

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTE  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

ADRIANA FRANÇA CORRÊA

**A estética do traje de cena de Robert Wilson em  
*Einstein on the Beach* (1976) e *Shakespeare's  
Sonnets* (2009)**

SÃO PAULO

2021

ADRIANA FRANÇA CORRÊA

**A estética do figurino de Robert Wilson em *Einstein on the Beach* (1976) e  
*Shakespeare's Sonnets* (2009)**

Dissertação apresentada ao programa de Pós- graduação em Artes Cênicas, Área de Concentração Teoria e Prática do Teatro, Linha de Pesquisa História do Teatro, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestra em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana

SÃO PAULO

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Corrêa, Adriana França  
A estética do traje de cena de Robert Wilson em *Einstein on the Beach* (1976) e *Shakespeare's Sonnets* (2009) / Adriana França Corrêa ; orientador, Fausto Roberto Poço Viana. -- São Paulo, 2021.  
283 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia  
Versão original

1. Traje de cena 2. Robert Wilson 3. Einstein on the beach 4. Shakespeare's sonnets I. Viana, Fausto Roberto Poço II. Título.

CDD 21.ed. - 792

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

NOME: CORRÊA, Adriana França

TÍTULO: A estética do figurino de Robert Wilson em *Einstein on the Beach* (1976) e *Shakespeare 's Sonnets* (2009).

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes para a obtenção do título de Mestra em Artes.

Aprovada em: \_\_\_\_\_

Banca examinadora:

**Orientador:** Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana

Instituição: CAC ECA USP

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

São Paulo, \_\_\_\_\_ de 2021.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao orientador Fausto Viana, por acreditar nesta pesquisa, por me instigar a pensar e sair da minha zona de conforto, auxiliando no direcionamento e aperfeiçoamento deste trabalho.

À FAPESP (Fundação de amparo à pesquisa), pela concessão da bolsa de mestrado (processo nº 2019/11139-6), fundamental para a dedicação e concretização da pesquisa.

À minha família, Carol, Amilton e, em especial, a minha mãe, Maria Lúcia, pelo incentivo ao estudo, pela liberdade de experimentação da arte desde a infância, assim como pelos ensinamentos sobre todo o processo de confecção de uma peça de roupa, primordial para o meu interesse na prática e na pesquisa em traje de cena.

Ao meu companheiro, Ezequiel, pela parceria indispensável, pelo afeto e compreensão, assim como a sua família, por todo suporte que me proporcionaram.

A minha amiga Leiza, pela valiosa cumplicidade do dia-a-dia e aos amigos Michelle e Barulhista, pelos momentos tão significativos de alegria e conforto.

A Carolina Bassi e a Sandra Pestana, às minhas colegas da pós, Anna, Duda, Celina, Cecília, Paula e Tainá, e a todos os colegas do Núcleo de traje de cena, pelo compartilhamento generoso de momentos, referências e ideias.

## RESUMO

Esta pesquisa procura, em linhas gerais, investigar e compreender a concepção estética do traje de cena dos espetáculos *Einstein on the beach* (1976) e *Shakespeare 's sonnets* (2009) de Robert Wilson. Para alcançar estes objetivos apresentamos a trajetória de Wilson como encenador teatral e, em seguida, refletimos sobre as principais características do seu teatro, assim como suas principais influências artísticas e teatrais. O espetáculo *Einstein on the beach* (1976), um marco na carreira do encenador e no teatro como um todo, é o foco da segunda etapa, que discorre sobre: a importância da obra; seu processo de criação; itinerário e recepção da crítica; análise da imagem, texto, movimento e música. Começamos então a apresentação e estudo das personagens e seus trajes, de acordo com os atos da produção. Neste ponto elucidamos sobre: as principais características e possíveis referências utilizadas no “traje principal” da obra; maquiagem e cabelo; formas; materiais e cores; cotidiano e artificialidade. Na terceira fase, a pesquisa se debruça sobre o espetáculo *Shakespeare 's sonnets* (2009), esmiuçando seu contexto e elementos: trilha, personagens, cenário e iluminação, para além de suas particularidades e temas. Na sequência apresentamos e comentamos as personagens e seus trajes de maneira individual, para então, analisarmos aspectos gerais do figurino: forma; referências históricas; material e textura; maquiagem; gênero; cores.

Palavras-chave: Traje de cena; Robert Wilson; *Einstein on the beach*; *Shakespeare 's sonnets*.

## ABSTRACT

This research seeks, in general, to investigate and understand the aesthetic conception of the stage costume in the works *Einstein on the beach* (1976) and *Shakespeare's sonnets* (2009) by Robert Wilson. To achieve these goals we present Wilson's path as a theater director and then we reflect on the main characteristics of his theater, as well as his main artistic and theatrical influences. The work *Einstein on the beach* (1976), a landmark in the director's career and in the theater as a whole, is the focus of the second stage, which discusses: its importance; its creative process; itinerary; critical reception; analysis of image, text, movement and music. We then started the presentation and study of the characters and their costumes, according to the acts of the production. At this point, we elucidate: the main characteristics and possible references used on the "main costume" of the work; makeup and hair; forms; materials and colors; everyday life and artificiality. In the third phase, the research focuses on the work *Shakespeare's sonnets* (2009), breaking down its context and elements: soundtrack, characters, sets and lighting, in addition to its particulars and themes. In the sequence, we present and comment on the characters and their costumes individually so that we can present other more general aspects of the costume: form; historical references; material and texture; make up; genre; colors.

Keywords: Theater costume; Robert Wilson; *Einstein on the beach*; *Shakespeare's sonnets*.

FIGURA 1- MADAMA BUTTERFLY	21
FIGURA 2: ESPETÁCULO A <i>LETTER FOR QUEEN VICTORIA</i> (1974)	28
FIGURA 3- ESBOÇO DE CENA DO ESPETÁCULO LULU (BERLIN, 2011)	33
FIGURA 4 - ESBOÇO DO ATO IV DO ESPETÁCULO LULU (BERLIN, 2011)	34
FIGURA 5 - ATO IV DO ESPETÁCULO LULU (BERLIN, 2011)	34
FIGURA 6 - CENÁRIO DO ESPETÁCULO <i>THE FREESHOOTER</i>	36
FIGURA 7 - CENÁRIO DO ESPETÁCULO <i>TURANDOT</i>	37
FIGURA 8 – ESPETÁCULO WOYZECK (DINAMARCA, 2000)	39
FIGURA 9 – DESENHOS DOS TRAJES DE CENA FEITOS POR JACQUES REYNAUD PARA O ESPETÁCULO LULU	41
FIGURA 10 - TRAJES DE CENA DA OPERA FUTURISTA VITÓRIA SOBRE O SOL (1913)	49
FIGURA 11 - ESPETÁCULO ENDGAME (BERLIM, 2016)	51
FIGURA 12- DEMONSTRAÇÃO RÍTMICA - GENEVRA, 1911	53
FIGURA 13 ESPETÁCULO HAPPY DAYS - LUXEMBURGO, 2008	54
FIGURA 14 – ESPETÁCULO HAMLET (1911) NO TEATRO DE ARTE DE MOSCOU	56
FIGURA 15- ESPETÁCULO LECTURE ON NOTHING, ALEMANHA, 2012	56
FIGURA 16 - ESPETÁCULO 1433—THE GRAND VOYAGE (TAIWAN, 2010)	60
FIGURA 17- PHILIP GLASS E ROBERT WILSON	63
FIGURA 18 - PHILIP GLASS, LUCINDA CHILDS E ROBERT WILSON (2014)	63
FIGURA 19 - RETRATO DE ALBERT EINSTEIN	66
FIGURA 20 - FOTOGRAFIA DE EINSTEIN NA PRAIA	67
FIGURA 21- VISUAL BOOKS DE EINSTEIN ON THE BEACH (1976)	68
FIGURA 22 - ESTRUTURA DE CENA EM EINSTEIN ON THE BEACH	70
FIGURA 23 - APRESENTAÇÃO DE EINSTEIN ON THE BEACH DE 1976	75
FIGURA 24 - APRESENTAÇÃO DE EINSTEIN ON THE BEACH DE 2012	76
FIGURA 25 - PERSONAGEM EINSTEIN NA REMONTAGEM DE 2014	78
FIGURA 26 - RETRATO DE EINSTEIN 1951 DEPOIS DAS CELEBRAÇÕES DE SEU ANIVERSÁRIO DE 72 ANOS	79
FIGURA 27 - ÔNIBUS NA CENA FINAL NA REMONTAGEM DE 2014	81
FIGURA 28 - MULHER COM CONCHA NA REMONTAGEM DE 2014	82
FIGURA 29 - CENA DO TREM NOTURNO, 2014	82
FIGURA 30 - PERSONAGEM TESTEMUNHA COM ARMA NA MÃO, 2014	83
FIGURA 31- PERSONAGEM HOMEM COM CAMISA VERMELHA CALCULANDO, SUPOSTAMENTE REPRESENTANDO CRAZY EDDIE (FRAME DO DVD, 2014)	84

FIGURA 32 - CENA CAMA	85
FIGURA 33 - PRISÃO NA CENA DO JULGAMENTO, 1984	85
FIGURA 34 -CADEIRA DE EINSTEIN	86
FIGURA 35 - COMPARATIVO DE ILUMINAÇÃO DAS CENAS ESPAÇONAVE E JULGAMENTO 2 (FRAME DO DVD, 2014)	87
FIGURA 36 - CENA EDIFÍCIO (FRAME DO DVD, 2014)	88
FIGURA 37 - COMPARATIVO ENTRE A CENA DA ESPAÇONAVE E CENAS DO FILME METRÓPOLIS	89
FIGURA 38 - ESQUEMA DE CENAS E MÚSICA	91
FIGURA 39 - ESQUEMA NUMÉRICO DA COREOGRAFIA	95
FIGURA 40 - CENA DANÇA, 2014	96
FIGURA 41 - - MUDANÇA DE CENÁRIO (FRAME DO DVD, 2014)	97
FIGURA 42 - PERSONAGEM 1 E PERSONAGEM 2 DE EINSTEIN ON THE BEACH, 1976 (CAPA DO DISCO DE GLASS)	99
FIGURA 43 – ATORES EM AGRADECIMENTO (FRAME DO DVD, 2014)	99
FIGURA 44 -PERSONAGEM 1 E PERSONAGEM 2 (FRAME DO DVD, 2014)	101
FIGURA 45 - MULHER COM CONCHA E DANÇA PERPENDICULAR (FRAME DO DVD, 2014)	102
FIGURA 46 - PERSONAGENS: DANÇA PERPENDICULAR; DANÇARINA DIAGONAL; MULHER COM BARBANTE; HOMEM COM BARBANTE, ENGENHEIRO/CONDUTOR; HOMEM COM CAMISA VERMELHA CALCULANDO (FRAME DO DVD, 2014)	102
FIGURA 47 - MULHER COM JORNAL (FRAME DO DVD, 2014)	103
FIGURA 48 - PERSONAGEM HOMEM COM A CAMISA VERMELHA CALCULANDO (FRAME DO DVD, 2014)	104
FIGURA 49 - PERSONAGEM HOMEM COM A CAMISA VERMELHA CALCULANDO (FRAME DO DVD, 2014)	104
FIGURA 50 - MENINO NA TORRE (FRAME DO DVD, 2014)	105
FIGURA 51 - ENGENHEIRO/CONDUTOR (FRAME DO DVD, 2014)	106
FIGURA 52 - TESTEMUNHA; GUARDA; MULHER LENDO; HOMEM NO BANCO LENDO JORNAL; ÍNDIA (FRAME DO DVD, 2014)	106
FIGURA 53 - JÚRI LADO ESQUERDO; ESTENÓGRAFO FRONTAL; ESTENÓGRAFO TRASEIRO; MULHER LENDO; HOMEM NO BANCO 1; HOMEM NO BANCO LENDO JORNAL (FRAME DO DVD, 2014)	107
FIGURA 54 - JURADA COM PERUCA LOIRA (FRAME DO DVD, 2014)	107

FIGURA 55 - JÚRI LADO ESQUERDO; ESTENÓGRAFO FRONTAL; ESTENÓGRAFO TRASEIRO (FRAME DO DVD, 2014)	108
FIGURA 56 - ADVOGADO (FRAME DO DVD, 2014)	109
FIGURA 57 - HOMEM COM PASTA (FRAME DO DVD, 2014)	109
FIGURA 58 - ÍNDIA NA CENA JULGAMENTO 1 (FRAME DO DVD, 2014)	110
FIGURA 59 - RETRATO DE EINSTEIN E SUA ESPOSA COM GRUPO NATIVO AMERICANO	110
FIGURA 60 - JUIZ E JOVEM JUIZ, 2014	111
FIGURA 61 - PERSONAGEM EINSTEIN/VOLONISTA SOLO (FRAME DO DVD, 2014)	112
FIGURA 62 – DANÇARINOS (FRAME DO DVD, 2014)	113
FIGURA 63 - PERSONAGENS: HOMEM E MULHER (FRAME DO DVD, 2014)	113
FIGURA 64 - PERSONAGENS: HOMEM E MULHER (FRAME DO DVD, 2014)	114
FIGURA 65 – RETRATO DE FERNAND KHNOPFF	114
FIGURA 66 ADVOGADO E TESTEMUNHA NA CENA JULGAMENTO 2 (FRAME DO DVD, 2014)	115
FIGURA 67 - TESTEMUNHA	116
FIGURA 68 - PATTY HEARST EM ASSALTO A BANCO	117
FIGURA 69 - PERSONAGEM TESTEMUNHA SEGURANDO UMA ARMA (FRAME DO DVD, 2014)	118
FIGURA 70 - PRISIONEIRO 1 E PRISIONEIRO 2 (FRAME DO DVD, 2014)	119
FIGURA 71 - ADVOGADO COM ARMA NA MÃO (FRAME DO DVD, 2014)	119
FIGURA 72 - ADVOGADA E STEVEN WEED 1 (FRAME DO DVD, 2014)	120
FIGURA 73 - DANÇARINOS NA CENA DA DANÇA 2 (FRAME DO DVD, 2014)	120
FIGURA 74 - DANÇARINO SILHUETA (FRAME DO DVD, 2014)	121
FIGURA 75 - TENOR SOLO DE SAXOFONE (FRAME DO DVD, 2014)	121
FIGURA 76 – MULHER CALCULANDO NA TORRE, CENA EDIFÍCIO (FRAME DO DVD, 2014)	122
FIGURA 77 - SOLISTA VOCAL (FRAME DO DVD, 2014)	122
FIGURA 78 - MULHER COM TELESCÓPIO (FRAME DO DVD, 2014)	123
FIGURA 79 - HOMEM COM LANTERNA (FRAME DO DVD, 2014)	123
FIGURA 80 - MÚSICOS E ATORES NA CENA ESPAÇONAVE (FRAME DO DVD, 2014)	124
FIGURA 81 - MOTORISTA DE ÔNIBUS (FRAME DO DVD, 2014)	125
FIGURA 82 - PERSONAGEM 1 E 2 (FRAME DO DVD, 2014)	126
FIGURA 83 - MULHER COM CONCHA NA REMONTAGEM DE 2014	127
FIGURA 84 - ÍNDIA NA CENA JULGAMENTO 1	128
FIGURA 85 - TESTEMUNHA	128

FIGURA 86 - TESTEMUNHA (FRAME DO DVD, 2014)	129
FIGURA 87 - PERSONAGEM 1 E 2 (FRAME DO DVD, 2014)	129
FIGURA 88 - PERSONAGEM 1 E 2 (FRAME DO DVD, 2014)	130
FIGURA 89 - RETRATO SEM TÍTULO DE MICHAEL DISFARMER (MENINA E MENINO EM ROUPAS DE MARINHEIRO)	131
FIGURA 90 – RETRATO SEM TÍTULO DE MIKE DISFARMER (TRÊS MULHERES)	132
FIGURA 91 - RETRATO SEM TÍTULO DE MIKE DISFARMER (DOIS HOMENS ABRAÇADOS)	133
FIGURA 92- RETRATO SEM TÍTULO DE MIKE DISFARMER (DOIS HOMENS SE ABRAÇANDO)	133
FIGURA 93: MENINO 1 E CUPIDO	141
FIGURA 94: CENÁRIO DE CARRO COM CAVALHEIRO E JOVEM POETA	142
FIGURA 95: RIVAL EM BICICLETA	143
FIGURA 96: DETALHE DA BOMBA DE GASOLINA	144
FIGURA 97: DAMA 2, MENINO 1, MENINO 2, SECRETÁRIA, DAMA 1 E JOVEM POETA	145
FIGURA 98: BELO JOVEM	146
FIGURA 99: TRAJE DE ELIZABETH I	147
FIGURA 100: TRAJES DA SECRETÁRIA	150
FIGURA 101: TRAJES DO JOVEM POETA	151
FIGURA 102: TRAJE DE SHAKESPEARE	152
FIGURA 103: TRAJE DE ELIZABETH II	153
FIGURA 104: TRAJES DAS DAMAS 1, 2 E 3	155
FIGURA 105: TRAJE DA DAMA 3	156
FIGURA 106: TRAJE DE EVA	157
FIGURA 107: MÁSCARA DE CORDEIRO	158
FIGURA 108: TRAJE DA MULHER	159
FIGURA 109: TRAJES DO MENINO 1	160
FIGURA 110: TRAJES DO MENINO 2	161
FIGURA 111: TRAJE DO CAVALHEIRO	162
FIGURA 112: TRAJES DO RIVAL	163
FIGURA 113: DAMA NEGRA	164
FIGURA 114: TRAJES DE GEORGETTE DEE	166
FIGURA 115: TRAJES DO ANJO ASSISTENTE	167
FIGURA 116: TRAJE DO CUPIDO	168
FIGURA 117: TRAJE DO BOBO	169

FIGURA 118: TROCA DE CENA ENTRE SONETOS	170
FIGURA 119: DAMA 1, DAMA 2, DAMA 3 E ELIZABETH I	173
FIGURA 120: DETALHES DO TECIDO	174
FIGURA 121: SHAKESPEARE	175
FIGURA 122: PINTURAS FACIAIS USADAS NO TEATRO KABUKI	177
FIGURA 123: CLOSE DO RIVAL	177
FIGURA 124: CLOSE DO MENINO 1	178
FIGURA 125: CENA FINAL COM TRAJES BRANCOS E PRETOS	185

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1. CAPÍTULO 1 - O TEATRO DE ROBERT WILSON	20
1.1 <i>TRAJETÓRIA E CONSOLIDAÇÃO DO ENCENADOR</i>	21
1.2 <i>CARACTERÍSTICAS DO SEU TEATRO</i>	27
1.2.1 Elementos teatrais – unidades artísticas autônomas	27
1.2.2 Justaposição, simultaneidade e repetição	27
1.2.3 O tempo	29
1.2.4 Atuação, personagem, corpo e movimento	31
1.2.5 A estética do sonho	34
1.2.6 A estética do silêncio	35
1.2.7 Texto, som e música	37
1.2.8 Espaço cênico no teatro das imagens	43
1.2.9 Iluminação e cor	48
1.2.10 Traje de cena	50
1.2.11 Método	52
1.3 <i>INFLUÊNCIAS</i>	54
1.3.1 A Nova York dos anos 60	54
1.3.2 Vanguarda do teatro	59
2. CAPÍTULO 2 -O TRAJE DE CENA DE <i>EINSTEIN ON THE BEACH</i> (1976)	67
2.1 <i>POR QUE UM MARCO?</i>	68
2.2 <i>PROCESSO DE CRIAÇÃO E ESTRUTURA</i>	69
2.3 <i>ITINERÁRIO, RECEPÇÃO E REMONTAGENS</i>	79
2.4 <i>IMAGENS</i>	82
2.5 <i>TEXTO</i>	93
2.6 <i>MÚSICA</i>	94
2.7 <i>MOVIMENTO E DANÇA</i>	97
2.8 <i>O TRAJE DE EINSTEIN</i>	100
2.8.1 Traje Principal	101
2.8.2 Knee Play 1	104

2.8.3 Cena 1 – Trem	105
2.8.4 Julgamento 1	109
2.8.5 Dança 1	116
2.8.6 Trem noturno	117
2.8.7 Julgamento 2/ Prisão	119
2.8.9 Dança 2	124
2.8.10 Prédio	125
2.8.11 Cama	126
2.8.12 Espaçonave	127
2.8.13 Cabelo e maquiagem	129
2.8.14 Formas	131
2.8.15 Materiais e cores	134
2.8.16 O cotidiano e a artificialidade	134
<b>3. CAPÍTULO 3 – O TRAJE DE CENA DE EM <i>SHAKESPEARE’S SONNETS</i></b> <b>(2009)</b>	139
<b>3.1 OS SONETOS E SEUS ENIGMAS</b>	140
<b>3.2 A MONTAGEM DE ROBERT WILSON</b>	142
<b>3.4 O TRAJE CÊNICO</b>	150
3.4.1 Personagens e seus trajes	151
3.4.2 Formas	174
3.4.3 Referências históricas	175
3.4.5 Material e Textura	177
3.4.6 Maquiagem e cabelo	179
3.4.7 Gênero	183
3.4.8 Cores	187
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	190
<b>REFERÊNCIAS</b>	195

<b>ANEXO A - Cronologia de espetáculos</b>	202
<b>ANEXO B – Entrevista com Carlos Soto</b>	227
<b>ANEXO C- Libreto de Einstein on the Beach</b>	236
<b>ANEXO D - Sonetos de Shakespeare</b>	252

## INTRODUÇÃO

Robert Wilson é um dos diretores teatrais mais renomados da atualidade, apresentando mais de cem espetáculos ao longo da sua carreira. Seu teatro é multifacetado e permeado por diversas áreas artísticas, como pintura, escultura, cinema e literatura.

