro, São Paulo, Brasil, maio 2014, 3:12min. Disponible em: <https://www.youtube.com> Consulta em: 12 jul. 2015.

MÁSCARES (Máscaras). Dirección: Elisabet Cabeza; Esteve Riambau. Produção: Generalitat de Catalunya/Ministerio de Educación y Cultura (ICAA)/Oberón Cinematográfica/Televisió de Catalunya (TV3), Estudio Cameo Media. Barcelona, España. 2009. Película documental-DVD. 90 min/Extras: 35 min. Testimonios del actor José María Pou.

PELÁEZ, Andrés (comisario). (2012). **Vitín Cortezo**: escenógrafo y figurinista (exposición homenaje). Teatro Valle-Inclán, 11 jun. a 16 jun. 2012. Producción: Centro Dramático Nacional y Museo de Teatro de Almagro. In: Centro Dramático Nacional, Madrid, España. 4min. Disponible em: <http://cdn.mcu.es/espectaculo/exposicion-de-vitin-cortezo>. Consulta em: 10 jul. 2015.

PINA. Dirección: Wim Wenders. Produção: Ed. Neue Road Movies (Berlin) y Eurowide (París). Alemanha e França. 2010. Película documental-DVD. 100min. Obra y coreografía de BAUSCH, Pina.

TRAS el telón: Teatro Real, 10 Años. Dirección: Nicolás Randall. Madrid, España. 2007. Película documental-DVD. Imágenes: Media Minds, 50 min.

WODAABE. Dirección: Werner Herzog. Produção: Werner Herzog Filmproduktion, SDR, Stuttgart, Arion Productions. Alemanha. 1989. Película documental-DVD. 52 min.

Recurso eletrônico (internet)

AMENGUAL, Javiera. **Mimbre, crin, vestuario y video**: entrevista a Loreto Monsalve, diseñadora detrás de Centrípeto. Viste la Calle [website], 05 mar. 2015. Disponible em: www.vistelacalle.com. Consulta em: 30 set. 2015.

ARBOL, José Antonio Bielsa. **Loïe Fuller**: de la ruptura con la tradición a la consolidación de la vanguardia en los albores de la danza contemporánea. Un sistema de la danza (ensayo). Escritos de José Antonio Bielsa, 15 jul. 2013. Disponible em: <http://josbiarbi.blogspot.com.es>. Consulta em: 6 out. 2015.

BEUMKES, Yvonne. **Loïe Fuller**: luz, cor, forma e espaço. 2023. Disponible em: <https://artanddance.art.blog/2023/03/10/loie-fuller-light-colour-shape-and-space/>

CASTRO, Barbara. **Luz na roupa**: figurinos de projeção mapeada. CTRL+ art, body, media (blogspot), 12 fev. 2013. Disponible em: <https://ctrlbarbara.wordpress.com> Consulta em: 21 mar. 2016.

CENTRO CHECO MADRID. Madrid, España. Disponible em: <http://madrid.czechcentres.cz/>

CRAIG, Edward Gordon. **Algumas notas sobre a iluminação do palco**. 1953. In: CASTAÑO. Gravação para a BBC de Londres, 2009, p. 7.

FERNÁNDEZ, Clara Morales. Muere Dick Smith, maestro del maquillaje cinematográfico. **El País** (periódico electrónico), 31 jul. 2014, Archivo-Edición Impresa/hemeroteca on-line. Disponible em: <http://elpais.com> Consulta em: 27 septiembre 2015].

FERNÁNDEZ, Diana. Adolphe Appia, Jaques-Dalcroze y Orfeo y Eurídice. In: **Vestuario Escénico**: diseño, historia y teoría de traje y la moda, cine, teatro (website), 1 jun. 2014c. Disponible em: <https://vestuarioescenico.wordpress.com> Consulta em: 20 out. 2015.

FERNÁNDEZ, Diana. Hamlet: Gordon Craig y Stanislavski. In: **Vestuario Escénico**: diseño, historia y teoría de traje y la moda, cine, teatro (website), 17 maio 2014b. Disponible em: <https://vestuarioescenico.wordpress.com> Consulta em: 18 out. 2015.

FERNÁNDEZ, Diana. Ludwig Sievert. El escenario expresionista. In: **Vestuario Escénico**: diseño, historia y teoría de traje y la moda, cine, teatro (website), 19 jun. 2014. Disponible em: <https://vestuarioescenico.wordpress.com> Consulta em: 6 jul. 2015.

FERNÁNDEZ, Diana. Suceso escénico de gran trascendencia: el ballet Parades. In: **Vestuario Escénico**: diseño, historia y teoría de traje y la moda, cine, teatro ([website]), 12 mar. 2012. Disponible em: <https://vestuarioescenico.wordpress.com> Consulta em: 3 out. 2015.

FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa. Loïe Fuller, la Méliès de la danza. In: **El País** (periódico electrónico), 6 fev. 2014, Cultura. Disponible em: <http://blogs.elpais.com> Consulta: 5 mar. 2015.

FUNARTE - Fundação Nacional das Artes. Acervos Brasil: Memória das Artes. 2013. Disponible em: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo>.

JORNAL DO BRASIL (periódico electrónico). **Barbara Heliodora**, crítica teatral, morre aos 91 anos, 10 abr. 2015. Disponible em: www.jb.com.br Consulta em: 11 abr. 2015.

MUSEO NACIONAL DE ARTE REINA SOFÍA. Madrid, España: Ministerio de Educación, Cultura y Desporte, Gobierno de España. Disponible em: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion.es>.

MUSEO NACIONAL DEL TEATRO. Almagro (Ciudad Real), España: Inaem: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Educación, Cultura y Desporte, Gobierno de España. Disponible em: <http://museoteatro.mcu.es>

PÉREZ, Elizabeth; HUERTA, Belén. **Josef Svoboda**: escenógrafo de la luz (presentación electrónica). 2012. Disponible em: <https://prezi.com> Consulta em: 1 mar. 2016.

PETROVSKI, Sebastian. Perception is reality. In: **Behance** (plataforma de portafolio online). 2012. Disponible em: www.behance.net Consulta: 2 mar. 2015.

PUCHADES, Xavier. El análisis de los espectáculos de Patrice Pavis, Barcelona, Paidós Comunicación, n. 121, 2000 (en línea). **Stichomythia: Revista de Teatro Contemporáneo**, Valencia, España: Ed. Universitat de València, n. 1, mayo de 2003. Disponible em: <http://parnaseo.uv.es> Consulta em: 24 fev. 2015.

SALAS, Roger. El cumpleaños de Loïe Fuller (I y II). **El País** (periódico electrónico), 22, 26 jan. 2014a, Cultura. Disponible em: <http://blogs.elpais.com> Consulta em: 3 mar. 2015.

SALAS, Roger. El gesto de mirar atrás. **El País** (periódico electrónico), 7 jul. 2014b, Cultura. Disponible em: <http://cultura.elpais.com> Consulta em: 12 out. 2015.

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

SANDE, José Ramón Díaz. Alma melancólica en la escenografía. **MadridTeatro net** (website), 20 mar. 2009. Disponible em: www.madridteatro.eu Consulta em: 9 abr. 2015.

SANT'ANA, Thaís. O que foi a Bauhaus? A escola de artes alemã revolucionou o design moderno. **Revista Mundo Estranho**, 22 fev. 2024. Disponible em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-foi-a-bauhaus>.

SERRALLER, Francisco Calvo. El resplandor trágico de Bob Wilson. **El País** (periódico electrónico), 28 set. 1992, Archivo-Edición Impresa/hemeroteca on-line. Disponible em: <http://elpais.com> Consulta em: 18 abr. 2015.

SHEVSTSOVA, Maria. Los elementos y las reglas. **Didaskalia**. (periódico electrónico), n. 95, 01 fev. 2010. Disponible em: <http://www.eteatr.pl> Consulta em: 25 out. 2015.

Biografía Consultada

ALMUWAIL, Maitham Maha. **Diseño escenográfico y cultura árabe**: decorado, vestuario e iluminación en las artes escénicas de Kuwait desde 1960. 2015. Tese (doutorado). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España, 2015.

ALVES, Marcela Loureiro. **Bodas de Sangue, de Carlos Saura**: releitura do musical clássico. 2011. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Instituto de Artes, São Paulo, Brasil, 2011.