Apesar da relevância de Robert Wilson no cenário teatral, muito pouco se discute sobre os trajes de cena em suas obras. A pesquisa aqui proposta ajuda a preencher este “vazio”, uma vez que pretende investigar e compreender a concepção estética do figurino nos espetáculos *Einstein on the beach* (1976) e *Shakespeare 's Sonnets* (2009).

Ao passo que Robert Wilson se insere e se destaca como referência no teatro, o estudo do seu figurino corrobora para um estudo da história do teatro em si. Ao analisar as obras do diretor, contribui-se para uma compreensão mais profunda da realização prática do modo de fazer teatral contemporâneo e reflete suas reverberações no tempo.

O primeiro espetáculo é escolhido devido ao seu caráter inovador, no contexto em que foi concebido. O espetáculo também é mencionado por teóricos, como Roselee Goldberg (2007), Renato Cohen (2007) e Marvin Carlson (2015) como um trabalho marcante na história da performance e do teatro contemporâneo. Para Carlson (2015) a obra “*Einstein on the beach*, de 1976, continua a ser um ótimo exemplo do teatro pós-dramático, quase trinta anos antes da concepção do termo” (idem, p. 582).

A segunda produção, *Shakespeare 's Sonnets*, é selecionada por se tratar de um espetáculo que mistura gêneros artísticos e teatrais, como, por exemplo, o clássico, o cabaré e o pop. Outra motivação é o fato de que, nesta montagem, a maioria dos homens se vestem como personagens femininas e vice-versa. O modo de trabalhar o gênero no traje aborda e possibilita discussões atuais acerca do assunto. A data em que o espetáculo foi apresentado, 2009, também é um fator relevante, pois permite pensar em uma modificação do traje de Wilson no decorrer do tempo, compreender melhor sua estética a partir das convergências e divergências entre as duas produções.

Para que os objetivos da pesquisa sejam alcançados, é feita uma revisão bibliográfica sobre Robert Wilson, seguida de investigação e coleta de imagens e vídeos dos dois espetáculos em questão.

Para esse levantamento são utilizadas plataformas digitais, como o site oficial de Wilson<sup>1</sup>, assim como livros, trabalhos acadêmicos e entrevistas que abordam o assunto. A partir daí o material relevante para o estudo é selecionado e organizado.

A pesquisa se divide em três capítulos. O primeiro, intitulado *O teatro de Robert Wilson*, se propõe a compreender melhor o teatro wilsoniano, começando pela trajetória do encenador até a sua consolidação nas artes, principalmente no teatro. Sendo assim, numa primeira etapa, apresentamos um panorama do percurso de Wilson, destacando alguns momentos, trabalhos e encontros marcantes na sua formação artística e teatral.

Também apresentamos as principais características do teatro wilsoniano, abarcando os temas: elementos teatrais – unidades artísticas autônomas; justaposição, simultaneidade e repetição; o tempo; atuação, personagem, corpo e movimento; a estética do sonho; a estética do silêncio; textos, sons e música; espaço cênico no teatro das imagens; iluminação e cor; traje de cena e método.

Robert Wilson sem dúvida faz um teatro original, mas é preciso lembrar que ele não surge do vazio, ele “reflete e rejeita o que veio antes” (BENNETT, 2009, p.13, tradução nossa). Sendo assim, é importante, mais uma vez, olhar para a trajetória do encenador, mas agora no que diz respeito a suas influências artísticas.

Lehmann (2007) aponta que “uma contextualização das formas de teatro mais recente tem de fazer referência às vanguardas históricas, já que foi com elas que teve início o desmoronamento da dramaturgia clássica tradicional, pautada pelo princípio das unidades” (idem, p. 93).

Os conceitos e novas ideias que emergiram e se desenvolveram nos movimentos de vanguarda, causam novas rupturas e novos paradigmas na arte e que influenciaram as transformações na estética e concepção do fazer teatral.

Sendo assim, num primeiro momento mencionamos, de maneira panorâmica, como os movimentos de vanguarda radicais (futurismo, dadaísmo e surrealismo), assim como o expressionismo alemão e o construtivismo russo, influenciam a cena artística, incluindo a de Nova York dos anos 60, palco de grande parte da formação artística de Wilson. Em seguida, ressaltamos outras convergências pontuais entre estes movimentos e o teatro wilsoniano.

---

<sup>1</sup> Site oficial de Robert Wilson. Disponível em: <http://www.robertwilson.com/shakespeares-sonnets>, Acesso em 12 jan. 2020.

Ainda discutimos a influência de grandes nomes da vanguarda do teatro, mais precisamente: Antonin Artaud (1872-1948); Adolphe Appia (1862 -1928); Edward Gordon Craig (1872-1966); Gertrude Stein (1874-1946); Bertolt Brecht (1898-1956); Vsévolod Meyerhold (1874-1940) e, por último, abordamos brevemente as convergências entre o teatro oriental e o teatro de Wilson.

As principais bases teóricas desta parte da pesquisa são os autores: Maria Shevtsova (2007; 2016); Luiz Roberto Galizia (2004) e Lucas Almeida Pinheiro (2017).

O capítulo 2, nomeado *O traje de cena de Einstein on the Beach (1976)*, começa discorrendo sobre como e porque a obra é um marco na história da ópera, teatro e performance. Em seguida, abordamos o processo de criação de Robert Wilson e Philip Glass<sup>2</sup>, compositor e cocriador da obra, seguido pelo itinerário e recepção da crítica.

Com base nos elementos que Glass atribui a montagem: imagem, texto, movimento e música, fazemos a análise destes elementos.

Posteriormente introduzimos o “traje principal” utilizado na produção e apresentamos as personagens ou figuras dentro das cenas e atos da peça, descrevendo e comentando o que vestem.

Seguimos a pesquisa falando de características gerais do traje: maquiagem e cabelo; formas; materiais e cores; cotidiano e artificialidade.

Os principais autores que proporcionam as bases teóricas neste capítulo são Shevtsova (2007), Pinheiro (2017) e a entrevista de Carlos Soto (anexo B), figurinista da obra a partir de 2012, exclusivamente concedida a nós.

No capítulo 3, chamado *O traje de Shakespeare's Sonnets*, apresentamos os sonetos de Shakespeare, discorrendo sobre sua estrutura, contexto, temas e personagens principais, a fim de compreender melhor os mistérios que os cercam e que, conseqüentemente, perpassam a montagem de Wilson.

No momento seguinte temos o espetáculo *Shakespeare 's Sonnets* como foco, esmiuçando seu contexto e elementos: trilha, personagens, cenário e iluminação, para além de suas características e temas.

---

<sup>2</sup> Compositor americano, nascido em 1937, em Baltimore, que já compôs mais de vinte e cinco óperas, “doze sinfonias; três concertos para piano e concertos para violino, piano, tímpanos e quarteto e orquestra de saxofone; trilhas sonoras de filmes; quartetos de cordas; um crescente corpo de trabalho para piano solo e órgão. Ele apresenta palestras, workshops e apresentações de solo de teclado em todo o mundo e continua a aparecer regularmente com o Philip Glass Ensemble”. Disponível em: <https://philipglass.com/biography/>. Acesso em: 03 jul. 2020.

Na sequência apresentamos e comentamos as personagens e seus trajes de maneira individual e, logo após, analisamos outros aspectos gerais do figurino: forma; referências históricas; material e textura; maquiagem; gênero; cores.

A análise do traje, neste caso, é baseada nas imagens do site oficial do encenador e no vídeo completo do espetáculo disponível online. Um dos principais alicerces teóricos desta fase são as declarações de Reynaud, figurinista da obra, em sua entrevista em *Robert Wilson from Within*, de 2011.

É válido ressaltar que o conceito de traje abordado nesta pesquisa é expandido, não se referindo apenas às roupas usadas pelos atores. O traje cênico aqui discutido engloba maquiagem, pintura corporal, adereços, cabelo e até mesmo o corpo nu, se fosse este o caso. Fausto Viana e Isabela Monken Velloso, na obra *Roland Barthes e o traje de cena*, de 2018, reforçam esta ideia dizendo que “mesmo um corpo ‘liso’, sem pinturas corporais, como tatuagens, ou a inserção de implantes subdermais, ou mesmo escarificações – tem algo a dizer” (VELLOSO e VIANA, 2018, p.24).

A ideia de traje cênico discutida neste trabalho também vai ao encontro com o que Adriana Vaz Ramos (2008) nomeia de “caracterização visual de atores”, que se refere, mais especificamente:

aos relacionamentos expressivos entre cores, formas, volumes e linhas, que constituem diferentes maneiras de materializar as vestimentas, as maquiagens, os penteados e os adereços para apresentar visualmente os traços singularizantes de um ator por meio de signos que compõem sua aparência geral, numa determinada realização artística. Para além de um conjunto de traços de caráter de um personagem, entendemos a *caracterização visual* de um ator como uma composição de signos gravados em sua aparência, quando estiver atuando em uma cena artística (idem, p.22).

Por fim, temos as considerações finais do estudo dos trajes das duas montagens, elaborando as principais diferenças e semelhanças entre as propostas de figurino, podendo assim compreender melhor a estética do traje de cena de Wilson.

## **1.CAPÍTULO 1 - O TEATRO DE ROBERT WILSON**

## ***1.1 TRAJETÓRIA E CONSOLIDAÇÃO DO ENCENADOR***

[...]há toda uma trajetória artístico-pessoal que se esconde por trás da cena construída por Wilson. Sem saber sobre este background, dificilmente poderíamos apreender, com honestidade, como e porque a cena wilsoniana é do jeito que é (PINHEIRO, 2017, p.27).

Segundo Roberto Galizia (2004, p. XII), Wilson nasceu em 1941, em Waco, Texas, e foi uma criança tímida e gaga, o que fez com que ele voltasse cada vez mais para suas pinturas, desenhos e experimentações de teatro não-verbal na garagem de sua casa.

Shevtsova (2016) diz que Wilson, aos dezessete anos, tem seu primeiro contato com Byrd Hoffman, uma professora de dança de sua cidade natal. Através de exercícios de fluxo de energia, “relaxamento físico e de extensão do tempo para realizar determinadas ações (como o ato da fala, por exemplo)” (PINHEIRO, 2017, p.20), Hoffman faz com que Wilson supere seus problemas de comunicação verbal.

A professora causa impacto não só na vida pessoal de Wilson, mas também em sua percepção sobre o mundo (GALIZIA, 2004, p. XI). Este encontro na infância reverbera nos experimentos não verbais do encenador no início de sua carreira e no uso da câmera lenta, que é uma das grandes características de seu trabalho.

Shevtsova (2016) também ressalta a influência da professora no encorajamento que Wilson dá a seus atores para criarem movimentos livres de narrativas.

Em 1958, Wilson começa sua primeira formação acadêmica e ingressa na Universidade do Texas para estudar administração de empresas. Neste período ele passa a desenvolver trabalhos teatrais com crianças envolvidas no programa de teatro da cidade, fazendo apresentações em terrenos baldios, garagens e igrejas (BRECHT, 1978, p.15).

Porém, antes de conseguir seu título, em 1962, ele vai para Paris estudar pintura, o que “colocou-o em contato com o melhor da arte europeia e ajudou-o a delinear seus próprios conceitos artísticos” (GALIZIA, 2004, p. XXII).

O encenador volta para os Estados Unidos, em 1963, e entra para o Pratt Institute, em Nova York, onde se forma, em 1965, em arquitetura de interiores (idem).

É importante mencionar que “em 1965, ou 1964 – as informações não são claras – Wilson sofre um colapso nervoso se sentindo impedido de pintar e tenta se suicidar” (PINHEIRO, 2017, p.21). Porém, em 1965, Hoffman o convida para participar de um programa artístico em Waco, com crianças com danos cerebrais, e, a partir de então, ele foca o seu pensamento neste trabalho.

Este reencontro estimulou o interesse do encenador “por terapia com surdos, retardados, autistas, senis e deficientes” (GALIZIA, 2004, p. XXI) e, durante este processo, Wilson se diz realmente impressionado e afirma que algo nele se transforma (PINHEIRO, 2017).

De acordo com Galizia (2004), ainda durante o período de formação acadêmica no Pratt Institute, Wilson se mantém financeiramente dando aulas de expressão e sensibilização corporal, mas também se dedicando à pintura, trabalhando com cenografia<sup>3</sup>, produzindo filmes<sup>4</sup> e dirigindo espetáculos de teatro e dança experimental<sup>5</sup>. Além disso, foi conselheiro do Comitê de Educação da Cidade de Nova York e do Departamento de Bem-Estar Social e instrutor especial em escolas públicas.

Shevtsova (2016) ainda destaca que a cultura da Nova York dos anos 60 nutre Wilson neste processo de formação e o atrai pelo trabalho de artistas como Merce Cunningham<sup>6</sup> (1919-2009), Allan Kaprow<sup>7</sup> (1927-2006) e John Cage<sup>8</sup> (1912-1992), fazendo com que ele se identifique com o uso do acaso e da improvisação na arte.

Também vale mencionar a importância do Pratt Institute em si, pois é lá que o encenador tem acesso a alguns de seus preceitos artísticos. Como exemplo, podemos citar a palestra de Sybil Moholy-Nagy (idem, p.16) que mostrava ilustrações díspares enquanto falava, o que ensina a Wilson que palavra e imagem não precisam coincidir, uma ideia central no seu teatro.

Em 1966, quando já havia terminado sua graduação no instituto, ele passa o verão como aprendiz do arquiteto Paolo Soleri e, em 1967, cria uma escultura-teatro-ambiente chamada *Poles*<sup>9</sup>, em Loveland, Ohio. Esta obra evocava o potencial teatral do playground, reverberando o trabalho que Wilson estava desenvolvendo previamente com crianças e, criando assim, uma inter-relação entre a arquitetura e performance (SHEVTSOVA,

---

<sup>3</sup> Foi um dos cenógrafos da peça *America Hurrah* (Motel) (1963), de Jean Claude Van Italie.

<sup>4</sup> Wilson produziu os filmes *The House* (1963) e *Slant* (1963), ambos para a NET-TV.

<sup>5</sup> Criou peças que eram apresentadas em cinemas após os filmes exibidos em horário comercial; Produziu o espetáculo de dança experimental chamado *Clorox*, apresentado no Pratt Institute em 1965, ano que também cria e apresenta outro espetáculo de dança experimental para a Feira Mundial de Nova York e dirige o grupo “Juventude em Movimento” em Waco.

<sup>6</sup> Bailarino e coreógrafo norte-americano que muda paradigmas da dança, sendo um marco da dança moderna.

<sup>7</sup> Allan Kaprow foi um pintor estadunidense, pioneiro na criação do conceito de happenings e performance.

<sup>8</sup> Artista e músico norte-americano importante na introdução do silêncio, da aleatoriedade e instrumentos na música.

<sup>9</sup> “Nesta obra 678 postes telefônicos foram colocados em um campo aberto em Loveland, Ohio, a pedido da instituição *The Grail*. É possível que algumas performances artísticas, algumas do próprio Wilson, tenham acontecido na instalação no período em que ela foi exibida (PINHEIRO, 2017).

2007). Veremos mais adiante que a hibridez e o forte apelo arquitetônico também estarão presentes nas futuras criações teatrais do encenador.

Aos 27 anos, em 1968, Wilson reúne várias pessoas que desenvolviam ações performáticas em Nova York e funda a Byrd Hoffman School of Byrds – “uma espécie de centro artístico-comunitário voltado a pessoas que moravam nas ruas e que sofriam de algum distúrbio” (PINHEIRO, 2017, p.26). Lá ainda passa a ser o espaço de ensaio e experimentos teatrais do grupo (GALIZIA, 2004).

No mesmo ano Wilson se torna diretor artístico da instituição e começa a produzir trabalhos mais elaborados, como *The King of Spain*<sup>10</sup>, o seu primeiro espetáculo apresentado em palco italiano, considerado como sua primeira montagem teatral profissional e que também garante a escola uma maior visibilidade (PINHEIRO, 2017).

O espetáculo dá início a um teatro wilsoniano com estética mais barroca, predileção pela justaposição, pela comunicação não verbal e pela individualidade do performer (GALIZIA, 2004).

Este último aspecto, segundo o próprio encenador (idem), parte do seu trabalho com as crianças deficientes, onde desenvolvia exercícios físicos direcionados conforme a necessidade de cada aluno, como método de sensibilização do o corpo e estímulo para a percepção.

A montagem seguinte, feita na instituição, *The life and time of Sigmund Freud*, também marca o trabalho de Wilson pelo uso da câmera lenta, atmosfera onírica, simultaneidade e repetição, características que se mantiveram ao longo do tempo e ainda são assinaturas do teatro wilsoniano.

Em 1968, acontece mais um encontro importante na trajetória do encenador: ele conhece Raymond Andrews, um garoto surdo e incapaz de falar (PINHEIRO, 2017). “Ao descobrir que a criança iria ser transferida para uma espécie de ‘casa de delinquentes’, Wilson decide adotá-la” (idem, p.29). O teatro wilsoniano terá grande influência de Raymond no que diz respeito a valorização da imagem e uso do silêncio, como discutiremos posteriormente.

A partir de 1972, Wilson começa a desenvolver trabalhos mais independentes da Byrd Hoffman School e é neste período que conhece Christopher Knowles (1959 - ), uma

---

<sup>10</sup> O espetáculo começou a ser produzido em 1968, quando Wilson assume o cargo de direção artística da fundação, porém, só é estreado em 1969, em Nova York.

criança autista. O encenador se interessa pelo modo com que Knowles manipula os códigos de linguagem verbal, criando arranjos diversos.

Em 1973, o encenador inicia uma parceria artística com Knowles, então com quatorze anos, e juntos criam o texto do espetáculo *A Letter for Queen Victoria* (1974, Nova York), onde ambos fazem parte do elenco.

Segundo Holmberg (1996), este encontro faz com que o teatro de Wilson deixe de ser não verbal e comece a explorar o uso da palavra e do texto, iniciando uma nova fase chamada de “desconstrução da linguagem”.

Segundo o site oficial do encenador, a sua última parceria com Knowles foi em 2012, com o espetáculo *Dom Pérignon*, estreado na França.

Galizia (2004) ainda lembra que a partir de *A Letter for Queen Victoria*, Wilson começa a elaborar melhor suas regras, sua fórmula estética e, para além disto, marca o fim dos *Byrds* como grupo colaborativo.

Em 1975 as oficinas realizadas na fundação Byrd Hoffman são encerradas, parte do edifício é vendido e se torna apenas um centro administrativo das atividades de Wilson (idem).

No ano seguinte, 1976, o encenador estreou na França o espetáculo *Einstein on the Beach*. Segundo Shevtsova (2007), esta obra, discutida no capítulo II desta pesquisa, avança a carreira internacional de Wilson.

A autora (idem) também reitera que depois deste espetáculo o modelo colaborativo de Wilson, antes descontraído e comunitário com os *Byrds*, se transforma em um modelo “corporativo” com suas novas parcerias profissionais.

A partir de então a produção teatral de Wilson passa a ser vertiginosa, sendo até difícil discriminá-las (idem). Porém, é importante citar algumas colaborações, como por exemplo, com Heiner Müller<sup>11</sup> pois a partir daí o encenador passa a ter uma outra relação com o texto e faz diversas adaptações inovadoras de escritores como Virginia Woolf<sup>12</sup>, Samuel Beckett<sup>13</sup>, Sófocles<sup>14</sup> e Shakespeare<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> Colaboração nas montagens: *Civil wars* (Colônia, 1984); *Hamletmachine* (Nova York, 1986) e *Quartet* (Ludwigsburg, 1987).

<sup>12</sup> Montagem da peça *Orlando* (Berlim, 1989).

<sup>13</sup> Montagem das peças: *Happy Days* (Luxemburgo, 2008); *Krapp's Last Tape* (Spoleto, 2009).

<sup>14</sup> Montagem da peça *Édipo* (Pompéia, 2018).

<sup>15</sup> Montagem das peças: *Rei Lear* (Luxemburgo, 1990); *Hamlet: um monólogo* (Houston, 1995); *A Winter's Tale* (Berlim, 2005) e *Shakespeare's Sonnets* (Berlim, 2009).

Ainda foram feitas colaborações com outros artistas e músicos aclamados internacionalmente, como por exemplo, a performer Marina Abramović<sup>16</sup> e o cantor / compositor Tom Waits<sup>17</sup>.

Wilson também cria e dirige óperas no La Scala em Milão, no Metropolitan Opera em Nova York, na Ópera Bastille em Paris, na Ópera de Zurique, na Hamburgo Ópera Estatal, Ópera Lírica de Chicago, Grand Opera de Houston e Moscou Bolshoi, entre outros. Como exemplos de suas produções nesta área podemos citar *Salomé*, estreado em Milão, em 1987 e, mais recentemente, *O Trovador*, estreado em Parma, em 2018.

Para além do seu trabalho como encenador, Wilson também assina, em quase todas suas produções, a iluminação e cenografia, recursos muito importantes para a criação da estética única do seu teatro.

O encenador ainda atua em algumas das suas montagens, como por exemplo, em *HAMLET: a monologue* (Texas, 1995), um de seus trabalhos mais icônicos e, mais recentemente, no espetáculo *Krapp's Last Tape* (Spoleto, 2009), ambos monólogos.

No Brasil, Wilson apresenta alguns dos seus espetáculos, como *A ópera dos três vinténs* (Nova York, 2011) de Brecht, e *Lulu* (Paris, 2011), de Wedekind, os dois performados pelo Berliner Ensemble<sup>18</sup> e apresentados no Sesc Pinheiros de São Paulo, em 2011.

Em 2013, Wilson realiza uma versão brasileira de *A Dama do Mar* em parceria com o Sesc São Paulo. “O espetáculo, baseado no texto de Henrik Ibsen adaptado por Susan Sontag especialmente para o encenador americano, foi montado com atores brasileiros, com as atrizes Lígia Cortez e Ondina Clais Castilho revezando-se no papel da heroína Ellida Wangel” (SESC, 2014)<sup>19</sup>.

Ainda em parceria com o Sesc, o encenador cria e apresenta a obra inédita *Garrincha—Uma ópera de rua* (São Paulo, 2016), inspirada na trajetória do jogador Mané Garrincha (1933 - 1983).

Galizia (2004) também destaca o trabalho de Wilson no campo audiovisual, chegando a adaptar alguns de seus espetáculos para televisão, inicialmente, como uma

---

<sup>16</sup> Na peça *The Life and Death of Marina Abramović* (Manchester, 2011).

<sup>17</sup> Na peça *The Black Rider: The Casting of the Magic Bullets* (Hamburgo, 1991).

<sup>18</sup> Falaremos mais sobre o grupo no capítulo III.

<sup>19</sup> Disponível em:

[https://www.sescsp.org.br/online/artigo/7742\\_VOCE+JA+VIU+UM+ESPETACULO+DE+ROBERT+WILSON](https://www.sescsp.org.br/online/artigo/7742_VOCE+JA+VIU+UM+ESPETACULO+DE+ROBERT+WILSON). Acesso em 15 maio. 2020.

estratégia para atingir um público maior já que os custos de suas peças e remontagens eram muito altos.

Porém, para além deste propósito inicial, Wilson continua criando obras audiovisuais durante sua carreira. Mais recentemente, podemos citar os *Video Portraits* (2004), uma série de vídeos em HD com a presença de celebridades como Lady Gaga e Brad Pitt, que fazem referência à pintura, escultura, design, arquitetura, dança, teatro, fotografia, televisão, cinema e cultura contemporânea<sup>20</sup>.

É importante dizer que atualmente há espetáculos e trabalhos de Wilson disponíveis em algumas plataformas de vídeo, como o Youtube, por exemplo, dando mais acessibilidade ao seu trabalho.

Segundo a biografia do encenador (2018): “Embora conhecido por criar peças teatrais altamente aclamadas, o trabalho de Wilson está firmemente enraizado nas artes plásticas. Seus desenhos, pinturas e esculturas foram apresentados em todo o mundo em centenas de apresentações individuais e coletivas” (BIOGRAFIA, 2018, p.3, tradução nossa)<sup>21</sup>.

Um dos trabalhos mais conhecidos de Wilson nas artes visuais são suas cadeiras. Em entrevista concedida ao New York Times (SUQI, 2011), o encenador conta que cria uma para cada um de seus espetáculos e afirma que elas são como personalidades. Atualmente muitas delas estão no Museu de Arte Contemporânea, em Los Angeles, no Walker Art Center em Minneapolis e no Centro Pompidou, em Paris.

Por último, vale ressaltar que, em 1992, o encenador funda o The Watermill Center, onde “realiza oficinas para estudantes e profissionais criativos experientes de todo o mundo no International Summer Arts Program no Watermill Center, em Eastern Long Island - um programa de laboratório interdisciplinar de artes e humanidades” (BIOGRAFIA, 2018, p.5, tradução nossa). Em 2006 é construída uma instalação permanente para o centro, onde ainda funciona a Fundação Byrd Hoffman Watermill<sup>22</sup>, possibilitando residências e outras atividades artísticas e educacionais.

Sendo assim, através da trajetória de Wilson, podemos dizer que ele é mais que um encenador teatral, também é pintor, escultor, designer, ator e arquiteto e, devemos

---

<sup>20</sup> Disponível em: <http://www.robertwilson.com/video-portraits>. Acesso em 22 fev. 2020.

<sup>21</sup> Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/52797371e4b0f7d3b5b349c7/t/5ba12fab4ae237511cd6051b/1537290156613/Biography+1+LONG.pdf>. Acesso em 12 fev. 2020.

<sup>22</sup> Disponível em: <https://www.watermillcenter.org/>. Acesso em 18 fev. 2020.

sublinhar que, de acordo com Pinheiro (2017), “são suas experiências de vida que radicalizam sua forma de ser, estar e perceber o mundo” (PINHEIRO, 2017, p.27), reverberando no seu modo singular de fazer teatro, abordado a seguir.

## **1.2 CARACTERÍSTICAS DO SEU TEATRO**

### **1.2.1 Elementos teatrais – unidades artísticas autônomas**

Como resultado desta trajetória de vida e acadêmica, Wilson cria um teatro artisticamente heterogêneo e híbrido, onde todos os elementos ou recursos têm a mesma importância. Galizia (2004) diz que o encenador os simplifica de tal maneira que os torna “unidades artísticas autônomas” (idem, p. XXIV). Isto significa que o cenário, a iluminação, o movimento, o traje de cena, os atores, o texto, o tempo, a música, a dança ou qualquer outro recurso, são tratados individualmente, sem hierarquia. Todos cumprem “a tarefa da concepção teórica de aguçar a percepção” (LEHMANN, 2007, p.52).

Esta falta de hierarquia expande possibilidades de experimentações e eleva o status de elementos que antes estavam apenas à mercê do texto. No teatro wilsoniano, para além do traje de cena, que será discutido nos capítulos seguintes, podemos citar a iluminação como exemplo. O encenador desenvolve uma vasta pesquisa sobre este recurso, que se torna um dos aspectos mais marcantes de seu trabalho. Staehler (2016, p.63) ressalta que “poucos diretores de teatro se comparam a Robert Wilson em sua maestria das técnicas de iluminação, bem como no desenvolvimento de equipamentos avançados e adaptados especificamente a suas produções” (idem, p.63).

### **1.2.2 Justaposição, simultaneidade e repetição**

Para além de todos os recursos terem a mesma importância, eles são utilizados no teatro wilsoniano em forma de colagem, justaposição (LEHMANN, 2007). “Wilson passou a pensar em uma justaposição cada vez mais como uma ajuda percentual, com cada elemento ajudando um a ver ou ouvir o outro claramente” (SHYER, 1989, p. XVII, tradução nossa), evitando assim, que eles se ilustrem.

O encenador exemplifica seu modo de operar dizendo que: “Se você pegar um candelabro barroco e colocar sobre uma mesa barroca, não há nada. Mas se você pegar um candelabro barroco e colocá-lo sobre uma rocha, há algo... Meu teatro é sobre isso” (WILSON, 1985, 2min).

Sendo assim, os elementos não têm o compromisso de se relacionarem de maneira lógica ou inequívoca (LEHMANN, 2007), o que afeta também a percepção do espectador.

Segundo Lehmann (idem), cria-se uma estética da metamorfose, no sentido de que o espectador, ao se confrontar com uma disparidade de elementos heterogêneos, cria conexões e correspondências próprias, se tornando ativo e elemento de modificação no teatro.

Quando falamos do teatro wilsoniano, repetição e simultaneidade são duas características que também precisam ser mencionadas, pois estão presentes em quase todas suas montagens e fazem parte da sua mise-en-scène e alquimia teatral.

Wilson pode vir a usar o recurso da repetição em sons, imagens, ações, gestos, palavras ou qualquer outro elemento que faça parte de uma montagem, com a finalidade de perturbar o espectador e desconstruir a fábula, o significado e a totalidade formal na obra (idem).

Contudo, Galizia (2004) ainda lembra que mesmo repetindo uma ação, som ou imagem, cada execução desencadeará múltiplos significados na mente do espectador, deixando a percepção da obra ainda mais complexa.

Shevtsova (2007) também diz que Wilson usa a repetição no treinamento dos atores, pois parte da “ideia de que a repetição liberta os performers da ansiedade – eles podem simplesmente agir sem pensar sobre isso” (idem, p.105, tradução nossa).

Já sobre o uso da simultaneidade, o encenador diz (MANZLOOR, 2003) se basear na vida real, onde várias pessoas fazem atividades diversas ao mesmo tempo no mundo e “ninguém sabe o que vai acontecer em seguida nem o que está acontecendo ao seu redor” (idem, p.12, tradução nossa).

Desta forma, Wilson dá ao espectador, ao mesmo tempo, diversos estímulos, visuais, sonoros e sensoriais. Isto faz com que a obra seja ainda mais flexível enquanto o seu significado, da mesma forma que parcela a percepção do espectador, pois caberá a ele juntar todas as informações e elaborar associações próprias.

A força do trabalho cênico de Wilson repousa exatamente no fato de que, ao mesmo tempo em que ele está no controle absoluto sobre as imagens que serão apresentadas no palco, ele se recusa a limitar a recepção dessas imagens, por não impor a elas uma única interpretação possível. E é através destes conceitos (simultaneidade e montagem/colagem) que o encenador busca realizar tal feito, criando um processo alquímico em suas obras (PINHEIRO, 2017, p.54)

Pinheiro (2017) ainda sublinha que o encenador não deseja criar uma estética fascista, onde há apenas uma possibilidade de interpretação ditada pelo encenador. Na

verdade, Wilson diz que sua motivação para fazer uma peça é justamente não compreender algo, e complementa dizendo que “no momento que você achar que entendeu uma obra de arte, ela estará morta para você. O último momento em qualquer peça deve ser uma questão. O que aconteceu? O que foi dito? O que é isso?” (WILSON<sup>23</sup> apud PINHEIRO, 2017, p.145).

Aqui cabe ressaltar que há muitas comparações entre o trabalho de Wilson e o de Richard Wagner<sup>24</sup> (1813 - 1883), mas estas três características, principalmente a simultaneidade e a justaposição, causam divergência entre ambos.

Wagner foi uma figura importante no teatro e, dentro das suas contribuições, está a ideia de que uma só pessoa deveria escrever, compor e dirigir (BENNETT, 2009), “orquestrando todos os elementos da cena em prol de um mesmo objetivo: a encenação” (PINHEIRO, 2017, p.13). Este pensamento foi fundamental para a criação da figura do encenador de teatro e, conseqüentemente, para o status de Wilson como tal.

Para além disso, ele cria o conceito de “obra de arte total” ou *Gesamtkunstwerk*. “Tal conceito, consiste, basicamente, na síntese das artes – as “artes irmãs” – caracterizadas pela música, dança e poesia aliadas à arquitetura e à pintura” (idem, p.9).

Apesar de Wilson também usar diversas áreas artísticas no seu teatro, a maneira como as organiza faz com que se afaste do conceito como proposto por Wagner, que estava interessado em uma fusão artística. Wilson “não está interessado somente numa fusão, mas sim, numa justaposição dos diferentes modos de expressão artística, mantendo a individualidade de cada código que compõem a cena” (PINHEIRO, 2017, p.14). Galizia (2004) ainda complementa dizendo que:

o que distingue a arte de Wilson de todas as tentativas precedentes de se atingir uma obra de arte total é, principalmente, o seu simultaneísmo, pois a resolução de opostos e contrastes permanece indefinida, com várias proposições contraditórias apresentando-se ao público ao mesmo tempo, sempre convidando à consideração de uma nova síntese desconhecida (idem, p.XXXVI)

### 1.2.3 O tempo

Para compreender o teatro wilsoniano é essencial falar sobre o tempo, que pode ser discutido enquanto estética, enquanto referência ao presente e / ou ao passado.

<sup>23</sup> WILSON, Robert. Programa de espetáculo King Lear, 1985.

<sup>24</sup> Maestro, compositor, diretor e ensaísta alemão.

Podemos começar mencionando o uso da câmera lenta, presente em praticamente todas as produções do encenador. Galizia (2004) sublinha sua relevância dizendo que:

O papel da câmera lenta é de extrema importância no teatro de Wilson. Grande parte das atividades, durante a performance, acontece em câmera lenta e grande parte do tempo é dedicado a exercícios e experiências que recorrem a essa técnica, durante os laboratórios. Esteticamente, pode-se dizer que a câmera lenta é sinônimo do estilo de Wilson (idem, p.108).

Segundo Lehmann (2007), o uso da câmera lenta resulta em uma estética da duração, onde o teatro faz referência ao seu próprio processo, sem início, meio ou fim. Modifica também a percepção do espectador em relação ao tempo, como reitera dizendo:

Surpreendido, abalado, sensorialmente seduzido ou mesmo hipnotizado, o espectador experiencia a lenta passagem do tempo. Toda percepção é reconhecidamente percepção diferenciada, de modo que se sente nitidamente a diferença do ritmo perceptivo em relação ao andamento habitual da vida e do teatro. O tempo cristaliza e transforma o que é percebido; o objeto visual sobre o palco parece acumular tempo nele mesmo. A partir do curso do tempo surge um "presente contínuo", para usar os termos de Gertrude Stein, modelo de Wilson (idem, p 307).

A câmera lenta gera uma sensação de quase imobilidade e, tendo isto em mente, podemos evidenciar a aproximação do teatro wilsoniano com a fotografia, pois

é o tempo armazenado que confere à fotografia a sua melancolia. O teatro de Wilson também gera a impressão do tempo armazenado nos corpos que se movem em câmera lenta: a lentidão deixa ver o curso temporal dos gestos, intensificando assim a sensação de cada momento vivido (idem, p. 308-309).

Ainda partindo da estética da duração, reforçada pela repetição, é introduzido no teatro de Wilson uma percepção focada no que Lehmann (2007) nomeia como “imagem-tempo”, que dá espaço a uma recepção contemplativa, que antes pertencia à esfera das artes plásticas. A contemplação é um dos aspectos mais importantes do teatro wilsoniano e é reforçada pela longa duração da maioria de seus espetáculos.

Wilson<sup>25</sup> (apud MANZOOR, 2003) diz que a câmera lenta, na verdade, é o tempo natural das coisas, como um pôr do sol, uma mudança nas nuvens. Ele dá ao espectador este tempo natural que o permite meditar sobre suas experiências pessoais, para relacioná-las com a cena que está assistindo no palco ao mesmo tempo que o extrapola.

[...]o público deveria vivenciar a visita ao teatro da mesma forma que vivencia uma visita ao parque. Ou à praia. Ou seja: continuar a construir peças onde o público não se sinta impedido de ir e vir independentemente do que esteja acontecendo no palco, como se fossem apenas paisagens, sempre se transformando, mais

---

<sup>25</sup> QUADRI, Franco; BERTONI, Franco; STEARNS, Robert. **Robert Wilson**. New York: Rizzoli, 1998.

independentes de um início ou de uma sequência de eventos organizados de forma narrativa (GALIZIA, 2004, p. XXXII)

A partir do momento em que o encenador prioriza “a contemplação sobre a interpretação, seu teatro cria um tempo do olhar. Esse teatro não possui sentimento trágico ou compaixão, mas fala da experiência do tempo, testemunha o luto” (LEHMANN, 2007, p.133).

Também podemos discutir o tempo no teatro wilsoniano como experiência do presente, como na obra *KA MOUNTAIN AND GUARDenia*<sup>26</sup> *TERRACE: a story about a family and some people changing*, por exemplo, que teve uma semana de duração, quando apresentado no Festival das Artes de Shiraz, no Irã. Contou com 165 horas de trabalho ininterrupto, ao ar livre, com um elenco de 75 pessoas (GALIZIA, 2004, p.XXX).

A longa duração, a localização e a vivência do tempo presente nesta obra revelam uma esfera cerimonial e ritualística do teatro wilsoniano. Lehmann (2007) diz que um crítico teatral principiante, ao assistir um espetáculo de Wilson, pode se sentir como um estrangeiro vendo uma ação cultural desconhecida, como se presenciasse “uma efetivação de atos que se realizam no aqui e agora e que têm sua recompensa no momento em que acontecem; sem precisar deixar quaisquer vestígios duradouros do sentido, do monumento cultural etc.” (idem, p.169-170).

Esta mesma obra traz uma reflexão sobre o tempo enquanto passado histórico. Durante a trajetória e percurso da peça, percorrida pelos atores e espectadores, havia diversos símbolos e referências da história ocidental, como a Arca de Noé, a Acrópole e rituais bíblicos (SHEVTSOVA, 2007), por exemplo.

Lehmann (2007) ainda comenta que Wilson utiliza os tempos findos, os mitos antigos de uma maneira nova, os usa como imagens, alegorias universais e espetacularizadas. O encenador não parece se preocupar em retratar fielmente um período temporal em suas obras, e sim, utilizá-lo como material estético e como signos que farão parte de uma colagem, que apesar de se referir ao passado, acontece no presente.

#### **1.2.4 Atuação, personagem, corpo e movimento**

Um outro atributo do trabalho teatral de Wilson é a falta de personagens psicologicamente elaborados. No seu teatro a energia prevalece a representação (LEHMANN, 2007) e as emoções “são transmitidas indiretamente por luz, cor, traje e

---

<sup>26</sup> A grafia do nome do espetáculo é exatamente assim.

outros meios para manter o ator histriônico” (SHEVTSOVA, 2007, p.60). O encenador também sublinha que as questões psicológicas devem ser traduzidas em tensões espaciais (HOLMBERG, 1996).

A partir destas ideias, somadas à sua aversão ao naturalismo, Wilson visa uma atuação antinatural, expressiva e exteriorizada, pois defende que seu papel enquanto artista é criar e não interpretar (SHEVTSOVA, 2007). O encenador acredita no teatro como algo artificial por essência; sendo assim, quanto mais naturalista alguma coisa for no palco, menos verdadeira ela será.

[...] meu teatro não é um teatro naturalista, eu odeio o naturalismo...para mim o palco é algo artificial e se você tenta ser natural, sempre parece muito artificial ...então é melhor apenas aceitar que isso é algo artificial pois assim você pode ser mais natural no que faz (WILSON, 2014, 21 min).

O mesmo raciocínio vale para as personagens, como por exemplo, *Madama Butterfly*, na figura 1, do espetáculo homônimo, estreado em 1992 (Paris), que aparentemente não apresenta conflitos psicológicos e se destaca por sua forma, postura e aparência.

As personagens de Wilson parecem existir como imagens no espaço “que agem como emblemas incompreensíveis. A maneira ostensiva como aparecem faz perguntar por seu significado, sem que se ache uma resposta para essa pergunta.” (LEHMANN, 2007).

Figura 1: *Madama Butterfly*.



Fonte: <http://www.robertwilson.com/madama-butterfly>. Acesso em: 15 jan. 2019.

Nem mesmo quando se vale de figuras históricas e politicamente carregadas, como Stalin e Hess, Wilson se preocupa em criar uma personagem fiel a real em suas camadas psicológicas (BENNETT, 2009). “O que Wilson realmente está preocupado são questões mais profundas de autoridade, terror, medo e esperança, e as menores (mais profundas?) peculiaridades humanas de figuras aparentemente dominadoras” (THE BYRD HOFFMAN FOUNDATION, 1980, p. 27, tradução nossa).

Bennett (2009) ainda complementa que “esses títulos e figuras grandes e provocantes forçam o público a trazer algumas de suas próprias noções preconcebidas para o teatro. Desafia-os a encontrar conexões entre esse nome e o que veem e ouvem no palco” (idem, p.23, tradução nossa).

A figura 1 também nos dá pistas de que no teatro de Wilson “o corpo não expõe nada além de si mesmo” (LEHMANN, 2007, p.158). O ator é, em mesmo grau de importância, mais um elemento que compõe o arranjo arquitetônico do espetáculo (PINHEIRO, 2017).

Como dito anteriormente, a câmera lenta é um dos recursos mais usados no teatro de Wilson e seu uso faz com que a ação se desmantele, ressignificando o gesto e o corpo, que passam a ser expostos em sua concretude. Lehmann (2007) exemplifica dizendo que: “O ato de andar se decompõe em erguer um pé, dobrar a perna, deslocar o centro de gravidade, pousar cuidadosamente a sola do pé: a “ação” cênica de andar ganha a beleza do gesto puro, gratuito” (idem, p.342).

Ainda sobre a movimentação, podemos dizer que Wilson

[...] usa movimentos precisos, lentos, mínimos e repetitivos, movimentos e gestos do cotidiano, bem como da sua história pessoal. O movimento no trabalho de Wilson é altamente coreografado e incorpora elementos de dança. O movimento de Wilson foi influenciado pela dança abstrata de George Balanchine e Merce Cunningham. Wilson dá a seus atores movimentos muito específicos, com ângulos, formas e durações específicas. Muito do trabalho do ator em uma peça de Wilson está exatamente em imitar Wilson e contando quanto tempo cada movimento dura. Todo o trabalho de Wilson é precisamente coreografado. (BENNETT, 2009, p.18, tradução nossa)

Pinheiro (2017), ao acompanhar o processo de ensaio do espetáculo *Garrincha* (2016), relata que o encenador dedicava a maior parte do tempo estabelecendo a movimentação dos atores e, por vezes, propunha modificações corporais muito detalhadas, como por exemplo, a inclinação das mãos em um ângulo diferente, que parecia ser imperceptível num primeiro momento, mas que acabava transformando as possíveis associações e significações da obra.

A partir desta abordagem pouco orgânica ou artificial, Shevtsova (2007) atribui uma qualidade grotesca à movimentação proposta por Wilson, tendo em mente a maneira com que Meyerhold pensava o termo, como será discutido mais adiante.