- ALVES, Maria Aparecida. **O trabalho técnico no campo das artes e espetáculos:** um estudo sobre o Theatro Municipal de São Paulo. 2008. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação, Campinas, Brasil, 2008.
- ANDRADE, José Carlos dos Santos. **O espaço cênico circense.** 2006. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, Brasil, 2006.
- AQUINO, Agda Patrícia Pontes de. **Casa Nacional:** significações do corpo e do figurino no telejornalismo. 2011. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia, Natal, Brasil, 2011.
- ARAÚJO, José Sávio Oliveira de. **A cena ensina: uma proposta pedagógica para formação de professores de teatro.** 2005. Tese (doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Programa de Pós-Graduação em Educação, Natal, Brasil, 2005.
- BANDERA, María Carmen Gómez de la. **Contribución al estudio semiótico del espacio escénico:** dialéctica y formalidad de los espacios entra y extra escénicos. 2002. Tese (doutorado). Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología, Madrid, España, 2002.
- BANU, Georges; CARNEIRO, João; CASTANHEIRA, José Manuel; FREYDEFONT, Marcel. **José Manuel Castanheira, cenografia.** Lisboa, Portugal: Ed. Caleidoscópico, 2013. 495 p.
- BARONE, Luciana Paula Castilho. **O uso da imagem tecnológica na narrativa cênica contemporânea.** 2002. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Artes, Campinas, Brasil, 2002.
- BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Eds.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som:** um manual prático. 2 ed. Petrópolis, Brasil: Ed. Vozes, 2002. 516 p.
- BELLONI, Arthur. O corpo e as coisas: a dissolução da fronteira entre o vivo e o não vivo na cena contemporânea. In: FARIAS Tavares et al (Org.). **Discursos do corpo na arte.** Santa Maria, Brasil: Ed. da UFSM, 2014. p. 145-163.
- BERNAL, Oscar Cornago. **Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta:** la encrucijada de los “realismos”. Madrid, España: Ed. Consejo Superior de Investigación Científica, Instituto de la Lengua Española, Anejos de Revista de Literatura 50, 2000. 677 p.
- 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.
- BOGDAN, Robert C.; BIKLEN, Sari K. **Investigación cualitativa para educación.** Una introducción a teorías y métodos. Boston, USA: Ed. Allyn Bacon, 1982.
- BOLÍN, Luis Antonio. Dos artistas españolas en Londres. **Blanco y Negro,** Madrid, España, 7 jul. 1935, p.132. In: MURGA, Castro. **Escenografía de la danza en la edad de plata (1916-1936).** Madrid, España: Ed. CSIC, 2009. p. 47.
- BONIN, Jiani Adriana. **Nos bastidores da pesquisa:** a instância metodológica experienciada nos afazeres e nas processualidades de construção de um projeto. In: GOMES, Luis (Ed.). **Metodologias de pesquisa em comunicação:** olhares, trilhas e processos. Porto Alegre, Sulina: Ed. Sulina, 2011. p. 19-41.
- BOTAS, Narciso Tardón. **Reconstrucción escenográfica de la representación de “Hado y divisa de Leonido y de Marfisa”, de Calderón de la Barca:** dada en el Coliseo del Buen Retiro el día 3 de marzo de 1680. 2001. Tese (doutorado). Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes, Madrid, España, 2001.
- BRITES, João (Org.). **Do outro lado:** quadrienal de Praga, espaço e design da performance (catálogo). Lisboa, Portugal: Ed. Direção-geral das Artes/Ministério da Cultura de Portugal, 2011. 109 p.
- BRITES, João (Org.). **Máquinas de cena:** o bando. Lisboa, Portugal: Ed. Campo das Letras/Teatro O Bando, 2005. Coleção Campo do Teatro n. 26, 2005. 110 p.
- BROOK, Peter. **El espacio vacío:** arte y técnica del teatro. 4 ed. Barcelona, España: Ed. Península, 2014. Colección Imprescindibles n. 12. 190 p.
- BULCÃO, Heloisa Lyra. **Luiz Carlos Ripper para além da cenografia:** um educador e pensador das artes e técnicas da cena. Petrópolis, Brasil: Ed. De Petrus/FAPERJ, 2014. 288 p.
- BÜLOW, Gustavo. **Sistematização de conhecimentos para o desenvolvimento de ambientes virtuais digitais interativos.** 2011. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Design, Porto Alegre, Brasil, 2011.
- CANALEJO, Juan Paz. **La caja de las magias:** las escenografías históricas en el Teatro Real. Madrid, España: Ed. Ayuntamiento de Madrid y Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006. 317 p.
- CANO, Sara; AGUIRRE, Jimena. **Simon Zabell:** dibujo y traducción (catálogo). Madrid, España: Ed. Museo ABC y Fundación Banco Santander (Proyecto Conexiones), 2015. 211 p. Exposición del 20 maio al 30 ago. 2015, coord. y comisariado: Óscar Alonso Molina.
- CANTON, Katia. **Fantasias.** São Paulo, Brasil: Ed. Martins Fontes, 2004. Dibujos de Flávio de Carvalho. 48 p.
- CAPELA, José. **Modos de não fazer nada** (catálogo). Lisboa, Portugal: Ed. Mala Voadora, 2013. 66 p.
- CASTILHO, Fernando Moreira de. **Através das paredes:** a cenografia como escrita alegórica. 2014. Dissertação (mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes, Florianópolis, Brasil, 2014.
- CONCEIÇÃO, Daniela Águas Campos da. **O figurino na ficção cinematográfica. Adrian e Colleen Atwood:** design de figurinos no cinema de fantasia. 2010. Dissertação (mestrado). Universidade Técnica de Lisboa. Design de Moda, Faculdade de Arquitetura, Lisboa, Portugal, 2010.
- CORTINHAS, Rosângela. **Figurino:** um objeto sensível na produção do personagem. 2010. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Faculdade de Artes Cênicas, Porto Alegre, Brasil, 2010.
- COSTA, Patricia Maria Vieira. **O audiovisual na arteterapia:** estímulos sensoriais e colagem eletrônica. 2011. Monografia (conclusão de curso). Instituto Superior de Estudos Pedagógicos. Especialização em Arteterapia, Rio de Janeiro, Brasil, 2011.

- DANCKWARDT, Voltaire P. **O edifício teatral: resultado edificado da relação palco-platéia**. 2010. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura, Porto Alegre, Brasil, 2010.
- DANTAS, Paulo Adriano Francischetti. **Luz como fenômeno possível de inter-relação entre arte e ciência**: uma breve contribuição reflexiva para a transdisciplinaridade. 1993. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Artes, Campinas, Brasil, 1993.
- DÁRIO, Frederico. **Virilhas**: produção do figurino de um curta-metragem como análise da associação entre a moda e o cine. 2011. Monografia (conclusão de curso). Universidade de Brasília. Bacharelado em Publicidade e Propaganda, Faculdade de Comunicação, Brasília, Brasil, 2011.
- DEWEY, Daniela. **El vestuario de época en el cine de género realista y fantástico**: perspectivas en la producción contemporánea. 2011. Monografía (conclusão de curso). Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación, Buenos Aires, Argentina, 2011.
- EICHBAUER, Helio. **Cartas de marear**: impressões de viagem, caminhos de criação. Rio de Janeiro, Brasil: Ed. Casa da Palavra, 2013. 312 p.
- FALCÓ, Josep Lluís i. **Reyes Abades**: rompiendo moldes. Badajoz, España: Ed. Diputación de Badajoz, Departamento de Publicaciones, Festival Ibérico de Cine, 2012. Colección Cine n. 16. 426 p.
- GALL, Valentina. **Máscaras y maquillaje**: su significado en el teatro y en las celebraciones parateatrales. 2014. Monografía (conclusão de curso). Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación, Buenos Aires, Argentina, 2014.
- GARCÍA, María Isabel de Jesús Téllez. **Propuesta escenográfica en la ópera Carmen en España**. Desde el período de la transición hasta nuestros días. 2005. Tese (doutorado). Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes, Madrid, España, 2005.
- GAVIRA, José Enrique Pinaglia. **El dibujo en la obra del pintor sevillano Joaquim Valverde**. 2001. Tese (doutorado). Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes, Madrid, España.
- GÓMEZ, Matilde Valenzuela. **Figurismo teatral en Madrid desde finales del siglo XIX hasta el inicio de la guerra civil española**. 1996. Tese (doutorado). Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes, Madrid, España, 1996.
- GONZÁLES, Antonio Ballesteros; VILVANDRE DE SOUZA, Cécile (Coords.). **La estética de la transgresión**: revisiones críticas del teatro de vanguardia. Cuenca, España: Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. Colección Estudios n. 57. 516 p. Textos: VV.AA.
- GUEREÑU, Javier López de. **Decorado y tramoya** (cuaderno de técnica escénica). 4 ed. Ciudad Real, España: Ed. Ñaque, 2005. Colección Técnica Escénica, Serie Práctica. 181 p.
- HAZA, José María Ruano de la. **La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro**. Madrid, España: Ed. Castalia, Colección Literatura y Sociedad, 2000.
- HUGHES, Eduardo Ernesto Mier. **Iluminación escénica**: del Barroco a McCandless. 2013. Tese (doutorado). Universidad Veracruzana. Facultad de Teatro, Veracruz, México, 2013.
- KOWALSKI, Monique. **A beleza feminina na era da diversidade**. 2009. Monografia (conclusão de curso). Universidade do Estado de Santa Catarina. Bacharelado em Moda, Florianópolis, Brasil, 2009.
- LAMARCA, Manuel; VALENZUELA, Juan Ignacio. **Cómo crear una película**: anatomía de una profesión. Madrid, España: Ed. T&B, 2008. 447 p.
- LEÃO, Maria do Rosário da Mota das Dores Ponce de. **Cenografia virtual enquanto tecnologia e o seu desenvolvimento e adaptação ao meio televisivo**. 2010. Dissertação (mestrado). Universidade Técnica de Lisboa. Faculdade de Arquitetura, Lisboa, Portugal, 2010.
- LEITE, Marcelo Dêny de Toledo. **Funções expressivas e comunicativas da maquiagem na arte teatral**. 2004. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, Brasil, 2004.
- LLINÁS, Francisco (Coord.). **Directores de fotografía del cine español**. Madrid, España: Ed. Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1989. 565 p. Colaboración del Centro de Arte Reina Sofía. Entrevistas con: Alfredo Fraile; Manuel Berenguer; José F. Aguayo; Juan Julio Baena; Luis Cuadrado; José Luis Alcaine.
- LOISELEUX, Jacques. **Colección Los Pequeños Cuadernos de "Cahiers du Cinéma"**. Barcelona, España: Ed. Paidós Ibérica, 2005. 96 p.
- LOPE, José Luis Toledano de. **El espacio escénico de Antonio Bosch**: teatro popular valenciano. 2004. Tese (doutorado). Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes, Madrid, España, 2004.
- LOTKER, Sodja; PAŘIZKOVÁ, Daniela; ZELNÍČEK, Jakub; MALITI, Romana; MOCEK, Jan; VLKOVÁ, Klára (Ed.). **PQ 2015 Progran** (programa). Praga, República Checa: Ed. Arts and Theatre Institute / Ministry of Culture of the Czech Republic, 2015. 168 p.
- MACHADO, Ludmila Ayres. **Design e linguagem cinematográfica**: narrativa visual e projeto. São Paulo, Brasil: Ed. Blucher, 2011. Coleção Pensando o Design. 136 p.
- MAGALHÃES, Mônica Ferreira. **Maquiagem e pintura corporal**: uma análise semiótica. 2010. Tese (doutorado). Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras, Niterói, Brasil, 2010.
- MAGALHÃES, Mônica Ferreira. **Um rosto para a personagem**: o processo criativo das maquilagens do espetáculo teatral Partido - do Grupo Galpão. 2004. Dissertação (mestrado). Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, Brasil, 2004.
- MARINIS, Marco de. Notas de método sobre la documentación audiovisual en el teatro. In: **Eutopías**, Valencia, España, v. I, n. 1-2, 1985, p. 139-156.
- MARTÍN, María de Iracheta. **El camuflaje (1980-2010) como forma de apropiación de otras ilusiones ópticas**. 2013. Tese (doutorado). Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes, Madrid, España, 2013.