O encenador defende que quanto mais domínio da técnica, ou seja, quanto mais treinamento e repetição, mais livre o artista se torna. Sendo assim, é possível dizer que no seu teatro o ator precisa ter sua consciência corporal e espacial sempre aguçada, assim como disciplina e precisão (idem).

A autora (idem) também lembra que neste modo de operar há um perigo de tornar-se automático e mecânico de um modo negativo, fazendo com que os atores se prendam a um formalismo estético vazio de intenções e vivacidade.

Porém, apesar de controlar os aspectos formais, Wilson dá aos seus atores a liberdade de preencher estas formas, com subtextos, timbres ou intenções da maneira que quiserem (idem).

Com base no seu trabalho durante o espetáculo *King Lear* (1990), o ator Ricky Müller (*In: HOLMBERG, 1996*) diz: “Wilson nos dá os gestos e os passos, a partir deles você cria seu personagem. É um paradoxo. Você é completamente mecânico, mas você é completamente livre” (idem, p.149, tradução nossa). O próprio encenador compara esta abordagem com a dança e diz que:

Milhares de bailarinas já dançaram Giselle. Para dançar essa peça de ballet você precisa de técnica e controle absoluto, mas a técnica não te transforma em uma grande bailarina. São seus sentimentos e pensamentos interiores, sobre o que você está fazendo, que o tornam especial (WILSON, 1985, *s/p.*).

Por último, Pinheiro (2017) destaca que ao incentivar seu filho, Andrews, a encontrar seus próprios meios de expressão corporal, o encenador desperta o interesse na maneira individual com que cada ator preenche as formas que ele propõe.

### **1.2.5 A estética do sonho**

A atmosfera e a estética do sonho são aspectos conhecidos no teatro wilsoniano e tem sua gênese no surrealismo (LEHMANN, 2007), como será abordado mais adiante.

Esta estética estaria ligada à falta de hierarquia e colagem dos elementos, pois “vários “pensamentos oníricos” constroem uma textura que se assemelha à colagem, à montagem e ao fragmento, não ao curso de acontecimentos estruturado de modo lógico. O sonho é o modelo por excelência da estética teatral não-hierárquica” (idem, p. 140).

A falta de um sentido único e fechado dos elementos no teatro wilsoniano também faz com que o sonho seja invocado.

A arte de Robert Wilson é mostrar-nos coisas que existem. Ele nos mostra o que as pessoas fazem. Ele não nos diz por que eles existem. Como nos sonhos, formas e ações presentes desaparecem e retornam de outras formas. Nós, como sonhadores, podemos ser encantados, surpresos ou aterrorizados, mas o sonho é independente e não pode ser controlado. Acordados, analisamos, interpretamos e tentamos encontrar significados. Mas a arte de Wilson é tão evasiva quanto o material dos sonhos. Seu teatro é de imagens. Ele pinta, constrói e arquiteta o espaço do palco e o tempo de nossa visualização com eventos, coincidências e objetos, que animam sua paisagem pessoal e visionária. (FOUNDATION, 1980, p.32, tradução nossa)

O uso da repetição, simultaneidade, câmera lenta e longa duração também contribuem para esta estética (GALIZIA, 2004).

Como exemplo de construção desta lógica ilógica dos sonhos e do inconsciente, podemos mencionar o espetáculo *Deafman Gance*, a partir de uma descrição de cena de Shevtsova (2016):

Um bando de flamingos cor de rosa inesperadamente voou no céu. Um sapo do tamanho de um homem em um paletó e gravata borboleta ficou sentado por horas ao lado de uma mesa de jantar antes de pular para ela e depois sentou-se para saborear um martini. Um jacaré repetidamente abria e fechava a boca no tornozelo de uma mulher (idem, p.8, tradução nossa)

Imerso neste campo magnético onírico existente entre o palco e o espectador, o último é conduzido a criar conexões mentais pessoais (LEHMANN, 2007), se tornando chave para a completude da obra, além de ser convidado a perceber o mundo sob outra ótica.

### 1.2.6 A estética do silêncio

Como já mencionado anteriormente, o início do trabalho teatral de Wilson foi muito influenciado por Raymond Andrews, um garoto surdo e mudo, adotado pelo encenador.

Num primeiro momento, Wilson começa a utilizar e explorar mais a linguagem gestual nas suas produções para que Andrews pudesse compreendê-las melhor. Um pouco mais tarde, ele se mostra ainda mais interessado e impressionado com a forma que seu filho utiliza a luz e os símbolos para associar às pessoas (ABSOLUTE WILSON, 2005) e passa a considerá-lo um “artista que através de linhas, traços e cores é capaz de expressar, manipular e construir conceitos, universos e narrativas” (PINHEIRO, 2017, p.45).

A partir de então, pai e filho começam uma parceria artística. Wilson determinava temas específicos e Andrews desenhava sobre eles. Desta colaboração, Andrews, com “sua maneira única de ver e conceber o mundo através da ponta de um silencioso pincel, e Wilson, com suas perspectivas enquanto arquiteto, pintor e agora encenador” (idem, p.43), nasce o espetáculo *Deafman Glance*.

A obra marca o ápice da fase do teatro wilsoniano, onde a imagem e o silêncio ganham força e o texto deixa de ser o centro do universo teatral, como era comum desde o teatro grego até então, no ocidente (HOLMBERG, 1996).

Aragon argumentou que esse silêncio era praticamente não identificável. 60 artistas não tinham ‘outra palavra senão movimento’, mas não era ‘nem um balé, nem mímica ou ópera’. Se alguma coisa, foi uma ‘ópera silenciosa’ e ‘uma máquina extraordinária de produção de liberdade’ que criticou ‘tudo o que estamos acostumados’ e libertou ‘mente e alma’ (ARAGON<sup>27</sup> apud SHEVTSOVA, 2007, p.9)

A obra é um marco na carreira de Wilson e o ajuda a ter um alcance fora dos EUA, principalmente depois da sua apresentação no Festival Internacional de Teatro de Nancy, na França, em 1971 (GALIZIA, 2004). É a partir desta produção que o teatro wilsoniano passa a ser nomeado como “teatro das visões”, segundo Brecht, ou, “óperas silenciosas”, conforme Holmerg, para além de dar início a um novo “método de criação”, nomeado de *visual books*, que será detalhado mais adiante na pesquisa.

Apesar de não haver silêncio absoluto<sup>28</sup>, pois isto seria impossível, Bennett (2009) ressalta a importância do silêncio, ou, em outras palavras, da ausência de sons intencionais nas montagens de Wilson. Os momentos silenciosos foram uma das estratégias que permitiram que o público se concentrasse nos dados visuais e absorvesse cada detalhe da peça.

Sendo assim, é possível conferir ao teatro de Wilson “a estética do silêncio”, como defende Susan Sontag, em sua obra homônima de 1978, quando diz que a linguagem na arte contemporânea é

deslocada para o *status* de evento. Algo ocupa um lugar no tempo, uma voz aponta para o antes e para o depois: silêncio. O silêncio, então, é tanto uma precondição do discurso como o resultado ou objetivo do discurso corretamente dirigido ou direcionado. A partir deste modelo a atividade do artista passa a ser a criação ou estabelecimento do silêncio; o trabalho de arte

---

<sup>27</sup> ARAGON, Louis. *Lettre Ouverte à André Breton sur Le Regard du Sourd: l’art, la science et la liberté*. Paris: Lettres Françaises, 1971.

<sup>28</sup> Como nos lembra John Cage (1959, p. 133-136), sempre haverá alguma coisa que produzirá som, nem que seja nosso próprio corpo, como o coração e os batimentos cardíacos, por exemplo.

eficaz deixa o silêncio acontecer. O silêncio administrado pelo artista é parte de um programa de terapia percentual e cultural, em geral baseado num modelo de terapia de choque e não na percussão. Mesmo que o meio do artista seja palavras, ele pode contribuir nesta tarefa: a linguagem pode ser empregada para questionar a linguagem, para expressar a mudez. (SONTAG<sup>29</sup> apud GALIZIA, 2004, p.39)

Galizia (2004) ainda reitera dizendo que perante o ponto de vista de Sontag o teatro de Wilson sempre foi um “teatro do silêncio”, ou talvez, um “teatro de silêncio em voz alta” (idem, p.39).

Por último podemos citar uma das assinaturas nas montagens de Wilson: o “grito silencioso” que, segundo Shevtsova (2007), é provavelmente uma referência a famosa pintura *The Silent Scream*, de Edvard Munch. Esses gritos, geralmente rápidos, são simulados visualmente pelos atores e têm como contrapartidas gritos de animais e ou humanos, uivos, rosnados e guinchos, que irão determinar a combinação e equilíbrio entre som e imagem proposta pelo encenador (idem).

### 1.2.7 Texto, som e música

Para começar a discussão acerca do texto no teatro wilsoniano, devemos mencionar, novamente, que em 1974, Christopher Knowles, um garoto autista de quatorze anos, entra para a *Byrd Hoffman School of Birds* e conhece Wilson, que fica impressionado com sua maneira de desassociar sons, palavras e frases do sentido convencional, criando cadeias e variações a partir delas.

Juntos eles escrevem e atuam no espetáculo *A Letter for Queen Victoria*, que é a peça mais verborrágica de Wilson (SHEVTSOVA, 2007), para além de instaurar a fase de “desconstrução da linguagem” no seu teatro (HOLMBERG, 1996).

O encenador nota a lógica matemática nas estruturas dos textos de Knowles, que as organizavam seguindo categorias geométricas e/ou numéricas que podem ser aprendidas com o tempo. “Há 2 Cs e então há 4 Cs e então há 8 Cs, e depois 12. É uma linguagem. Uma maneira única de falar” (GALIZIA, 2004, p.27).

Wilson incorpora esta linguagem e cria um arranjo de imagem às palavras que agora faz parte da visualidade espacial. “O número de linhas em cada ato passou a depender de uma simetria, ao invés de um significado” (PINHEIRO, 2017, p.114).

---

<sup>29</sup> SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: A vontade radical: Estilos. 1987.

Podemos perceber estes aspectos no trecho do texto de *A Letter for Queen Victoria* (1974):

1  
 OK WELL I GUESS WE COULD AH...  
 OK WELL I GUESS WE COULD AH...  
 WELL OK OK OK WHAT?  
 2  
 OK OK  
 WELL, OK OK  
 3  
 WELL OK OK OK WELL  
 WELL OK OK OK WELL A  
 WELL AOK OK OK WELL  
 WELL OK OK OK WELL  
 4  
 OK OK OK OK OKAY  
 OKAOK OK OK O  
 OK OK OK OK O  
 O<sup>30</sup>

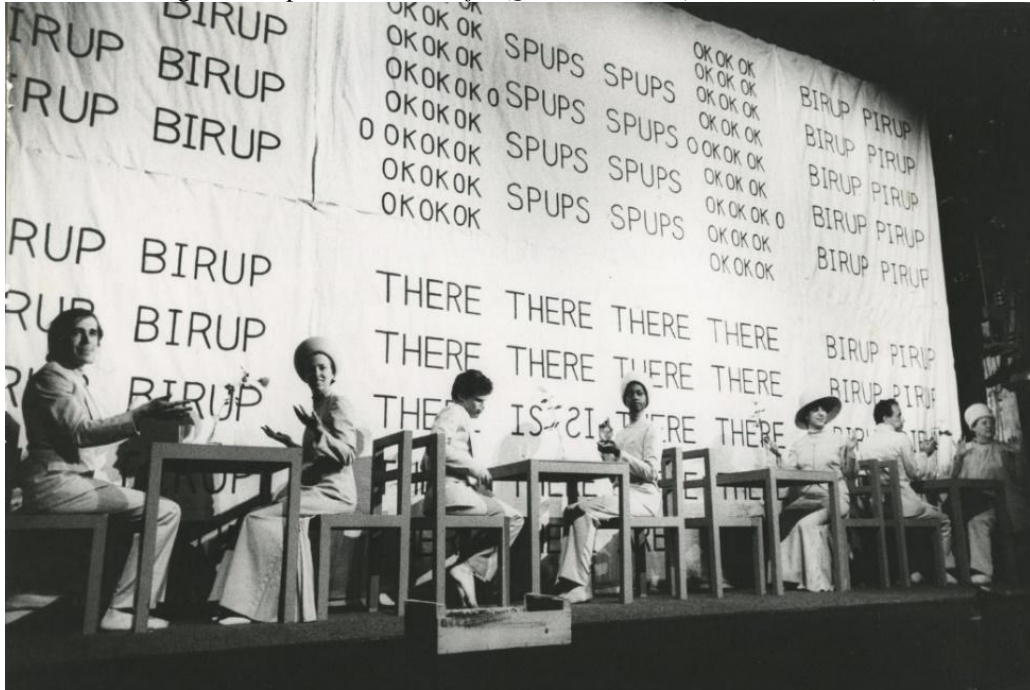
Os espetáculos desta fase do trabalho de Wilson não seguiam “uma linha dramaturgicamente convencional e linear, é como se eles fossem coreografados, alinhados e utilizados conforme uma equação matemática, um jogo de quebra-cabeça, uma estrutura musical: uma construção arquitetônica” (PINHEIRO, 2017, p.117).

Esta obra contava com design de Knowles que, através de letras, sílabas ou palavras pintadas no cenário, expressava sua concepção visual e espacial de linguagem (SHEVTSOVA, 2007), como pode ser observado na figura 2.

---

<sup>30</sup> 1  
 Ok BOM EU ACHO QUE PODERÍAMOS AH...  
 OK BOM EU ACHO QUE PODERÍAMOS AH...  
 BOM OK OK OK O QUE?  
 2  
 OK OK  
 BOM, OK OK  
 3  
 BOM OK OK OK BOM  
 BOM OK OK OK BOM A  
 BOM AOK OK OK BOM  
 BOM OK OK OK BOM  
 4  
 OK OK OK OK OKAY  
 OKAOK OK OK O  
 OK OK OK OK O  
 O  
 Traduzido por Pinheiro (2017, p.114).

Figura 2: Espetáculo *A letter for Queen Victoria* (Nova York, 1974).



Fonte: <http://www.robertwilson.com/lqv>. Acesso em: 09 jun. 2020.

Pinheiro (2017) diz que o espetáculo contava com frases fragmentadas: “trechos de conversas ouvidas, breves observações pessoais, pedaços de diálogos retirados da televisão e do rádio, centenas de frases que fazem sentido sozinhas, mas que não apresentam nenhuma conectividade e coerência – evidente – entre si [...]” (PINHEIRO, 2017, p. 117)

Ainda com a parceria de Knowles, Wilson estreia *The \$ Value of Man*, (Nova York, 1975) que também é um marco neste período de “desconstrução da linguagem” por tratar o discurso e as palavras enquanto moléculas, unidades quase não-verbais ou como fatias sonoras (idem).

Como exemplo, Pinheiro (2017) cita um trecho do espetáculo onde a frase “Since when can you write letter” (“Desde quando você pode escrever carta”) vai se decompondo até ser interrompida pela frase “you and me should scadtattle back home” (“você e eu deveríamos escapular de volta para casa”), seguida pela frase de conclusão “I just like big girls” (“eu só gosto de garotas grandes”):

- 1) Since when can you write letter
- 2) Since when can you write lette
- 3) Since when can you write lett
- 4) Since when can you write let
- 5) Since when can you write le
- 6) Since when can you write l
- 7) Since when can you write
- 8) you and me should scadtattle back home

- 9) since when can you writ
- 10) since when can you wri
- 11) since when can you wr
- 12) since when can you w
- 13) since when can you
- 14) since when can yo
- 15) since when can y
- 16) I just like big girls
- 1) there was a sock hanging inside  
don't let the bag to hang on him<sup>31</sup> (GALIZIA, 2004, p.42).

Apesar das palavras se desintegrarem, elas ainda são consideradas palavras e ainda são intrinsecamente ligadas à sua origem verbal (idem). Porém, a sua desconstrução métrica cria um jogo fonético e sonoro que se assemelha à música. “Dito de outra forma, a imagem acústica (o som) vai se sobressaindo à imagem conceitual (o sentido)” (PINHEIRO, 2017, p.142).

A partir deste espetáculo o trabalho de Wilson é sempre musical, “contando com ritmo, tom, timbre, entonação, volume, cadência e pausa, mesmo quando um som é isolado, como o som do vidro sendo quebrado intermitentemente” (SHEVTSOVA, 2007, p.36). O que muda a partir de *A letter for Queen Victoria*, é como Wilson direciona o uso da linguagem verbal para a construção arquitetônica do discurso.

Apesar de não haver diálogo verbal entre atores nas primeiras obras de Wilson, havia inserção de palavras e sons (PINHEIRO, 2017). O encenador já usava a linguagem em suas peças, mas de maneira não usual, tirando o foco do significado e enfatizando os aspectos sonoros e não-cognitivos das palavras. Recursos de repetições, neologismos,

---

<sup>31</sup> 1) Desde quando você pode escrever uma carta  
 2) Desde quando você pode escrever lette  
 3) Desde quando você pode escrever cartas  
 4) Desde quando você pode escrever deixe  
 5) Desde quando você pode escrever  
 6) Desde quando você pode escrever l  
 7) Desde quando você pode escrever  
 8) você e eu devemos voltar para casa  
 9) desde quando você pode escrever  
 10) desde quando você pode escrever  
 11) desde quando você pode escrever  
 12) desde quando você pode w  
 13) desde quando você pode  
 14) desde quando você pode  
 15) desde quando você pode  
 16) Eu só gosto de garotas grandes  
 1) havia uma meia pendurada dentro  
 não deixe a bolsa pendurada nele  
 (GALIZIA, 2004, p.42. tradução nossa)

onomatopeias, aliterações e cacofonias (GALIZIA, 2004) foram muito explorados pelo encenador neste período.

Do espetáculo *Einstein on the Beach* em diante, Wilson desenvolve um modo próprio de manipular o discurso sonoro-verbal, mas sempre levando consigo características do trabalho com Knowles (PINHEIRO, 2017).

Em *I Was Sitting on my Patio this Guy Appeared I Thought I was Hallucinating* (Ypsilanti, 1977), por exemplo, para além de desintegrar as palavras e organizá-las arquitetonicamente, Wilson passa a usar o texto como mais um elemento dentro do seu esquema de justaposição/colagem, desconstruindo ainda mais a continuidade lógica e racional do discurso (idem).

Apesar de Wilson também utilizar a palavra enquanto imagem, a expressão “paisagem sonora” é criada por Lehmann (2007) para designar este novo uso do texto e da linguagem no teatro. Ele explica que:

a "paisagem sonora" pós-dramática de Wilson não constitui realidade alguma, mas produz um espaço de associações na consciência do espectador. A "cena auditiva" em torno da imagem teatral abre referências “intertextuais” em todas as direções ou complementa o material cênico com temas sonoros musicais ou ruídos "concretos" (idem, p.255)

Ou seja, ao se confrontar com um vocabulário pré-racional, onde diversas palavras, sons e expressões ainda não são um discurso verbal articulado (GALIZIA, 2004), o espectador é mais uma vez tirado do seu lugar de passividade e deixa de ser um “recipiente de significados pré-fabricados” (HOLMBERG, 1996, p.63). Agora é dele a tarefa de criar associações e um sentido novo para o que vê e ouve.

Lehmann (2007) também sublinha a dissociação de "cena auditiva" e o material visual no teatro de Wilson, se complementam e criam conexões diversas que ampliam o campo da percepção.

Nesse contexto, é esclarecedora a declaração feita por Wilson de que seu ideal de teatro é uma junção de cinema mudo e peça radiofônica. Trata-se aqui da abertura do quadro: para cada sentido - a visão imaginada na peça radiofônica e a audição imaginada no cinema mudo - abre-se um espaço sem limites (LEHMANN, 2007, p. 255)

Em *Patio* ainda há uma desconexão da voz e figura humana (PINHEIRO, 2017). Os atores usam microfones e alternam entre falas ao vivo e pré-gravadas, recursos comuns nos espetáculos do encenador até hoje. Shevtsova (2007) acrescenta que essa discrepância entre visão e som distancia ainda mais o ator do espectador.

Contudo, Wilson passa a ter uma nova experiência com a palavra a partir da sua colaboração com o escritor alemão Heiner Müller (SHEVTSOVA, 2007).

Ambos tinham aversão a interpretação e sentido fixo na arte e trabalhavam a partir dos princípios de colagem. Wilson achou em Müller um escritor que parecia compartilhar o seu impulso visual, “alguém cuja linguagem não se traduz em retórica ou narrativa, mas em imagens na mente” (SHYER, 1989, p.120, tradução nossa).

No teatro wilsoniano o texto tem o papel de criar conflito com a cena e perturbar a imagem (LEHMANN, 2007), sendo assim, Müller achou em Wilson alguém que não se propunha a interpretar ou ilustrar o seu texto, até porque, segundo o encenador, não é necessário fazê-lo quando se trabalha com um texto forte (BENNETT, 2009).

“As peças de Müller foram uma transição interessante para os novos trabalhos de Wilson com textos mais tradicionais, como Shakespeare” (idem, p.6, tradução nossa). Uma das principais montagens resultantes desta parceria é *Hamletmachine* (Nova York, 1986).

Além disso, esta colaboração fez com que Wilson começasse a adaptar suas montagens para outras línguas e, conseqüentemente, explorar as melodias provenientes de idiomas diversos (SHEVTSOVA, 2007). Lehmann (2007) destaca que esta exploração, assim como o uso da dublagem, por vezes é usada pelo encenador para estremecer a imagem do indivíduo, dissociando, mais uma vez, corpo e voz.

Apesar de haver algumas mudanças no modo como o encenador trata o texto, há uma preocupação constante em não transmitir um significado fechado e único com a semântica das palavras.