- MARTÍNEZ, Olga Cantos. **Recursos plásticos en la escultura policromada aragonesa de la contrarreforma (1550-1660)**. 2013. Tese (doutorado). Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes, Madrid, España, 2013.
- MASCHIO, Alexandre Vieira. **A estereoscopia: investigação de processos de aquisição, edição e exibição de imagens estereoscópicas em movimento**. 2008. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho. Curso de Pós-Graduação em Desenho Industrial, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, Brasil.
- MEYERHOLD, Vsévolod Emílievich. **Teoría teatral**. 9 ed. Madrid, España: Ed. Fundamentos, 2013. Colección Arte, Serie Teoría Teatral. 221 p.
- MILLÁS, Claudia Regina Garcia. **Estudo da função estética e expressiva da luz no espetáculo de dança em palcos italianos**. 2007. Relatório (iniciação científica). Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, Campinas, Brasil, 2007.
- MOREIRA, Francisco Edilberto Barbosa. **Três vestidos fazem pra se apresentar: um estudo sobre o vestir no espetáculo *O Auto do Círio***. 2012. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Pará. Instituto de Ciências da Arte, Belém, Brasil, 2012.
- MOREIRA, Mariana Terra. **Pra Ver Pouquinho: (re)Considerações sobre o Olhar e o Universo da Iluminação Cênica**. 2013. Tese (doutorado). Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, Brasil, 2013.
- MOTTA, Gilson. **O espaço da tragédia na cenografia brasileira contemporânea**. São Paulo, Brasil: Ed. Perspectiva, 2011. Coleção Estudos. 260 p.
- MOTTOLA, Adriane Cecília Pinto. **Cia. Stravaganza: um olhar sobre os processos criativos no teatro de grupo**. 2009. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes, Porto Alegre, Brasil, 2009.
- MOURA, Luiz Renato Gomes. **A iluminação cênica no trabalho do ator de teatro**. 2014. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Natal, Brasil, 2014.
- NERO, Cyro del. **Cenografia: uma breve visita**. São Paulo, Brasil: Ed. Claridade, 2010. Coleção Saber de Tudo. 96 p.
- NERO, Cyro del. **Com ou sem a folha da parreira: a curiosa história da moda**. São Paulo, Brasil: Ed. Anhembi Morumbi, 2007. Coleção Saberes da Moda. 167 p.
- NIEMEYER, Lucy. **Elementos de semiótica aplicados ao design**. Rio de Janeiro, Brasil: Ed. 2AB, 2009. Série Design. 80 p.
- NOGUEIRA, Roberto. **A carroça do sonho e os saltimbancos: memória da carroça de ouro (e-book)**. São Paulo, Brasil: Ed. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Coleção Aplauso, 2010. Série Teatro. 195 p.
- OSORIO, Jose Antonio. **Peter Brook: tres conceptos fundamentales**. 2011. Monografia (conclusão de curso). Universidad del Valle. Facultad de Artes Integradas, Santiago de Cali, Colombia, 2011.
- PEDREIRA, Luis Diego; GELPI, Germen; ESQUIVE, Horacio. **La escenografía**. Buenos Aires, Argentina: Ed. Centro Editor de America Latina, 1977. 96 p.
- PEREIRA, Marcelo de Andrade. A espacialidade dos afetos em Pina Bauschi. In: FARIAS, Tavares et al (Org.). **Discursos do corpo na arte**. Santa Maria, Brasil: Ed. da UFSM, 2014. p. 227-241.
- PEREZ, Valmir. **Desenho de iluminação de palco: pesquisa, criação e execução de projetos**. 2007. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Artes, Campinas, Brasil, 2007.
- PESTANA, Sandra Regina Facioli. **Identidade cultural brasileira nos figurinos de *O rei da vela***. 2012. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, Brasil, 2012.
- PIMENTEL, Ludmila Cecilina Martínez. **El cuerpo híbrido en la danza: transformaciones en el lenguaje coreográfico a partir de las tecnologías digitales. Análisis teórico y propuestas experimentales**. 2008. Tese (doutorado). Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes, Valencia, España, 2008.
- PINTO, Davi de Oliveira. **A cena interroga: uma leitura de *O guesa errante* ou... a partir do Gestus**. 2012. Tese (doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, Brasil, 2012.
- PINTO, Maria Cristina. **Os elementos do espetáculo de dança na experiência criativa do dançarino autor**. 2001. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Artes, Campinas, Brasil, 2001.
- RÊGO, Isa Sara Pereira. **Corpos virtualizados, danças potencializadas: atualizações contemporâneas do corpociborgue**. 2013. Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança, Salvador, Brasil, 2013.
- RIBEIRO, João Mendes; FORTUNA, Catarina (Org.). **Arquitecturas em palco**. Coimbra, Portugal: Ed. Instituto de Artes/Ministério da Cultura/Livraria Almedina, 2007. 212 p.
- RODRIGUES, Fernanda Junqueira. **Do figurino cênico ao figurino de moda: a modernização do figurino nas telenovelas brasileiras**. 2009. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Artes, Campinas, Brasil, 2009.
- SAMPAIO, Flaviana Xavier Antunes. **A dança contemporânea em foco: a iluminação como co-autora da cena**. 2011. Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança, Salvador, Brasil, 2011.
- SAMPAIO, José Roberto Santos. **A maquiagem de Claudete Elóy na Companhia de Teatro da UFBA nas montagens: Na selva das cidades, A mulher sem pecados e Hedda Gabler**. 2009. Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Salvador, Brasil, 2009.
- SANTANA, Telma Maria Gualberto de. **Iluminação cênica e teatro-educação: processos pedagógicos e criativos para a cena**. 2014. Monografia (conclusão de curso). Universidade Federal da Bahia. Graduação em Licenciatura em Teatro, Salvador, Brasil, 2014.
- SANTOS, Rocío Elizabeth Vera. **El teatro de la calle Garcia Moreno visto desde la comunicación y la identidad**. 2005. Monografia (conclusão de curso). Universidad Politécnica Salesiana, Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación, San Francisco de Quito, Ecuador, 2005.
- SANZ, Pablo Fernández. **Genealogía de los teatros: el espacio teatral como paradigma del diseño posible en el discurso dominante**. 2013. Tese (doutorado). Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes, Madrid, España, 2013.

- SARAIVA, Hamilton Figueiredo. **Interações psíquicas e físicas geradas pelas cores na iluminação**. 1999. Tese (doutorado). Universidade de São Paulo. Faculdade de Artes, São Paulo, Brasil, 1999.
- SCAPIN JR., Ary. **O design cênico do circo: um olhar para o processo projetual**. 2011. Dissertação (mestrado). Universidade Anhembi Morumbi. Pós-Graduação em Design, São Paulo, Brasil, 2011.
- ŠEFRNOVÁ, Tereza (Ed.). **A scenography meeting: the record of panel debate at the occasion of PQ 2011**. Praga, República Checa: Ed. Nakladatelství AMU (NAMU), Divadelní fakulta, 2011. 42 p. El registro del debate internacional de 21 de junio de 2011 en el Scenography Department en la Drama Faculty de la Academy of Performing Arts de Praga.
- SERRALLER, Francisco Calvo; GARCÍA, Angel González; ROCHA, Francisco Javier. **La Barraca y su entorno teatral (catálogo exposición)**. Madrid, España: Ed. Galería Multitud, 1975. 48 p. In: REYES Peña et al. **El vestuario en el Teatro Español del Siglo de Oro**. Madrid, España, 2007. p. 200.
- SERRAT, Bárbara Suassuna Bent Valeixo Mont. **Iluminação cênica como elemento modificador dos espetáculos: seus efeitos sobre os objetos de cena**. 2006. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Arquitetura, Rio de Janeiro, Brasil, 2006.
- SILVA Neto, Antonio Leão da. **Dicionário de fotógrafos do cinema brasileiro (e-book)**. São Paulo, Brasil: Ed. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Coleção Aplauso, 2010. Série Especial. 160 p.
- SOUSA, Bob. **Retratos do teatro**. São Paulo, Brasil: Ed. Unesp, 2013. 240 p. Textos: Oscar D'Ambrosio; Alexandre Mate; Ivam Cabral; João Caldas.
- SOUZA, Anderson Luiz de; FERRAZ, Wagner. **O trabalho do figurinista: projeto, pesquisa e criação**. Porto Alegre, Brasil: Ed. Indepin, 2013. 100 p.
- SOUZA, Juliano Valdir de. **O cinema como possibilidade cenográfica para o teatro de bonecos**. 2010. Monografia (conclusão de curso). Universidade do Estado de Santa Catarina. Licenciatura em Educação Artística, Florianópolis, Brasil, 2010.
- STANISLAVSKI, Constantin. **La construcción del personaje**. 3 ed. Madrid, España: Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo, 2011. 427 p.
- STURDZE, Thiago de. **O design e sua história nos sistemas de objetos de cena e cenários para teatro e cinema**. 2008. Monografia (conclusão de curso). Universidade do Estado de Santa Catarina. Bacharelado em Design Industrial, Centro de Artes, Florianópolis, Brasil, 2008.
- TAVARES, Enéias Farias; BIANCALANA, Gisela Reis; MAGNO, Mariane (Org.). **Discursos do corpo na arte**. Santa Maria: Ed. da Universidade Federal de Santa Maria, VV. AA., 2014. 264 p.
- TESSON, Charles. **Teatro y cine**. Barcelona, España: Ed. Paidós Ibérica, 2012. Colección Los Pequeños Cuadernos de "Cahiers du Cinéma". 96 p.
- TORÁN, Enrique. **El espacio en la imagen**. Barcelona, España: Ed. Seix Barral, 1985. 387 p.
- TORDINO, Daniela Mantovani. **VJing: relações híbridas das imagens ao vivo na cultura contemporânea**. 2008. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, Brasil, 2008.
- TORRES, Shana Silveira. **Os figurinos dos duplos e dos personagens de personalidade dividida nos filmes Um corpo que cai e Disque M para matar de Alfred Hitchcock**. 2012. Monografia (conclusão de curso). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bacharelado em Comunicação Social, Porto Alegre, Brasil, 2012.
- TRASTOY, Beatriz; LIMA, Perla Zayas de. **Los Lenguajes no verbales en el teatro argentino**. Buenos Aires, Argentina: Departamento de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, 1997. 236 p.
- TRAVI, Maria Tereza Furtado. **A dança da mente: Pina Bausch e psicanálise (recurso eletrônico)** Porto Alegre, Brasil: Ed. EdIPUCRS, 2012. 69 p.
- URŠIČ, Giorgio Ursini (Ed.). **Dionisis Fotopoulos, scenographer (catálogo exposición)**. Atenas, Grécia: Ed. Benaki Museum, 2005. textos de VV. AA.
- URŠIČ, Giorgio Ursini (Ed.). **Wilfried Minks, scénographe (catálogo exposición)**. Roma, Italy: Ed. Unione dei Teatri d'Europa, Teatro de Roma, 1994. 102 p. Textos de VV. AA.
- URŠIČ, Giorgio Ursini; RAUCH, Andrea (Ed.). **Emanuele Luzzati, scenografo (catálogo exposición)**. Roma, Italy: Ed. Press 80, 1994. 108 p. Textos de VV. AA.
- VALDÉS, Sergio Valenzuela. **La historia paralela: el diseñador teatral como narrador visual en la puesta en cena**. 2004. Monografia (conclusão de curso). Universidad de Chile. Departamento de Teatro, Santiago, Chile, 2004.
- VIANA, Fausto (Org.); MUNIZ, Rosane (Coord.). **Diário das escolas: cenografia PQ'11**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Nacional de Artes/Funarte, 2011. 240 p.
- VIANA, Fausto; BASSI, Carolina (Orgs.). **Diário dos futuros pesquisadores 2: cenografia**. São Paulo: Ed. Núcleo de Pesquisa Traje de Cena, ECA/USP, 2013b. 342 p.
- VIANA, Fausto; CAMPELLO Neto, Antonio Heráclito Carneiro (Orgs.). **Introdução histórica sobre cenografia: os primeiros rascunhos**. São Paulo, Brasil: Ed. Fausto Viana, 2010. 194 p.
- VILANOVA, Luciana Craveiro. **A expansão do espaço cênico: máquinas de cena como objetos artísticos**. 2011. Dissertação (mestrado). Universidade de Aveiro. Departamento de Comunicação e Artes, Aveiro, Portugal, 2011.
- VV. AA. **Teatro, circo y music-hall**. Barcelona, España: Ed. Argos, La Gran Enciclopedia del Espectáculo, 1967. Tomo V. 456 p.