Mas, apesar da linguagem e o texto se destacarem enquanto imagem e em grande parte enquanto sonoridade, não anulam a música no teatro wilsoniano (GALIZIA, 2004).

A música, como era de se esperar, é uma chave fundamental na composição da paisagem sonora das montagens. Assim como os outros elementos, ela é tratada separadamente. Galizia (2004) diz que Wilson a neutraliza e a desintegra dos seus padrões tradicionais. Em *Einstein on the Beach*, por exemplo, a estrutura matemática da música é evidenciada. O foco que antes estava na harmonia e melodia, passa a ser da clareza estrutural da música.

Outro aspecto importante é a hibridez deste recurso. Em uma mesma obra Wilson pode misturar diversos estilos e gêneros musicais, como veremos no capítulo III, no espetáculo *Shakespeare's Sonnets* (Berlim, 2009), onde os sonetos do bardo são

transformados em canções e a trilha sonora faz referências à música pop eletrônica, ópera, opereta e música de cabaré alemã.

### 1.2.8 Espaço cênico no teatro das imagens

Como já mencionado, Wilson se formou em Arquitetura de Interiores em Nova York, em 1965. Sendo assim, é compreensível e esperado que a cenografia ou dramaturgia visual tenha grande impacto no seu trabalho teatral, que muitas vezes é nomeado como “teatro de imagens”, onde a construção de sentido se dá a partir de dados óticos (LEHMANN, 2007). Desta forma, não devemos esquecer que Wilson é, como ele mesmo alega (HOLMBERG, 1996), um artista visual e por isso pensa, em primeira instância, espacialmente. Shevtsova (2016) destaca que o encenador:

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

Tendo o espaço como elemento primeiro, Wilson tenta “criar e encontrar possíveis “campos de força” através da composição de elementos verticais e horizontais e deste antagonismo geométrico cria um “enredo” ou o direcionamento que sua montagem deve seguir e que não dependem do texto escrito para existir (BENNETT, 2009, p.18, tradução nossa).

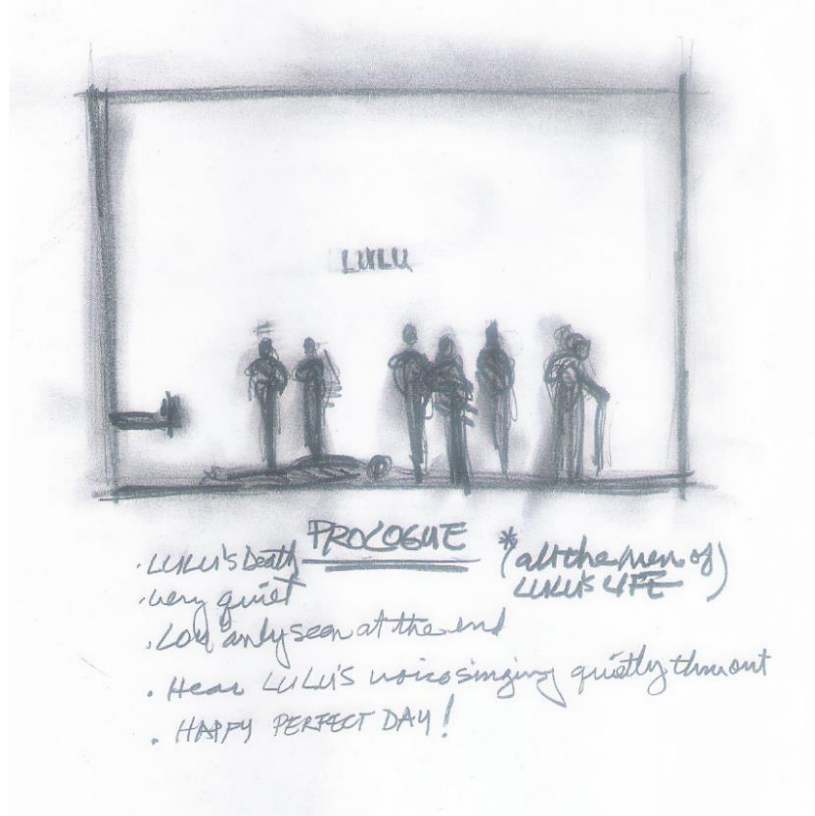
Este processo de criação baseado no espaço tem sua origem no espetáculo *Deafman Glance*. Segundo Pinheiro (2017), devido à criação desta obra ser baseada nos desenhos e imagens feitos por Andrews, e não a partir de um texto, surge “uma espécie de ‘método’ de criação que é utilizado no teatro wilsoniano até os dias atuais: os “*visual books*” (PINHEIRO, 2017).

Os “*visual books*” de Wilson são uma espécie de *storyboards* usados no cinema, ou seja, esboços das cenas que serão filmadas. Da mesma forma, os desenhos do encenador

são um suporte para a preparação de suas produções. Os espaços e formas de suas cenas são configurações mais do que ilustrações, mas eles, no entanto, resumem em imagens a estrutura geral de um trabalho, quanto tempo terá, como as cenas vão parecer e o que acontecerá nelas (SHEVTSOVA, 2007, p.42, tradução nossa).

Wilson também escreve textos ao lado ou abaixo desses esboços (idem), como pode ser observado na figura 3, que mostra um dos desenhos que compõem os “visual books” do espetáculo *Lulu* (Berlim, 2011):

Figura 3: Esboço de cena do espetáculo *Lulu* (Berlim, 2011).



Fonte: Programa do espetáculo.

Este recurso utilizado pelo encenador aparece no primeiro momento de produção da montagem teatral, quando os membros da equipe começam a delinear seu conteúdo narrativo (PINHEIRO, 2017), mesmo que detalhes mais específicos sejam modificados posteriormente (SHEVTSOVA, 2007). Nas figuras 4 e 5 podemos comparar o desenho de Wilson com o resultado em cena:

Figura 4: Esboço do ato IV do espetáculo *Lulu* (Berlim, 2011).



Fonte: Programa do espetáculo.

Figura 5: Ato IV do espetáculo *Lulu* (Berlim, 2011).



Fonte: Programa do espetáculo.

Ainda acerca do assunto, vale lembrar que apesar de Pinheiro (2017) considerar *Deafman Glance* como primeiro espetáculo onde Wilson faz uso dos “visual books” ele

ressalta que é só na obra *Einstein on the Beach* que eles são consolidados enquanto método e ponto de partida para construção cênica.

A partir destes desenhos, podemos observar a importância da linha na arquitetura visual wilsoniana. “Há um equilíbrio entre as linhas verticais, horizontais e diagonais no palco de Wilson, que “vê o palco como um espaço de imagem plana e um volume escultural a ser composto” (BENNETT, 2009, p.18, tradução nossa).

De acordo com Randversdóttir (2014), as linhas verticais representam o tempo, enquanto as horizontais o espaço, sempre havendo uma tensão de interdependência e equilíbrio entre elas. O espaço no teatro de Wilson parte do princípio das contradições (SHEVTSOVA, 2007)

É possível conferir este uso da linha como uma influência do pintor Paul Cézanne (1839-1906), como resume Pinheiro (2017):

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

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

O uso de linhas e formas geométricas claras pode ser considerado também como uma herança da arquitetura, uma vez que estes mesmos aspectos fundamentam sua representação e, para além disto é tido como uma assinatura visual do encenador, como é possível observar na figura 06:

Figura 6: Cenário do espetáculo *The Freeshooter* (Baden-Baden, 2009).

Fonte: <http://www.robertwilson.com/der-freischuetz>. Acesso em: 20 jan. 2020.

A escala também é bastante explorada no teatro de Wilson. O encenador cria espaços cênicos e objetos de dimensões monumentais e por isso seu teatro é pensado para ser visto de uma certa distância. Segundo Bennett (2009), isto confere um senso de escultura no seu teatro e glorifica o arco do proscênio. Esta escala incomum pode ser observada na figura 7.

Figura 7: Cenário do espetáculo *Turandot* (Madri, 2018).

Fonte: <http://www.robertwilson.com/turandot>. Acesso em: 20 jan. 2020.

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

Ainda vale ressaltar que o ator no teatro wilsoniano deve habitar o espaço e pensar nele antes de qualquer coisa, pois, como vimos anteriormente, ele também faz parte deste arranjo visual (idem).

O mesmo podemos dizer sobre os objetos que, para além de destacarem o arranjo arquitetônico da obra, podem marcar tempo e espaço, remeter ou completar uma ação, serem extensões dos trajes, serem funcionais ou apenas divertir.

Como exemplo de objeto polivalente podemos citar as cadeiras nos trabalhos teatrais de Wilson. Como já mencionado, ele cria uma para cada uma de suas peças e, para além de serem usadas para sentar, podem comentar a peça inteira com o seu design ou personificar uma figura (FOUNDATION, Byrd Hoffman, 1980)

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

### 1.2.9 Iluminação e cor

Sem luz, sem espaço. Sem espaço, sem teatro (Wilson<sup>32</sup> apud (Shevtsova, 2007, p.63, tradução nossa)

Para Wilson, a iluminação é essencial para o design e é o elemento em que ele se concentra depois de descobrir como construir seu espaço (SHEVTSOVA, 2016), pois ela é parte fundamental na arquitetura do seu teatro.

O encenador assina a iluminação de muitas de suas produções,mas independentemente, ele a usa para moldar espaços, formas e superfícies (FOUNDATION, 1980), além de sempre ser “muito preciso no que se refere ao tempo,

---

<sup>32</sup> ENRIGHT, Robert. ‘A Clean, Well-lighted Grace: An Interview with Robert Wilson’. Border Crossings, pp. 14–22, 1994.

ângulo, cor, intensidade e foco exatos desejados” (BENNETT, 2009, p.19, tradução nossa), que acrescentam mais uma camada de significado no texto visual da obra.

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

Wilson desenvolveu técnicas para matar as sombras dos corpos, para que eles pareçam esculpidos e iluminados por dentro. Para que isso fosse possível em *Madama Butterfly*, por exemplo, como mostra a figura 1, foram usadas cerca de 450 luzes nas laterais e acima do palco (idem).

A iluminação e a cor, na maioria das vezes projetada através da luz nos telões de fundo, são responsáveis por indicar emoções e estados de espírito no teatro de Wilson, tomando para si a carga dramática que não é explorada pelos atores, para além de alterarem o espaço e construírem ritmos.

As cores usadas podem servir para propósitos diversos. Ainda podemos mencionar, mais uma vez, o espetáculo *Madama Butterfly*, onde “vermelho e branco, as cores da bandeira japonesa, passam rapidamente em um ciclorama para sugerir localização geográfica” (SHEVTSOVA, 2007, p.65, tradução nossa).

As associações de cores e emoções que Wilson propõe varia em cada espetáculo. Viana (2009)<sup>33</sup> menciona algumas notas do encenador na contracapa do espetáculo *Quartett* (Paris, 2006), onde o amarelo é relacionado à pele, azul à carne e vermelho à ossos. Viana ainda comenta que:

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

Já no espetáculo *Woyzeck* (Dinamarca, 2000), Shevtsova (2007) associa a cor verde a momentos felizes do casal que protagoniza a trama da peça e o vermelho como a “cor do sexo, paixão, perigo, violência, humilhação e ciúme” (idem, p.67, tradução nossa), como pode ser observado na figura 8:

---

<sup>33</sup> Disponível em: <https://www.estadao.com.br/noticias/geral,fusao-entre-teatro-pintura-hipermidia-e-performance,435576>. Acesso 05 fev. 2021.

Figura 8: Espetáculo *Woyzeck* (Dinamarca, 2000).



Fonte: <http://www.robertwilson.com/woyzeck>. Acesso em: 14 jun. 2020.

### 1.2.10 Traje de cena

Os trajes de cena do trabalho de Wilson durante e depois dos anos 90 são geralmente sensuais e esplêndidos e a luz brinca com eles para aumentar seu fascínio. Eles não são roupas, mas poesia (SHEVTSOVA, 2007, p.80, tradução nossa)

Apesar desta pesquisa ter como tema central a estética do traje de cena dos espetáculos *Einstein on the Beach* (1976) e *Shakespeare 's Sonnets* (2009), podemos apontar algumas características gerais do traje no teatro wilsoniano com base em Shevtsova (2007).

Segundo a autora (idem) o princípio do contraponto e contraste, que vemos em diversos elementos, também estão presentes na concepção de trajes cênicos das “óperas silenciosas” de Wilson, onde há figuras com vestidos “do cotidiano” ou “comuns”, pelo menos no contexto ocidental atual, enquanto outras usam vestidos vitorianos.

O encenador usa o traje como referência temporal ou para propiciar o fácil reconhecimento de uma figura histórica. Como exemplo, Shevtsova (2007) menciona as obras *CIVIL warS* (Frankfurt, 1985), *Orlando* (Berlim, 1989), *Hamletmachine* (Nova York, 1986) e *The Winter's Tale* (Paris, 2001), onde as luvas, os paletós e os vestidos sugerem o período elizabetano.

A autora (2007) ainda diz que quanto mais uma obra é visualmente elaborada, mais o traje será “grotesco”. Como exemplo ela cita *Woyzeck*, onde a personagem Drum Major veste roupas de couro vermelho e Marie usa vestidos rígidos, chiques, mas irreais, cortados em painéis com bainhas irregulares (idem). Shevtsova (idem) menciona os trajes de *The Black Rider*, de 1990, cujo traje:

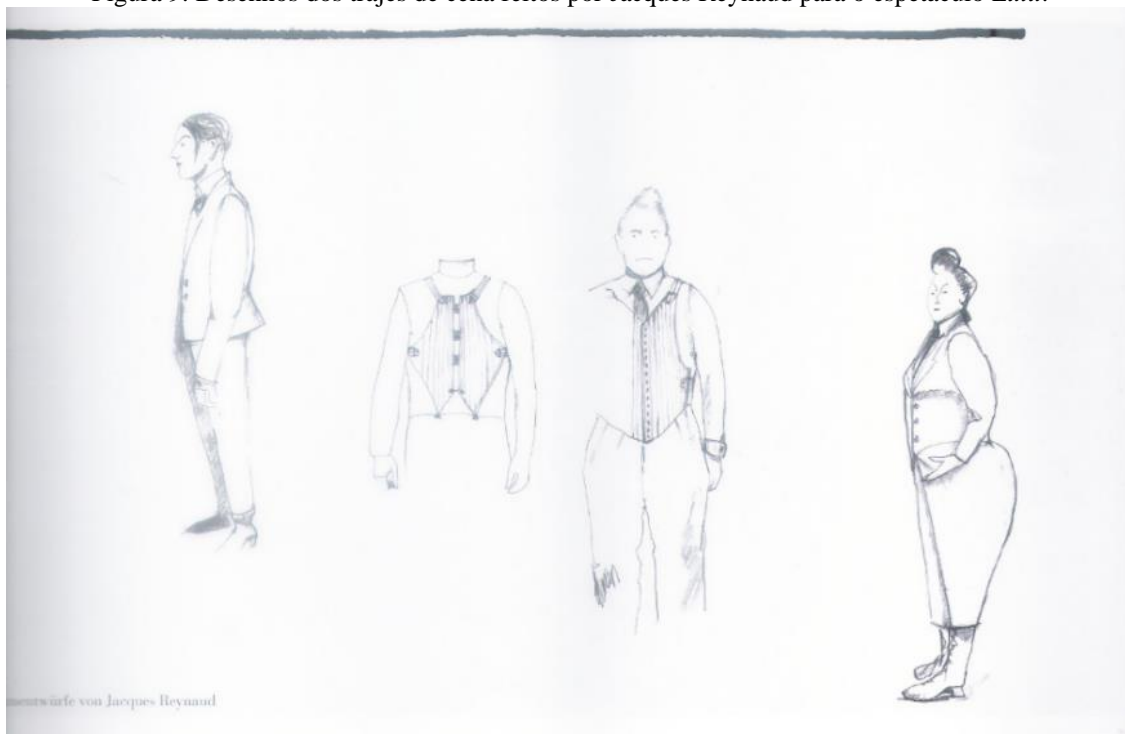
[...] é uma caixa de truques grotescos, seu guarda-roupa estampado em uma mistura de filmes de vampiro, O Mágico de Oz e Guerra nas Estrelas. Existem detalhes como presas (para ir com a capa de Drácula do velho tio Wilhelm), uma cauda de corda (para acompanhar o casaco longo do diabo) e meias verdes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

Compensar pontos não resolvidos dramaturgicamente também pode ser função do traje e o espetáculo *The Winter 's Tale*, mais uma vez, serve de exemplo (idem). Nesta montagem as personagens Autolycus e o Palhaço, dois malucos, se vestem com roupas curtas ou apertadas cujas cores se opõem. Neste caso o traje leva a ideia de palhaçada ao extremo e ajuda a reforçar a ênfase da produção no improvável e na esfera imaginária do texto de Shakespeare (SHEVTSOVA, 2007).

Shevtsova (idem) aponta que os trajes wilsonianos são desconfortáveis para os atores que continuam tendo que se movimentar lentamente. Ela exemplifica com os figurinos de *The Black Rider*, que eram quentes e pesados, em sua maioria feitos de papel ou feltro.

Este tipo de figurino teria o que as costureiras chamam de “corpo”, que é conseguido através do tipo de tecido usado, corte, estofamento, fios, aros e suportes em geral. Este “corpo” ou esta forma esculpida que é construída, auxilia para que o traje tenha um aspecto de armadura externando a distância que os atores devem projetar (idem, p.80), como exemplifica a figura 09:

Figura 9: Desenhos dos trajes de cena feitos por Jacques Reynaud para o espetáculo *Lulu*.



Fonte: Programa do espetáculo.

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

### 1.2.11 Método

Shevtsova (2007) também nos conta sobre o processo e método de criação de Wilson, que aqui vamos mencionar, de maneira resumida.

A autora (idem) conta que o processo de realização dos projetos do encenador podia levar anos, principalmente até os anos 90, quando este tempo de preparação passa a ser reduzido.

Neste processo, ele conta com uma equipe cujos membros não são fixos, apesar de alguns nomes serem constantes, como por exemplo a assistente de direção Ann-Christin Rommen, às vezes creditada como co-diretora nas montagens (idem).

Os trabalhos teatrais, decididos ou encomendados, passam por três etapas. A primeira seria um “trabalho de mesa”, onde Wilson, o dramaturgista e outros integrantes

da equipe se reúnem para discutir e mapear o conteúdo narrativo da obra (SHEVTSOVA, 2017) .

É neste encontro que o encenador cria os “*visual books*”, onde ele esboça as cenas e delimita a estrutura espacial e a linguagem visual a ser seguida no espetáculo (idem). Porém é preciso lembrar que “os detalhes mais específicos são determinados apenas quando eles são experimentados e testados, inúmeras vezes, no tempo real e no espaço disponível para ensaios” (idem, p.43, tradução nossa).

A partir da experimentação e atuação dos performers, o dramaturgista faz ajustes textuais, enquanto os outros designers e o compositor da equipe começam suas pesquisas, ainda com base nos desenhos e sugestões de Wilson. Shevtsova (idem) sublinha que a intenção destes encontros não é unificar a obra, mas garantir que nada seja acidental dentro dela. Por outro lado, ainda sobre os colaboradores, ela diz:

[...] a contribuição deles não é tanto orgânica quanto especializada; e a perícia deles garante sua independência. O paradoxo da independência/consenso se tornou uma característica muito forte do método de Wilson na última década [...] (idem, p.48)

A segunda fase da produção é a seleção do elenco, na qual é pedido que o ator ande, sente, cante, fale ou repita algum movimento proposto por Wilson (idem).

Em seguida, quando o elenco está estabelecido, começam os *workshops* com o encenador, que duram duas ou três semanas. As primeiras atividades são silenciosas, para que os atores se familiarizem com a linguagem performática de Wilson (idem).

Durante esses *workshops*, Rommen e o dramaturgista, anotam onde os diálogos devem ser inseridos, onde os desenvolvimentos são testados e revistos. Para além disto, é neste mesmo momento que os movimentos são rigorosamente definidos para os atores (idem).

A terceira etapa inclui um segundo *workshop*, onde todas as alterações textuais são feitas e onde se espera que todos os atores tenham memorizado as partituras corporais, ritmo, intenções e texto (idem).

O próximo momento já é o ensaio da peça com sua duração e iluminação finais. Desta forma, tudo se organiza para que seja feito uma pré-estreia da montagem e possíveis mudanças sejam feitas (idem).

Shevtsova (idem) ainda diz que este modo de operar em colaboração prescinde de uma fé coletiva, no que diz respeito ao processo e ao resultado da obra. Ela também aponta

que as tensões criativas da equipe com Wilson são resolvidas no decorrer da produção, mas, caso necessário, o encenador tem a palavra final e sua vontade irá se sobressair.

### **1.3 INFLUÊNCIAS**

#### **1.3.1 A Nova York dos anos 60**

o grande mérito de Bob Wilson, é de ser um artista que conseguiu sintetizar e colocar em obra, grande parte da criação artística do século XX. Pelo menos em termos de uma criação de vanguarda” (COHEN, 2007, p. 21)

Shevtsova (2007) lembra que circunstâncias práticas determinam o caminho de Wilson enquanto artista e encenador, mas, os Estados Unidos, mais especificamente a cultura de Nova York, o nutrem neste processo.

Vinte e dois estudantes e nove membros do corpo docente da Bauhaus migram para os Estados Unidos, em 1933, e lá criam uma espécie de escola e espaço de experimentações artísticas chamada *Black Mountain College* (GOLDBERG, 2007).