Design gráfico:

Leônidas Soares

Ilustrações:

Maribel Garcia Soares, abertura das 3 partes

Cassiano Matos, última página

Leônidas Soares, folha de rosto

Tratamento de imagem:

Gilberto Balbela Consoni

Enzo Junqueira

Revisão:

Luciana Balbuena

Apoio:

Faculdade de Arquitetura / Universidade Federal do Rio Grande do Sul

www.ufrgs.br/arquitetura

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Marcia Barbosa

Reitora

Pedro Costa

Vice-Reitor

Eliane Constantinou

Diretora da Faculdade de Arquitetura

Everton Sidnei Amaral da Silva

Vice-Diretor da Faculdade de Arquitetura

Marcavizual Editora e Projetos Culturais Ltda

marcavizual.com.br

Conselho Editorial

Airton Cattani – Presidente

Doutor em Informática na Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul/
Brasil

Adriane Borda Almeida da Silva

Doutora em Filosofia e Ciências da Educação pela Universidade de Zaragoza/Espanha

Aline Sanches

Doutora em Filosofia pela Universidade Federal de São Carlos/Brasil e Universidade
Denis Diderot Paris VII/França

Celso Carnos Scaletsky

Doutor em Ciências da Arquitetura pelo Instituto Nacional Politécnico de Lorraine/
França

Denise Barcellos Pinheiro Machado

Doutora em Urbanismo pela Universidade de Paris XII/França

Maria de Lourdes Zuquim

Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo/Brasil

CIP – Catalogação na Publicação

S676d Soares, Leônidas

Design cenográfico : a luz como elemento de transformação da aparência
visual do intérprete [recurso eletrônico] / Leônidas Soares ; [projeto gráfico e
capa: Leônidas Soares] – Porto Alegre : Marcavizual, 2025.

344 p. : il. color. Digital.

ISBN-e 978-65-89263-80-7.

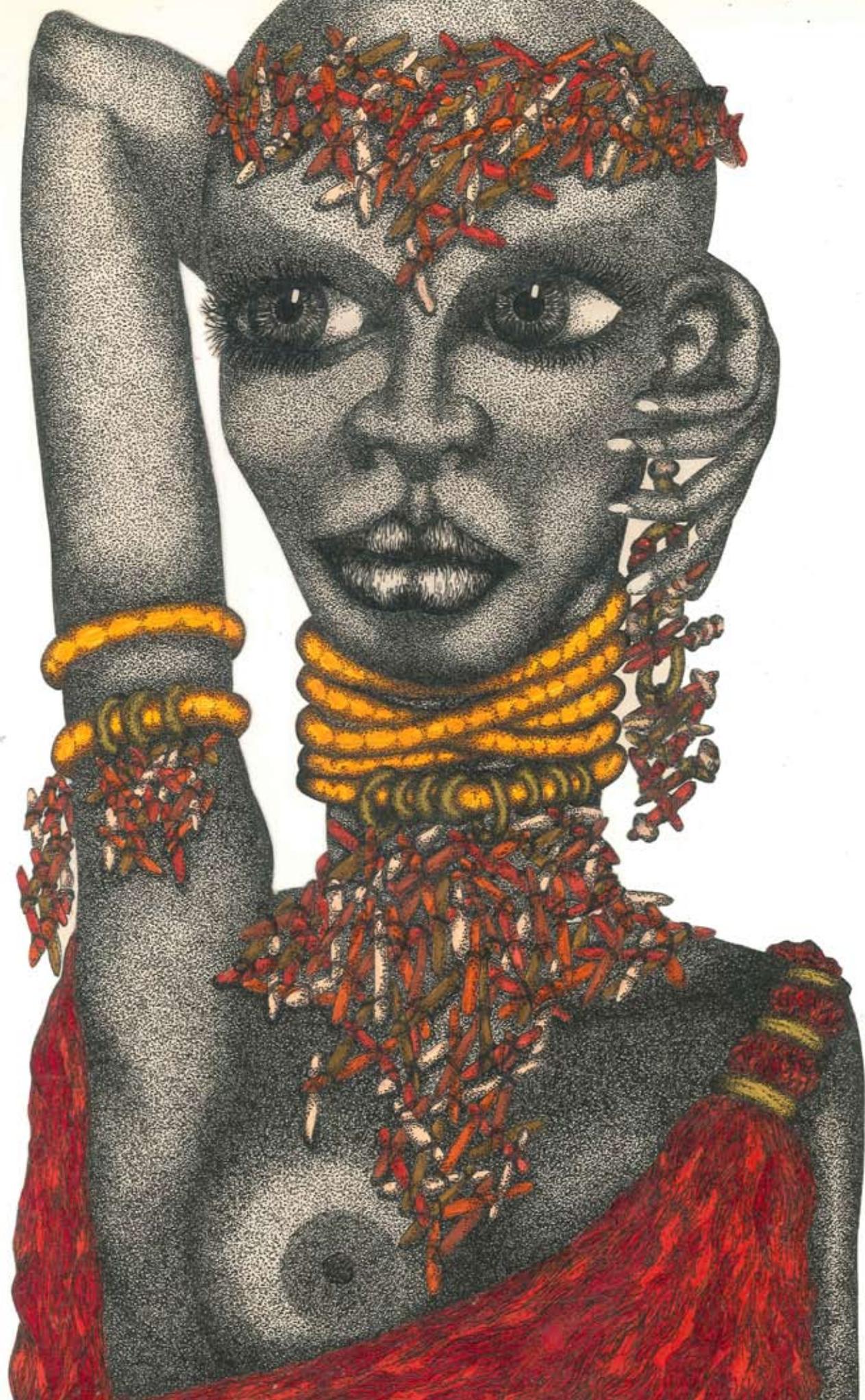
1. Design cenográfico. 2. Iluminação. 3. Cenografia. 4. Teatro. 5. Figurino.
6. Luz cênica. 7. Espetáculo. I. Título.

CDU: 792.022

Elaborada pela Biblioteca da Faculdade Arquitetura/UFRGS
por Carmen Lúcia Rubin – CRB-10/857

O parangolé pamplona
a gente mesmo faz.
Com um retângulo de pano de uma cor só.
E é só dançar. E é só deixar a cor
tomar conta do ar.
Verde, rosa, branco no branco no preto nu.

Adriana Calcanhoto (Calcanhoto, 1998)



Este livro foi impresso na Gráfica da UFRGS em papel couchê fosco 120 g/m², na fonte tipográfica Calibri.
Publicado pela Editora Marcavisual, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, 2024.