Estes artistas haviam se formado “pelo modernismo europeu das três primeiras décadas do século XX - Expressionismo, Dadá, Construtivismo, Surrealismo, Bauhaus” (SHEVTSOVA, 2007, p.15, tradução nossa). Esta cultura artística trazida por eles fez com que artistas visuais e plásticos dos anos 60 e 70 trouxessem à tona a ideia de que “uma obra de arte não precisava ser sobre qualquer coisa que não seja ela mesma: seus componentes constituintes e como eles foram feitos eram seu assunto e justificativa” (idem, p.16).

Neste mesmo contexto de tendências, em 1961 Susan Sontag escreve o ensaio "Contra a Interpretação" que ressoou na obra de Wilson, principalmente no status da imagem e da forma. Neste ensaio ela valorizava a "superfície sensual" e a "experiência sensorial do trabalho”, além da exploração da forma como gratificação dos sentidos (idem).

Além disso, uma vez que artistas mais jovens, como Merce Cunningham e John Cage, por exemplo, entram em contato com o grupo de artistas da *Black Mountain College*, as ideias modernistas conseguem se disseminar por Nova York.

Cunningham influencia o teatro de Wilson desde o início e permeia tudo o que ele fez desde então (idem). O coreógrafo desenvolve a ideia de que em sua dança todos os pontos no espaço eram igualmente o "centro". Wilson, de forma similar, cria peças de mosaico descentralizado, com estruturas fragmentadas, além de se inspirar na ideia da impessoalidade observadas nas coreografias de Cunningham (idem).

Outra figura da dança de relevância equivalente para o encenador é George Balanchine. O coreógrafo defende que seus balés não precisam contar uma história, pois eles tratam da própria lógica do movimento. Wilson, por sua vez, leva esta ideia para o seu teatro no que se refere a sensação do espaço e pureza da linha.

O neodadaísmo, espalhado por Nova York por Marcel Duchamp (idem), confere a objetos manufaturados à condição de objetos artísticos, os chamados ready-mades, como em *A Fonte*, de 1917. Desta forma o artista desloca a função cotidiana-utilitária dos objetos e os insere no campo artístico como uma realidade pronta (PINHEIRO, 2017).

Dessa forma, os ready-mades fazem com que tanto o artista quanto o espectador sejam os responsáveis por elaborar a “arte” daquela obra. Essa questão não só revela a ruptura de Duchamp com os propósitos racionalistas creditados à atividade artística, como propõem ao espectador uma experiência visual, para além dos limites da mera contemplação do objeto de arte – ponto importantíssimo para que possamos apreender o teatro wilsoniano (idem, p.14).

Sobre as influências de Cage, podemos começar mencionando sua obra *4’33’’*, de 1952, em que um músico se senta na frente de um piano e permanece imóvel por quatro minutos e trinta e três segundos, fazendo com que o público ouça o barulho da rua e do espaço em que estavam. Sobre o artista Wilson diz que:

[...] havia uma energia em Nova York na época... certas coisas estavam acontecendo que todos estavam se alimentando – pintores, poetas, escritores, dançarinos, compositores, diretores... John Cage liberou a todos nós (HOLMBERG, 1996, p.2).

Pinheiro (2017) ainda explica que esta libertação mencionada por Wilson se dá através do rompimento com antigas convenções já cristalizadas, abrindo espaço tanto para importância do momento presente quanto para o “papel delegado ao espectador, que dela passa a ser parte fundamental – tal qual Duchamp e seus ready-mades ou Wilson e suas encenações [...]” (idem, p.16). Para além disto, a partir desta obra de Cage, o encenador desperta um interesse pelo silêncio, que marcou profundamente suas primeiras peças, como já mencionamos.

Também vale destacar a importância de Allan Kaprow, pintor e performer estadunidense, que a partir do trabalho *18 Happenings in 6 Parts*, de 1959, instaura o *Happening*<sup>34</sup>, que influencia principalmente as experimentações cênicas iniciais de Wilson (GALIZIA, 2004).

---

<sup>34</sup> Uma forma de arte que explora o potencial do ato performativo improvisado e híbrido.

Neste momento de formação em Nova York o encenador também sofre influência no que se refere ao uso da cor. Alguns artistas da *Black Mountain College* estiveram em contato com os ensinamentos de Wassily Kandinsky, na Bauhaus, que se interessava pela maneira com que a cor estimulava os sentidos e emoções. Estes princípios são encontrados nas pinturas de Robert Rauschenberg, cujo trabalho tocou vitalmente Wilson enquanto artista (SHEVTSOVA, 2007), além de Barnett Newman, Donald Judd, Walter Gropius e Laszlo Moholy-Nagy, com suas investigações sobre cor e volume (idem). Desta forma, a percepção de Wilson sobre a cor está ligada direta ou indiretamente às correntes modernistas da Europa que haviam sido absorvidas nas artes plásticas dos Estados Unidos (idem).

Sobre as convergências mais diretas do teatro wilsoniano e os movimentos de vanguarda radicais (futurismo, dadaísmo), expressionismo alemão e construtivismo russo, podemos começar apontando que os surrealistas franceses queriam criar "um teatro de sonhos" (FOUNDATION, 1980, p.17), aspirações que antecipam o teatro de Wilson, principalmente a partir da obra *Deafman's Glance*, uma peça sem diálogos, onde imagens do inconsciente, do irracional e da fantasia, começam a despontar como impulso e efeito estético (Bennett, 2009).

Louis Aragon, um dos líderes do movimento surrealista, chamou o trabalho de Wilson de "o futuro que previmos" (FOUNDATION, Byrd Hoffman, 1980, p.17, tradução nossa) depois de ver o espetáculo em Paris. Aragon, em uma carta ao seu amigo morto, André Breton, autor do Manifesto Surrealista, (1924), escreve:

Eu nunca vi nada mais bonito desde que nasci. Nunca tem nenhum espetáculo já chegou a qualquer lugar perto deste, porque é, ao mesmo tempo, acordando a vida e a vida com os olhos fechados, o mundo de todos os dias indistinguível do mundo de todas as noites, realidade misturada com sonhos, tudo isso é inexplicável ao olhar de um surdo...Bob Wilson...é o que nós, de quem nasceu o surrealismo, sonhávamos viria atrás de nós e vai além de nós... Bob Wilson é surrealista por seu silêncio, embora isso possa ser dito sobre todos os pintores, mas Wilson liga gesto e silêncio, movimento e o que não pode ser ouvido. (ARAGON<sup>35</sup> apud SHEVTSOVA, 2007, p.9)

Já sobre o futurismo, Goldberg (2007) ressalta que Marinetti e Cangiullo (dois artistas futuristas) dizem em um de seus últimos manifestos, *O teatro da surpresa*, de 1921, que se “hoje existe um teatro italiano jovem, com urna mistura sério-cômico-grotesca, personagens irreais em ambientes reais, simultaneidade e interpenetração de

---

<sup>35</sup> ARAGON, Louis. *Lettre Ouverte à André Breton sur Le Regard du Sourd: l'art, la science et la liberté*. Paris: Lettres Françaises, 1971.

tempo e espaço”, declarava o manifesto, "ele deve-se ao nosso teatro *sintético*” (GOLDBERG, 2007, p. 35). Como já mencionado, estas características também existem no teatro wilsoniano.

Um dos aspectos do movimento que converge com teatro do encenador é o apreço à variedade de apresentações, como dança, teatro, luta, poesia e circo (idem). Wilson também utiliza diversos recursos e áreas artísticas justapostas em suas peças ou até mesmo em elementos delas. Como um exemplo, Shevtsova (2007, p.37-38) destaca o espetáculo *The Black Rider*, onde há uma mistura de:

[...]feira (com um camelô abrindo o show tocando bateria e dizendo "Laaadies and Gentlemen, vamos lá"); circo (maquiagem, mimetismo e movimento como de palhaços); cabaré (incluindo o diabo - "Pegleg" na produção - como mestre de cerimônias de alto escalão e 'Artista' em um balanço; Números de travestis do tipo década de 1930 e ecos da *Threepenny Opera* de Weill e Brecht); Filmes mudos expressionistas alemães (particularmente o Gabinete do Dr. Calagari); ópera (árias simuladas e uma subversão da ópera de Weber de 1821, *Die Freischütz*, baseado na história); desenhos animados (especialmente evidentes nas cenas de floresta e na caça); Vaudeville americano (em inúmeros passos e gestos); Musicais da Broadway (em duplas de música e dança entre Wilhelm e Kätchen - frases de sapateado incluídas - e em solos no estilo rodeio recordando Oklahoma); shows de variedades (dançarinos cobertos por cartazes dançam em frente à cortina de incêndio, que cai ocasionalmente, interrompendo o ação dramática) (idem, p.37-38)

Outro aspecto importante do movimento era o objetivo de provocar incômodo, às vezes até físico, aos espectadores, a fim de torná-los mais ativos (idem). O teatro de Wilson, apesar de contemplativo, tira o espectador da sua passividade e o torna chave essencial para que a obra tenha sentido e, de certa maneira, realmente aconteça. Como lembra Pinheiro (2017), o encenador se esforça para não criar uma estética fascista que proponha ao espectador uma única interpretação e podemos dizer que este pensamento se estende na construção de cada elemento de uma montagem.

Outras contribuições importantes do futurismo se referem ao movimento corporal e criação de formas geométricas. “[...]”Gesticulem geometricamente’: aconselhava o manifesto, "de uma maneira topológica, como os desenhadores criando sinteticamente, em pleno ar, cubos, cones, espirais e elipses” (GOLDBERG, 2007, p.26). Esses movimentos mecânicos também faziam com que os performers se tornassem criaturas sobre-humanas (idem), assim como faz Wilson, ao propor movimentações muito objetivas e formais aos seus atores.

A recusa da realidade, seja na cenografia, som ou traje, também é uma característica que o futurismo e o teatro wilsoniano compartilham, especialmente em aspectos estéticos. Como exemplo, Goldberg (2007) menciona os figurinos da ópera

futurista *Vitória sobre o sol*, de 1913, que “transformavam a anatomia humana” (idem, p.44), como podemos observar na figura 10. De maneira similar, Wilson também transforma a anatomia do corpo humano, como em alguns trajes do espetáculo *Shakespeare 's Sonnets*, por exemplo, analisado no terceiro capítulo desta pesquisa.

Figura 10: trajes de cena da ópera futurista *Vitória sobre o sol* (São Petersburgo, 1913).



Fonte: GOLDBERG, 2007, p.44.

Sobre o dadaísmo, de maneira bem sintética, Lehmann (2007) diz que podemos atribuir ao movimento o desmantelamento do contexto e importância do aqui e agora no teatro. Desta forma, o dadaísmo é uma das chaves da emancipação da ação no teatro pós-dramático, que não precisa mais de um sentido articulado. O teatro de Wilson é um exemplo desta ideia, pois propõe um discurso não dramático, não linear e fragmentado, para além de não se comprometer a deixar pistas do sentido das ações.

O uso da justaposição de elementos, simultaneidade e repetição também eram recursos muito utilizados neste movimento de maneira geral e que, como já mencionamos, são assinaturas do teatro wilsoniano.

Apesar do expressionismo não ser considerado um movimento de vanguarda radical ele foi responsável por algumas rupturas importantes para a arte e para o teatro pós-dramático e que se assemelham às do surrealismo, no que se refere a apresentações oníricas e representações do inconsciente (idem). Mas podemos adicionar a sua influência na movimentação wilsoniana ao uma atuação marcada por trejeitos e com ênfase nos gestos (idem).

Os gritos e caretas mudas no teatro de Wilson, como na figura 11, podem ser exemplos da desta chave de atuação e, pode ser também, assim como o expressionismo, uma a “tentativa de trazer para a expressão o afeto subjetivo” (idem, p.107).

Figura 11: Espetáculo Endgame (Berlim, 2016).



Fonte: <http://www.robertwilson.com/endgame>. Acesso em: 31 jul. de 2020.

O construtivismo faz contribuições importantes na cena teatral e o arranjo geométrico talvez seja sua maior semelhança com o teatro de Wilson, onde a geometria permeia não só a visualidade, como também o texto, a linguagem e o som. Para além disso, veremos adiante como o movimento artístico influencia Meyerhold, Aleksandr Rodchenko e, em seguida, Wilson.

### 1.3.2 Vanguarda do teatro

Com influência similar ao dos movimentos de vanguarda, Staehler (2017) aponta que Antonin Artaud (1872-1948), Adolphe Appia (1862 -1928), Edward Gordon Craig (1872-1966) e Gertrude Stein (1874-1946) são responsáveis por sedimentar o modernismo na primeira metade do século XX, abrindo possibilidades para “o desenvolvimento de algumas propostas conceituais nas artes cênicas, algumas das quais foram amplamente expandidas por Wilson” (idem, 2017, p.71). Para além destas figuras, vamos mencionar Bertolt Brecht (1898-1956) e Vsévolod Meyerhold (1874-1940) e suas contribuições e convergências para com o encenador.

Antonin Artaud: ator, poeta, pintor, dramaturgo, influenciado por ideias surrealistas e dadaístas, através do manifesto do *Teatro da Crueldade*<sup>36</sup>, defende a

<sup>36</sup> Publicado em 1938, na sua obra “O Teatro e Seu Duplo”.

destruição da falsa realidade no teatro, o fim da subordinação ao texto, sua lógica e arquitetura, e o uso da fisicalidade e imagens para criar estados mentais e afetar o público.

Para alcançar estes objetivos, Artaud propunha a utilização de dois aspectos muito importantes no teatro de Wilson: luz e cor. A iluminação para Artaud poderia “ter um sentido intelectual determinado (...) A fim de produzir qualidades de tons particulares, deve-se reintroduzir na luz um elemento de sutileza, densidade, opacidade, com o objetivo de produzir calor, frio, raiva, medo etc.” (ARTAUD, 1999, p.108-109).

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

Dito isto, podemos lembrar que no teatro wilsoniano a cor e a luz são os principais responsáveis por revelar o potencial emocional das peças e instaurar diferentes atmosferas, operando de maneira muito similar a proposta de Artaud. Como já mencionamos, no espetáculo *Quartett*, Wilson relaciona amarelo à pele, azul à carne e vermelho aos ossos.

Ainda é preciso mencionar, mais uma vez, que o teatro wilsoniano, apesar de artificial, tem um apelo sensorial e onírico, onde o espectador, dentro do emaranhado de perguntas e possibilidades, preenche a obra, ajudando para que o teatro retome sua "dimensão de acontecimento", como deseja Artaud (LEHMANN, 2007).

Adolphe Appia: Segundo Viana (2010), Appia foi um artista suíço de formação múltipla: música e pintura, que muito jovem começou a desenvolver teorias sobre teatro que iam na contramão do realismo, pois segundo ele era impossível “representar a natureza, em sua grandiosidade, por vias naturalistas no palco” (idem, p.17).

Appia defendia que um corpo tridimensional não poderia se relacionar com os painéis bidimensionais pintados como cenários e a partir daí revoluciona a ideia de espaço no teatro (idem).

Ele estabelece um sistema de hierarquia entre os elementos teatrais “buscando abolir o figurativismo realista através do uso de formas abstratas de cores, linhas e volumes. Neste sistema hierárquico, o ator seria o primeiro elemento, o espaço o segundo, a iluminação o terceiro e em quarto as possibilidades de cor” (PINHEIRO, 2017).

A luz, por exemplo, passa a ser um elemento importante para Appia pois ela é capaz de moldar o corpo humano em sua tridimensionalidade, além de criar climas,

sensações e emoções (SHEVTSOVA, 2007). Sendo assim, ele eleva o status deste elemento e aprimora a sua utilização no palco.

Sobre este prisma, observamos que estas investigações e uso da iluminação reverberam no trabalho teatral wilsoniano, que também leva para a luz a carga emotiva das suas montagens, para além de ser um dos elementos em que Wilson depende bastante tecnologia e inovação.

O encenador suíço costumava usar escadas e colunas para criar espaços cênicos, em vez de cenários complexos ou realistas (BENNETT, 2009), além de formas geométricas e planos inclinados para favorecer a existência dos outros elementos da encenação (PINHEIRO, 2017). Como podemos observar na figura 12:

Figura 12: Demonstração rítmica (Hellerau, 1912).



Fonte: VIANA, 2010. p.21.

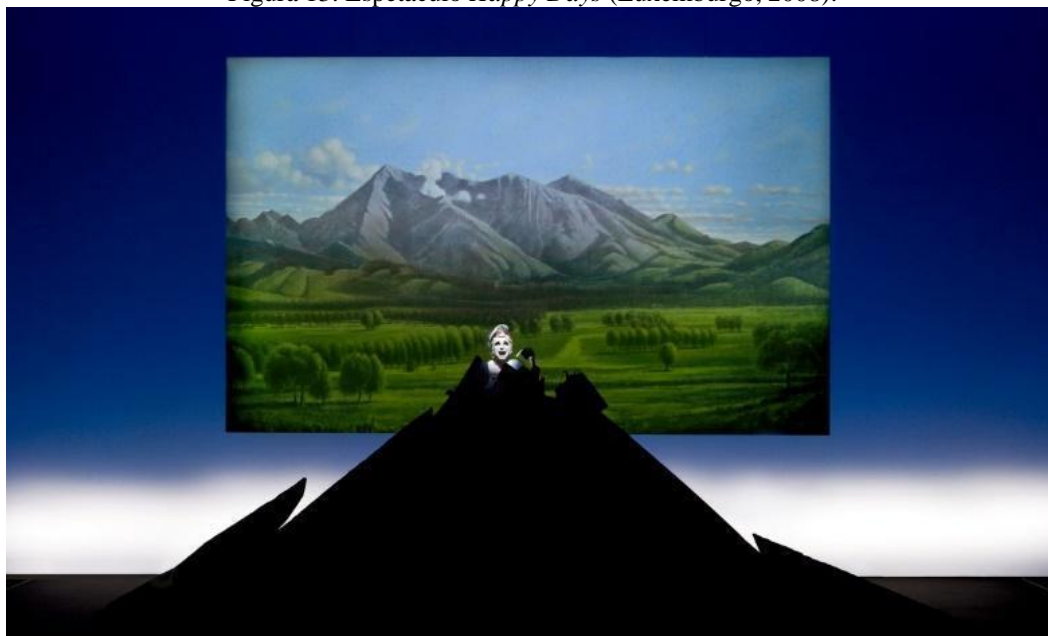
Assim como Wilson, desta forma, Appia ressalta as construções arquiteturais imponentes (PINHEIRO, 2017). Porém, apesar desta semelhança

o encenador norte-americano contrasta suas imponentes construções com espaços completamente vazios ao seu redor (tal qual Cézanne) e, ainda, é particularmente interessado na tensão gerada entre a justaposição de espaços

tridimensionais e bidimensionais – diferentemente de Appia, cujo centro de atenção estava, justamente, na “erradicação” das telas pintadas enquanto elementos cênicos (idem, p.73).

Como exemplo podemos observar a figura 13, onde Wilson mistura a bidimensionalidade da tela pintada ao fundo, com a tridimensionalidade do monte que compõe o cenário e do corpo da atriz.

Figura 13: Espetáculo *Happy Days* (Luxemburgo, 2008).



Fonte: <http://www.robertwilson.com/happy-days>. Acesso em: 14 jun. 2020.

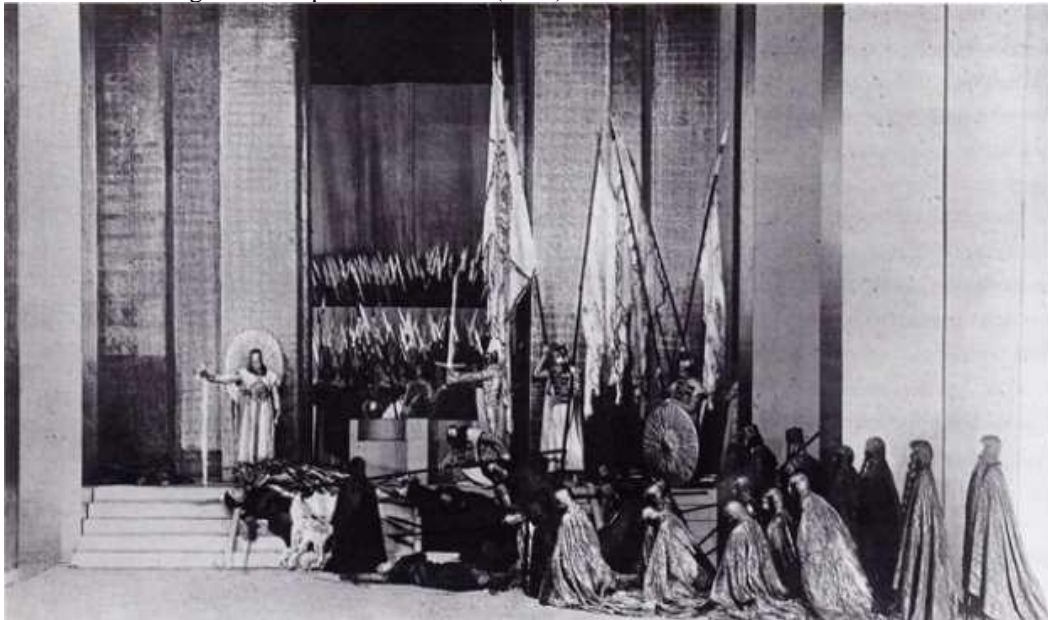
Por último, podemos apontar que Appia argumenta a favor um fazer teatral onde o gesto seja emancipado da representação. Esta defesa contribui para que artistas de gerações seguintes, como Robert Wilson, pudessem explorar as potencialidades do gesto o transformando em “uma linguagem de sentimentos e de ideias” (APPIA, 1919, p. 91).

Edward Gordon Craig: Foi ator, cenógrafo, figurinista, designer, dramaturgo, gravurista (VIANA, 2010) e teatrólogo britânico, cujo trabalho, assim como de Appia, ajudou a concretizar as encenações simbolistas do século XX.

Ele tinha como ideal libertar o teatro da dependência do realismo, do texto e do ator, em prol da criação de uma arte unificada, sob o controle de uma pessoa: o encenador (BENNET, 2009). Como mencionamos anteriormente, apesar de Wilson realizar muitos de seus trabalhos em colaboração, ele tem preceitos estéticos muito bem delimitados e detém o poder da palavra final numa montagem, caso necessário; sendo assim, personifica em certa medida esta figura proposta por Craig.

Inspirado pelo estudo do livro *Architettura*, de Sebastiano Serlio, Craig desenvolve os *Screens*, estruturas leves, como painéis ou biombos, feitas de tecidos claros e retangulares que podiam se mover horizontalmente e verticalmente pelo espaço cênico (PINHEIRO, 2017). A montagem *Hamlet*, em 1911, no Teatro de Arte de Moscou, como observado na figura 14, foi a primeira vez que ele os utiliza.

Figura 14: Espetáculo Hamlet (1911) no Teatro de Arte de Moscou.



Fonte: VIANA, 2010. p.31.

Estes *Screens* são “capazes de, assim como a preocupação de Wilson, conceber uma certa mobilidade e “ar” à estrutura espacial” (idem, p.76), além de tornar o espaço móvel, dinâmico (SHEVTSOVA, 2007) e enfatizar sua profundidade. Na figura 15 vemos Wilson utilizar estruturas muito parecidas:

Figura 15: Espetáculo *Lecture on Nothing* (Bochum, 2012).



Fonte: <http://www.robertwilson.com/happy-days>. Acesso em: 14 jun. 2020.

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

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

Além disso, Shevtsova (2007) diz que algumas ideias de Craig sobre o ator são semelhantes no teatro de Wilson, mesmo que sem a intenção do último. Craig contestava a importância dada ao ator no teatro do seu tempo e defendia que ele deveria ser substituído por uma *Über-marionete*, uma figura inanimada, desprovida de vontade própria, manipulável e que tem o corpo em transe como seu ideal.

Desta forma, a fisicalidade do ator passaria a ter mais foco, não sua subjetividade, fazendo com que ele fosse mais um elemento dentro do todo da obra teatral.

Neste sentido, os movimentos e ritmo matematicamente coreografados de Wilson fazem com que seus atores também se correlacionem ao transe, além de resultar numa atuação estilizada e sem emoção. Vimos também que no teatro de Wilson o ator é mais um dos elementos plásticos que compõem sua arquitetura visual e espacial (idem).

Segundo Shevtsova (2007), a empatia do encenador com Gertrude Stein, escritora e poetisa estadunidense, foi subestimada. Lehmann (2007) diz que Stein traz para o teatro o conceito de “peça paisagem” que “se relaciona com a experiência proposta por Wilson para se fruir seus trabalhos, em que a plateia apreende as cenas como um todo, assim como se contempla a vista da janela” (STAEHLER, 2011, p.81).

Lehmann (2007) lembra que ela foi responsável por criar modalidades textuais desconstruídas que antecipam elementos da estética pós-dramática e o autor defende que Wilson seria o único artista que consegue colocar em prática os ideais defendidos por ela. O Encenador compartilha com Stein, “em um nível muito profundo, além da atração de misturas verbais, sua estética não narrativa, extravagante e reflexiva” (SHEVTSOVA, 2007, p.12).

Bertolt Brecht: o poeta, dramaturgo e diretor de teatro alemão foi responsável pelo desenvolvimento do Teatro Épico que, para além de outras transformações, propõe que o teatro mostre sua engrenagem e lembre o público constantemente que estão em um teatro (BENNETT, 2009). O Teatro Épico “quer que o público pense, não sinta” (idem, p.12).

Apesar de ter uma capacidade sensorial e de afetação, Wilson escancara a artificialidade em alguns elementos do seu teatro. As suas personagens são esvaziadas de emoção e aparecem como seres sobre-humanos que agem sem motivação. Acreditamos que, pautado nestes aspectos, é que Heiner Müller considera Wilson o legítimo herdeiro de Brecht (MULLER<sup>37</sup> apud LEHMANN, 2007, p. 51)

Vsévolod Meyerhold: Ator, diretor e grande teórico russo de teatro da primeira metade do século XX. No fim da década de 10 ele descobre

que o design não era apenas um pano de fundo decorativo, mas indispensável para o propósito, sentido e significado da ação no palco, estabeleceu um precedente histórico; e foi um precedente radical, apesar das inovações em relação ao espaço nas performances da Bauhaus na Alemanha durante o mesmo período (nas peças de dança de Oskar Schlemmer, por exemplo), e apesar das variações imaginativas subsequentes, nos anos 1950, nos experimentos inspirados na Bauhaus em Black Mountain Faculdade nos Estados Unidos. Foi aqui que John Cage e Merce Cunningham, que foram influências formativas em Wilson, combinaram paisagem sonora, coreografia e pintura (Robert Rauschenberg era seu companheiro de pintor) e reorganizaram o espaço para descobrir novos potenciais de performance. (SHEVTSOVA, 2007, 118).

---

<sup>37</sup> HEINER, Müller In: **Heiner Müller Material, Text und Kommentare**. Frank Hornig: Gottingen, 1989.

Desta maneira Meyerhold dá início a relação simbiótica entre designer e diretor, o que ressoou na crença de Wilson de “que a organização espacial é a própria base do teatro enquanto tal” (SHEVTSOVA, 2007, p.119)

Como já mencionamos, Shevtsova (idem) considera a qualidade de movimentação dos atores no teatro de Wilson como grotesca, partindo da ideia de Meyerhold sobre o termo. O encenador russo traz à tona a ideia de inesperado, estranheza, exagero, teatralidade, formalidade, onde a tarefa decorativa e plástica do gesto se sobressai ao significado.

Para além disto, assim como Wilson, Meyerhold acredita que movimentos podem ser muito precisos e ter uma lógica própria. “O procedimento de Wilson, embora não tenha sido formulado por ele nesses termos, pode-se considerar uma linha de pensamento semelhante, o que não surpreende, dada a afinidade de sua prática com as práticas modernistas do início do século XX” (idem, p.50).

Influências orientais: destacamos algumas das relações do teatro wilsoniano com o teatro Noh, Kabuki e Balinês. Vemos mais adiante as contribuições do teatro Kabuki acerca da maquiagem utilizada no espetáculo *Shakespeare 's Sonnets*, mas, agora vamos nos ater às contribuições no que diz respeito à linguagem gestual e treinamento teatral.

Wilson pensa que o treinamento do ator no teatro ocidental se tornou muito intelectual e que deveria se debruçar mais em técnicas corporais rigorosas, como no teatro balinês, onde existem de trezentos a quatrocentos movimentos diferentes só para os olhos (idem).

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

Para além disso, o teatro oriental geralmente exige um apuro técnico muito grande, muitas vezes conseguido através da repetição. Como ponto de convergência podemos mencionar que Wilson é extremamente exigente quanto ao preparo e técnica corporal dos atores, para além de acreditar e utilizar a repetição em seus treinamentos.

Contudo, é válido dizer que, apesar da cultura oriental contribuir para o teatro wilsoniano ser como é, a maneira com que ela é inserida por Wilson pode trazer discussões acerca de apropriação cultural, como ressalta Weiler (1996), quando diz que: para as obras do encenador “a cultura é manipulada, reduzida a um tipo de massa a ser amassada e moldada, um material plástico a ser retrabalhado e modelado, uma pitada de

cor para o diretor aplicar, sem se preocupar em saber se suas origens são respeitadas e afirmadas” (WEILER, 1996, p.105).

## **2. CAPÍTULO 2 -O TRAJE DE CENA DE EINSTEIN ON THE BEACH (1976)**

## 2.1 POR QUE UM MARCO?

O espetáculo *Einstein on the Beach*, estreado em 1976, no Festival de Avignon, na França, foi feito em co-autoria de Robert Wilson e o compositor americano Philip Glass (1937 - ). A produção possui quatro horas e meia e consiste em quatro atos e “cinco ‘Knee Plays’ (porque são como as articulações do corpo humano)” (SHEVTSOVA, 2007, p.90). Conta com 2 performers principais, mais um grupo grande de atores/bailarinos, além de um conjunto de músicos que compõem a orquestra.

*Einstein* foi um dos maiores marcos na carreira de Wilson e, segundo Shevtsova (idem), foi responsável por alavancar internacionalmente a carreira do encenador devido ao seu caráter revolucionário, que esgarça as fronteiras do teatro, ópera, dança e artes plásticas, garantindo o seu lugar na história do teatro e ópera ocidental.

Porém, apesar da relevância e do grande reconhecimento mundial desta montagem, Glass deixa claro que ela não surge do nada, dizendo: “ninguém cai do céu, nós viemos de uma árvore e somos as maçãs” (GLASS. *In*: UC BERKELEY EVENTS 2012, 16 min). O compositor deixa claro que se ele e Wilson estivessem em outro local que não Nova York dos anos 70 a obra talvez não tivesse acontecido, pois está diretamente ligada com o contexto de arte da cidade. Como mencionado anteriormente, a emancipação do sentido e a abstração na arte eram temas recorrentes, sendo assim, *Einstein* é uma obra que “cristaliza e transcende as tendências experimentais de todas as artes em geral durante os anos 1960 e 1970 nos Estados Unidos. É um dos primeiros grandes exemplos do internacionalismo do final do século XX no teatro [...] (SHEVTSOVA, 2007, p.88).

Wilson e Glass foram um dos primeiros artistas a legitimar este tipo de performance híbrida em teatros e espaços convencionais. O pensamento por detrás desta produção já existia, obviamente, mas Wilson e Glass o levaram para um outro nível de produção e apreciação. “É um marco, por sua natureza abrangente, na jornada cruzada de Wilson a respeito das fronteiras que tradicionalmente definem os gêneros artísticos e separam a cultura ‘alta’ da ‘popular’” (idem, p.88).

Pinheiro (2017) ainda ressalta que é nesta obra que acontece o *big bang* wilsoniano, que une o seu trabalho com as imagens, influenciado por Andrews, e o seu trabalho com as palavras, influenciado por Knowles, para além de ser a primeira peça musical e a primeira em que a dança é explorada em grandes sequências, anunciando a

maneira com que Wilson irá trabalhar com estes elementos nos seus trabalhos subsequentes (SHEVTSOVA, 2007, p.89).

Estes são alguns dos motivos pelos quais Sontag fala que: “Se Bob só houvesse feito isso em toda sua carreira, ele já haveria feito muito. Esse é um daqueles grandes trabalhos teatrais do século XX” (ABSOLUTE, 2006, 1h13min)

## **2.2 PROCESSO DE CRIAÇÃO E ESTRUTURA**

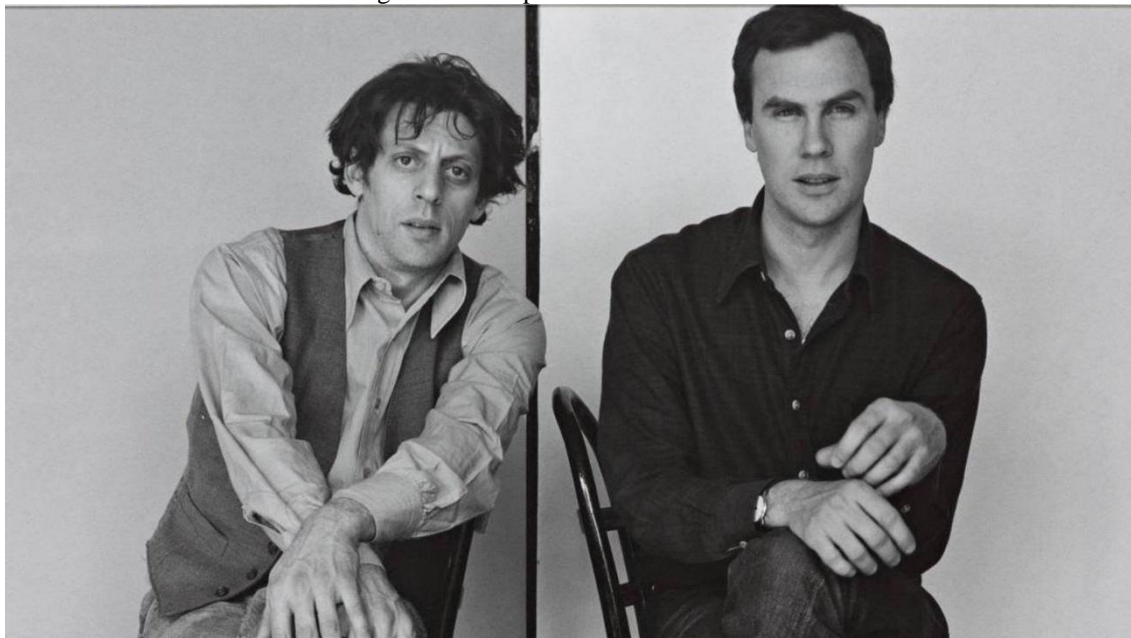
O processo de criação da obra, feito em colaboração entre Wilson e Glass, durou cerca de dois anos. Em entrevista com Laurence Shyer (1989), Glass diz que *The Life and Times of Joseph Stalin*, de 1974, foi o primeiro espetáculo de Wilson que assistiu e foi após esta apresentação que teve seu primeiro contato pessoal com o encenador, que dizia já conhecer o seu trabalho musical.

A partir de então eles passam a se encontrar semanalmente em Nova York para conversar sobre assuntos diversos. Somente em 1975 começam de fato a trabalhar juntos na produção de *Einstein* (idem).

As sequências de dança originais são creditadas ao coreógrafo norte-americano Andrew de Groat (1947 - 2019), mas é recriada pela performer e bailarina americana Lucinda Childs (1940 - ).

Apesar de Childs aparecer como coreógrafa no programa da remontagem de 1984, o site oficial de Wilson diz que foi em 2012 que ela recria a coreografia. De qualquer maneira Childs já era uma das performers principais da obra desde o início e tem um papel importante na concepção estética do movimento.

Figura 17: Philip Glass e Robert Wilson.



Fonte: <https://www.kickstarter.com/projects/1273280849/the-earth-moves-a-documentary-about-einstein-on-th>. Acesso em: 01 out. 2020.

Figura 18: Philip Glass, Lucinda Childs e Robert Wilson (2014).



Fonte: <https://www.hvdarts.com/titles/einstein-on-the-beach.html>. Acesso em: 05 out. 2020.

Para conseguir realizar de fato este trabalho, Wilson vai ao Metropolitan Opera House, ao Centro Nacional das Artes e em outros lugares nos Estados Unidos que poderiam conceder algum subsídio, mas só o encontrou no Ministério da Cultura da França (ABSOLUTE Wilson, 2006) e, em parte, pela bienal de Veneza. Shevtsova (2007) sublinha que sem este apoio financeiro da França o espetáculo poderia nunca ter sido

realizado, além de ressaltar a importância de os cenários terem sido feitos em Milão, o que facilitou o transporte para a estreia em Avignon.

Tendo conseguido o apoio financeiro, a montagem de *Einstein* se inicia e, ao contrário de muitas criações teatrais ou de óperas, Wilson e Glass partem da estrutura cênica e não de um texto. Eles decidem logo de início que a obra terá quatro horas de duração, sendo quatro atos e cinco Knee Plays. “Uma ‘Knee Play’ iria abrir o trabalho e um iria fechá-lo” (SHEVTSOVA, 2007, p.90).

A partir de então, o tema da ópera é pensado e surge através “do desejo de Wilson de trabalhar em torno de um herói popular sobre quem todos sabiam alguma coisa” (idem, p.89). Porém, Einstein não foi a primeira opção. Glass (*In: EINSTEIN*, 1985) diz que: “Bob inicialmente propôs Chaplin ou Hitler. “Eu não queria fazer algo sobre Chaplin porque eu não conseguia ver como um homem, cujo trabalho é de extrema excelência, poderia ser representado no palco. Nós precisaríamos de um ator tão bom quanto o Chaplin” (idem, 6 min). O compositor ainda conta que houve mais sugestões antes da decisão final:

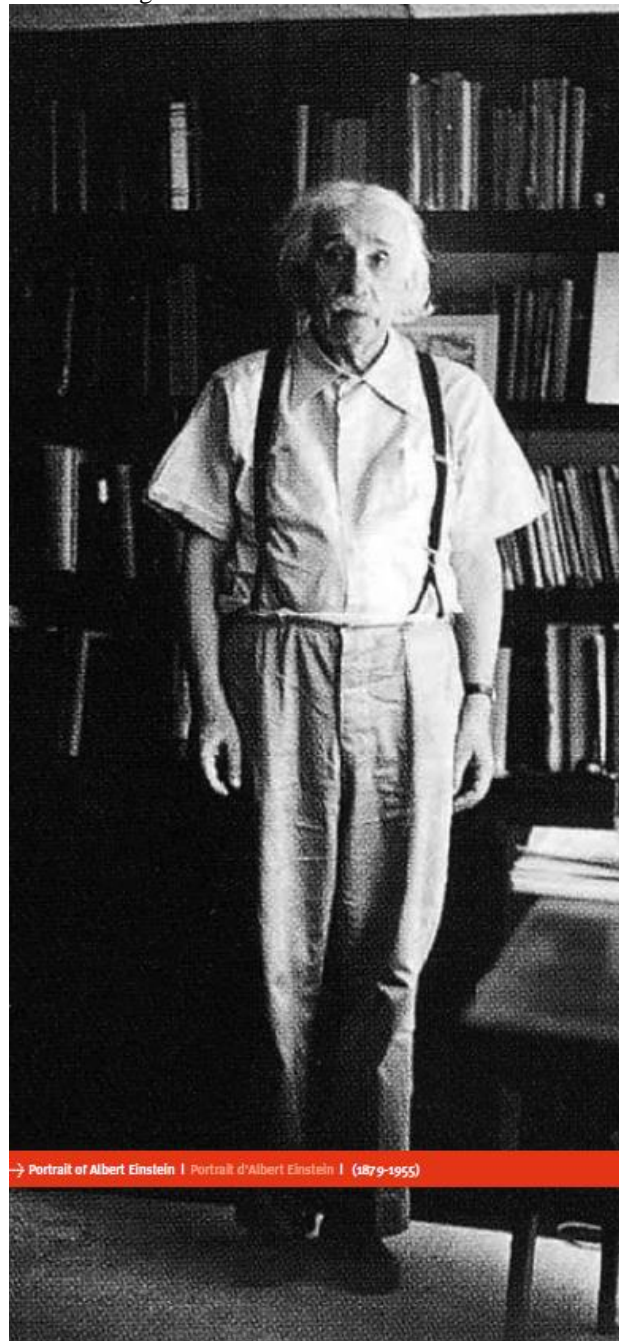
Acho que ele [Bob Wilson] sugeriu Hitler. E eu não gostei. Então eu disse: 'E quanto a Gandhi?' Isso foi meio que oposto! Acho que ele não respondeu como seria uma ideia teatral de Gandhi. E depois disse: 'E quanto a Einstein?' Bem, Einstein tinha sido um grande herói meu desde criança, então disse imediatamente: 'Isso é ótimo! Essa é a ideia (GLASS. *In: RATH*, 2013)

Vale ressaltar que, mesmo falando de uma figura histórica real, a obra não pretende ser e não é biográfica, assim como outras peças de Wilson que abordam personalidades públicas, como *The Life and Times of Joseph Stalin* (1974).

Depois da figura histórica ser definida, os dois artistas iniciam a criação da obra a partir da foto de Einstein em Princeton, que podemos observar na figura 19. Sobre o retrato Wilson conta que:

Eu vi muitas fotos de Einstein. Fotos dele quando tinha dois anos, 20 anos, 40, 60, 70 anos. Em todos os retratos dele em pé, ele manteve a mão na mesma posição da foto. O pequeno espaço entre o polegar e o dedo seguinte é sempre o mesmo. Comecei a ópera com este gesto. E continuou. Pensei neste espaço: entre seus dois dedos ele segurava o giz com o qual fazia seus cálculos. Ele segurou o arco do violino que adorava tocar. E puxou as cordas do veleiro que era seu passatempo favorito (WILSON *In: SAFIR*, 2012, p. 313).

Figura 19: Retrato de Albert Einstein.



Fonte: [https://www.telmondis.com/get\\_public\\_file.php?id=154](https://www.telmondis.com/get_public_file.php?id=154). Acesso em: 10 out. 2020.

Já o título a obra, de acordo com Shevtsova (2007), é inspirado em um cartão postal do cientista à beira-mar, que podemos observar na figura 20:

Figura 20: Fotografia de Einstein na praia.



Fonte: <https://conhecimentocientifico.r7.com/albert-einstein-quem-foi/>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Em seguida, eles começam uma investigação sobre o cientista. “Enquanto Glass se debruçou sobre livros e teorias de, e sobre, Einstein, Wilson fez o seu próprio tipo de pesquisa: coletando inúmeras fotografias sobre o físico alemão e questionando as pessoas acerca do que sabiam sobre ele” (PINHEIRO, 2017, p.161).

Wilson e Glass se encontravam em um bar no SoHo, em Nova York, e lá começam a compor a ópera. Assim como Einstein, conhecido por fazer suas equações em “toalhas de mesa ou pedaços de papel, Wilson cobria toda superfície disponível da mesa com seus esboços e desenhos” (idem, p.163). Como vimos anteriormente, é nesta obra que o encenador cristaliza o sistema dos “visual books”, que nesta ocasião passam a ser o norte para a criação musical de Glass (SHEVTSOVA, 2007).

Na figura 21 vemos alguns destes desenhos de Wilson:

Figura 21: Visual books de Einstein on the Beach (Avignon, 1976).



Fonte: <http://www.robertwilson.com/einstein-on-the-beach>. Acesso em: 01 out. 2020.

Pinheiro (2017) conta que: “Entre diversas ideias e esboços propostos por Wilson a Glass, três imagens se tornaram recorrentes e, logo, as principais: trens, tribunais e espaçonaves” (idem, p.162).

A perspectiva visual destes temas foi baseada nas três maneiras tradicionais de pintura e de se medir espaço: retrato, natureza morta e paisagem. Wilson diz:

As “knee plays” para mim eram os retratos, eles estão mais perto do público, então as vemos de uma maneira diferente. Então pensei no trem, no julgamento e prédio...eles parecem como natureza morta. Mas no fim eu pensei de forma diferente, pensei como paisagens, os campos, então o espaço é o maior (WILSON. *In: EINSTEIN*, 1985, 33 min).

Estes três temas são divididos entre os quatro atos. Mais especificamente:

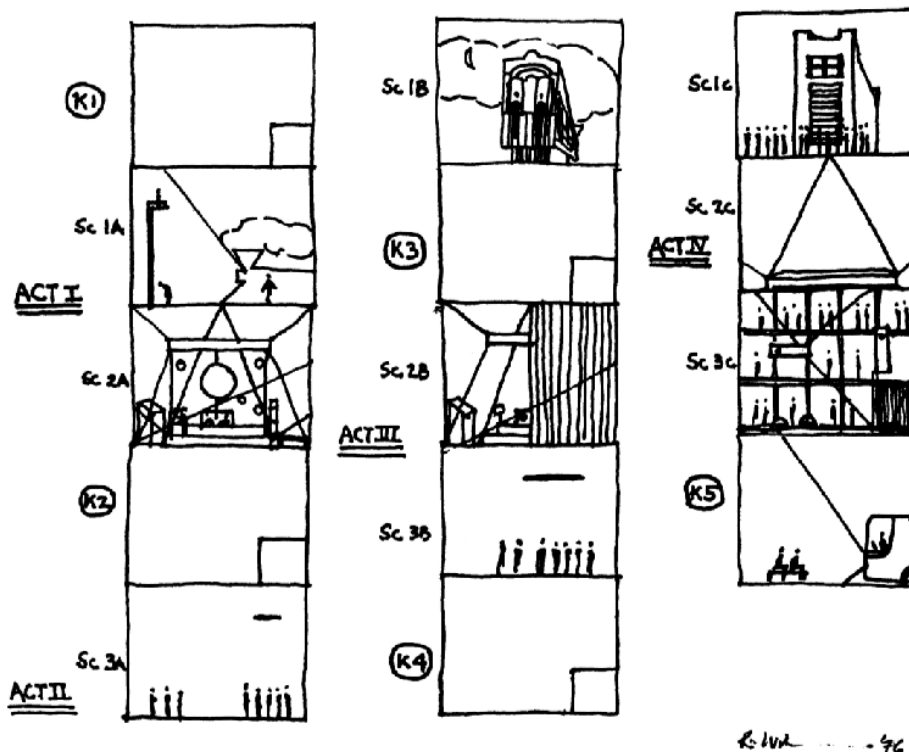
[...] o Ato 1 tem o primeiro Trem e o primeiro Julgamento como temas (Trem 1 e Julgamento 1). O Ato 2 tem o primeiro tema de Campo/Espaçonave e um novo tema do Trem (Campo/Espaçonave 1 e Trem 2). O Ato 3 tem um novo tema de Julgamento e um novo tema de Campo/Espaçonave (Julgamento 2 e Campo/Espaçonave 2). Ato 4 puxa os três temas juntos (Trem, Julgamento e Campo/Espaçonave e 'campo', desta vez, é o interior da espaçonave. Wilson nomeou esses temas por letras: A para 'Trem', B para 'Julgamento' e C para 'Campo/Espaçonave', e geralmente se referem a eles dessa maneira, nomeando Ato 1 'A1 e B1' e assim por diante para as diferentes combinações. Estes temas visuais marcam as cenas. Assim, os três primeiros atos têm duas cenas cada um, enquanto o quarto tem três, dando um total de nove cenas (SHEVTSOVA, 2007, p.90, tradução nossa).

Em resumo, podemos dizer que a peça é dividida em : “Knee play 1”/Ato 1, cena 1, Trem 1 / Ato 1, cena 2, Julgamento 1/ “Knee play” 2/ Ato 2, cena 1, Campo 1/ Ato 2, cena 2, trem 2/”Knee play”3/ Ato 3, cena 1, Campo 2/ Ato 3, cena 2, Campo 2/ “Knee play”4/ Ato 4, cena 1, Trem 3 (com edifício)/ Ato 4, cena 2, Julgamento 3 (cama)/ Ato 4, cena 3, Campo 3 (interior da nave espacial)/”Knee play” 5. Este esquema de estruturação de cena com letras e números pode ser observado na figura 22:

Figura 22: Estrutura de cena em *Einstein on the Beach*.

## EINSTEIN ON THE BEACH AN OPERA IN 4 ACTS

K1		Sc 1A	TRAIN
	<u>ACT I</u>	Sc 2A	TRIAL (BED)
K2		Sc 3A	FIELD (SPACE MACHINE)
	<u>ACT II</u>	Sc 1B	TRAIN
K3		Sc 2B	TRIAL (BED)/PRISON
	<u>ACT III</u>	Sc 3B	FIELD (SPACE MACHINE)
K4		Sc 1C	BUILDING
	<u>ACT IV</u>	Sc 2C	BED
		Sc 3C	SPACE MACHINE (INTERIOR)
K5			



Fonte: [https://www.telmondis.com/\\_temp\\_public/28gtvce0cnqa3uo9ek19v21cnk/brochure\\_EinsteinOnTheBeach\\_BDweb.pdf](https://www.telmondis.com/_temp_public/28gtvce0cnqa3uo9ek19v21cnk/brochure_EinsteinOnTheBeach_BDweb.pdf). Acesso em: 06 out. 2020.

É possível notar que esta estrutura cênica se dá através de um arranjo de combinação e permutação que, de acordo com Shevtsova (2007), se assemelha à

matemática ou com a estrutura musical complexa de Glass, que discutiremos mais adiante.

Tendo estrutura e tema definidos, Wilson continua aprimorando seus desenhos e Glass criando a partitura da obra, gastando mais ou menos dois dias na composição musical para cada cena e, para cada *Knee Play*, cerca de três horas (SHYER, 1989)

No decorrer da colaboração, o único pedido direto do encenador a Glass é que houvesse pessoas cantando. O compositor diz que: “Bob queria tanto que houvesse pessoas cantando no palco e ficou muito feliz quando descobriu que havia um dueto e uma ária. Mesmo ele não tendo o menor interesse em óperas tradicionais, ele me incentivou a criar algumas de suas pompas estilísticas básicas” (idem, p.220, tradução nossa).

Vale lembrar que dentro deste processo de criação, Glass deixa claro que as atmosferas emocionais não eram discutidas pois “deveria ser um resultado de nosso trabalho, não algo que impuséssemos, mas algo que ocorresse espontaneamente” (idem, p.220).

A composição de Wilson e Glass para *Einstein* não inclui um enredo, um fio narrativo linear e condutor, seguindo assim, uma lógica surrealista. Glass diz que *Einstein* "é uma história que você tem que criar para si mesmo [...] Não oferecemos um enredo; nós damos um tema. E o público completa a história" (GLASS. In: RATH, 2013, tradução nossa). Os temas e ideias provocam possíveis associações, feitas de maneira diferente por cada espectador, “é um teatro artificial não narrativo no qual a função da narrativa mudou completamente de contar uma história para vivenciar uma história” (GLASS. In: SAFIR, 2012, p.108, tradução nossa).

Em dezembro de 1975 os ensaios começam. O elenco era quase todo composto por atores que nunca haviam trabalhado com Wilson ou Glass, com exceção de Sheryl Sutton, que já havia atuado em *Deafman Glance*, *A Letter for Queen Victoria* e *The \$ Value of Man*. Glass (2012) ainda diz que durante os ensaios foram testadas 120 pessoas para 12 papéis. Os performers na maioria tinham que saber cantar e dançar por questões de orçamento, o que não era difícil devido à força da Broadway no período.

Na remontagem de 1984, no BAM (Brooklyn Academy of Music)<sup>38</sup>, havia 24 performers, dos quais 8 integravam o *The Lucinda Childs Dance Company*, além de ter mais 10 músicos do Philip Glass *Ensemble*, resultando no total de 34 pessoas em cena. A

---

<sup>38</sup> Disponível em: <http://levyarchive.bam.org/Detail/objects/35>. Acesso em: 15 out. 2020.

ficha técnica englobava 22 pessoas, nesta apresentação, e depois sobe para 32 técnicos no programa da remontagem de 2012<sup>39</sup>.

As personagens, ou figuras que aparecem durante a peça, segundo o programa de 2012<sup>40</sup>, são: Personagem 1; Personagem 2; Dança diagonal; Menino na torre; Mulher na dança perpendicular; Mulher com jornal; Mulher com concha; Homem com camisa vermelha calculando; Mulher com barbante; Homem com barbante; Engenheiro/conductor de trem; Dueto Vocal (2 pessoas); Juiz; Jovem juiz; Mulher lendo; Testemunha; Guarda; Advogado; Estenógrafo frontal; Estenógrafo traseiro; Homem com pasta; Índia; Homem no banco 1; Homem no banco lendo jornal; Júri (10 pessoas); Jurado com peruca loira; Dançarinos; Homem; Mulher; Homem no banco 2; Prisioneiro 1; Prisioneiro 2; Steven Weed 1; Steven Weed 2; Dançarino silhueta; Tenor solo de saxofone; Mulher calculando na torre; Solista vocal; Mulher com telescópio; Mulher com lanternas; Dançarina com lanternas; Homem voando; Dançarina em elevador horizontal; Menino no elevador; Motorista de ônibus; Einstein/Violinista solo.

Já o texto da produção é construído durante os ensaios e feito em colaboração de Wilson, Lucinda Childs, o ator Mr. Johnstone e Christopher Knowles. O libretto da obra está disponível no anexo C.

Os ensaios eram feitos diariamente no loft de Wilson e tinham duração de quatro meses. O período da manhã era dedicado à dança, à tarde à música e à noite a marcações cênicas (PINHEIRO, 2017). O diálogo entre os dois artistas, Wilson e Glass, sempre esteve presente até então e continua neste momento, como explica o compositor:

Estes ensaios geralmente começavam conosco ouvindo as músicas e vendo os desenhos do Bob. Então, as pessoas iam e improvisavam coisas com a música, que Bob escolhia e refinava. Não foi um processo inteiramente independente. A música moldava as ações do mesmo modo que as estruturas visuais e as proposições de Wilson fazia (GLASS. *In*: SAFIR, 2012, p.226, tradução nossa)

“Os ensaios terminam em março de 1976. Trechos da ópera foram apresentados em Manhattan: as “Knee Plays” no Museu de Arte Moderna e as composições musicais em um evento chamado The Kitchen” (PINHEIRO, 2017, p.171).

Wilson e companhia chegam em Avignon, na França, no fim de julho e, pela primeira vez, ensaiam com os cenários (que foram construídos em Milão). No dia 25 de

<sup>39</sup> Disponível em: <http://levyarchive.bam.org/Detail/objects/35>. Acesso em: 15 out. 2020.

<sup>40</sup> Idem.

julho *Einstein* estreia e começa sua primeira turnê, dando início a uma trajetória cheia de reconhecimento e, também, de percalços.

### **2.3 ITINERÁRIO, RECEPÇÃO E REMONTAGENS**

Os ingressos para assistir *Einstein* esgotaram muito antes da sua estreia em Avignon. A imprensa europeia reagiu com entusiasmo e elogios e, depois desta primeira apresentação, a produção entrou em turnê em seis países da Europa, até que retornou a Nova York, “onde fora construído e ensaiado” (SHEVTSOVA, 2007, p.83, tradução nossa).

Embora não esteja no programa regular, *Einstein* foi apresentado no *Metropolitan Opera* durante as noites "escuras" em dois domingos consecutivos. Glass temia que a apresentação no local fosse um fracasso devido ao caráter conservador do *Metropolitan* no que se refere a óperas não convencionais, mas, foi um grande sucesso, tanto de público como de crítica (idem).

Porém, apesar de todo êxito, todas as apresentações foram custeadas inteiramente por Wilson e, sobre o assunto ele diz:

Os americanos queriam que eu, Robert Wilson, fosse o único produtor da peça nos Estados Unidos. Só me deixaram alugar o Metropolitan por dois domingos, me cobrando o triplo das taxas!!! Eu, sozinho, vendi todos os ingressos para os dois dias, em menos de dois dias. Vendi ingressos por \$2 dólares e por \$2 mil dólares, colocando-os lado a lado na plateia. Mesmo com a casa lotada, em ambos os dias, sai com uma dívida de mais de \$150 mil dólares – custou \$1 milhão de dólares para produzi-la sozinho (WILSON. *In: ABSOLUTE*, 2006, 1h12min)

Sendo assim, mesmo com casa lotada e com aclamação de público e crítica, Glass volta a trabalhar como motorista de táxi (ROCKWELL, 2012) e Wilson fica com uma dívida de quase US\$ 150.000 (SHYER, 1989) que levou anos para ser compensada, mas que, por outro lado, foi uma experiência importante para o encenador uma vez que nos trabalhos seguintes ele passa por negociações financeiras difíceis (SHEVTSOVA, 2007).

O legado e o impacto causados pela obra fizeram com que ela fosse revivida em 1984 para a *Vanguard Wave Festival* na Academia de Música do Brooklyn (BAM). Apesar de ter sido reformulada e, de certa forma aprimorada (idem), assim como da primeira vez, foi um grande sucesso de bilheteria e crítica. “O que *Einstein* havia perdido na aspereza artesanal, que era atraente em 1976, ganhou em profissionalismo e qualidades mais próximas do temperamento de 1984” (idem, p.87, tradução nossa).

Nesta remontagem de 1984, os intérpretes mudam, mas a maioria dos atores e músicos não tinham familiaridade com o trabalho de Wilson, com exceção dos mais famosos e que se mantiveram: Lucinda Childs, Sheryl Sutton e Samuel Johnson (ROCKWELL, 2012).

Childs modificou a coreografia, que passou a ser mais precisa e virtuosa que antes, com ritmos mais nítidos e os passos reiterados e acentuados para destacar o seu funcionamento em paralelo à música e não em sua função (SHEVTSOVA, 2007).

Esta versão mais tonificada e simplificada da obra também é revivida em 1992, apresentada em “Barcelona, Melbourne e Tóquio, entre outras cidades e foi realizada novamente no BAM e no Festival de Outono em Paris” (idem, p.87, tradução nossa).

Em 2012, Linda Brumbach, que gerencia Glass, monta um itinerário para o trabalho que entra em uma nova turnê, com estreia na Opéra Berlioz, na França, seguida de apresentações na Itália, Londres, Toronto, EUA (Brooklyn, Berkeley, Califórnia; Cidade do México), Amsterdam e Hong Kong (ROCKWELL, 2012).

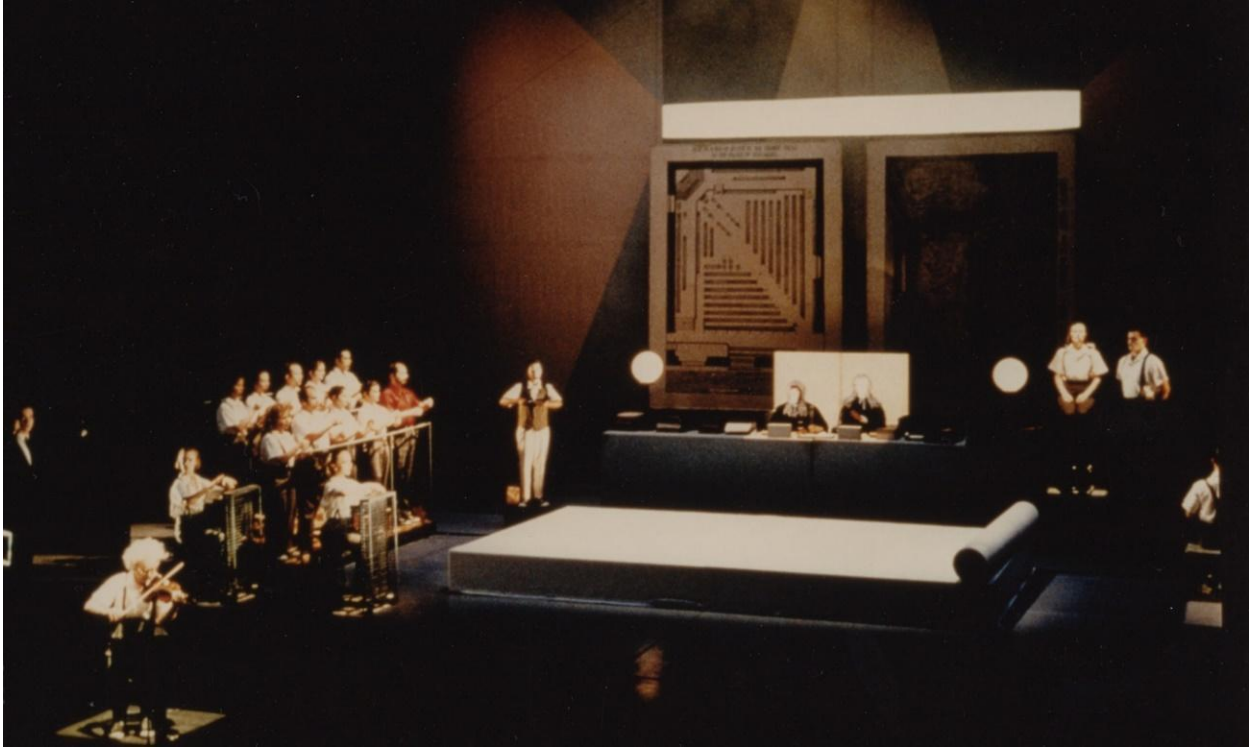
Apesar de ser uma obra muito importante, segundo Costa (2013) foi mais comentada do que vista. Um dos motivos para tal é o valor da produção que, em 2012, era avaliado em torno de dois milhões e meio de dólares, devido à enorme estrutura e número de artistas demandados. Brumbach diz que “Eu não acho que alguém realmente consegue fazer dinheiro com *Einstein on the Beach*” (BRUMBACH. In: STANTON, 2012, tradução nossa).

Vale dizer que em 2012, pela primeira vez, *Einstein* não é performado por Wilson, Glass e Childs. “De certa forma, Lucinda ainda queria fazer isso. Phil e eu conversamos com ela. Eu disse que não estaria dessa vez e que Phil não estaria, e era hora de passar adiante” (GLASS. In: ROCKWELL, 2012, tradução nossa).

Nesta nova turnê houve uma maior profissionalização “e um aumento da diferença de idade entre os criadores e os performers” (idem, tradução nossa). Uma outra diferença é que os dançarinos não tinham mais que cantar, uma sugestão de Glass, para uma melhora na qualidade das performances, que são muito pesadas.

A iluminação passa a ser mais brilhante e vívida com a melhora da tecnologia e a maquiagem e o traje também se modificam neste percurso, porém, vamos tratar deles mais adiante.

Nas figuras 23 e 24 podemos perceber o aprimoramento da técnica de iluminação durante os anos.

Figura 23: Apresentação de *Einstein on the Beach* de 1976.

Fonte: <http://www.robertwilson.com/einstein-on-the-beach>. Acesso em: 02 out. de 2020.

Figura 24: Apresentação de *Einstein on the Beach* de 2012.

Fonte: <http://www.robertwilson.com/einstein-on-the-beach>. Acesso em: 02 out. de 2020.

Rockwell (2012) explica que: “Exceto para vídeos privados de trabalho de arquivo, as versões de 1976, 1984 e 1992 de *Einstein* não foram documentadas por completo, embora o Sr. Glass tenha lançado duas gravações de áudio diferentes de sua

partitura” (ROCKWELL, 2012, tradução nossa). Mesmo assim, em 2012 e 2014 a obra é revivida mais uma vez e, na sua última versão, no *Théâtre du Châtelet*, de Paris, foi gravada e registrada por completo em vídeo, pela Opus Arte.

Por último vale dizer que apesar de ser apresentada com lapsos de tempo grandes, as reações do público nestas novas versões não são muito diferentes. “Em parte porque o resto do mundo da ópera não mudou muito”, segundo Glass. “As pessoas pensaram que isso iria mudar o mundo. Bem, não mudou. (GLASS. *In*: LESNIE, 2013, tradução nossa).

O compositor ainda diz que: “o domínio da narrativa de Hollywood no teatro e na ópera praticamente varreu muitos dos melhores resultados do tipo de inovação que Bob e eu estávamos fazendo. Então, eu diria que mais do que nunca, *Einstein* será um fenômeno” (idem, tradução nossa). Já de acordo com Wilson um dos motivos para o sucesso da obra ao longo dos anos “é que os ossos são bons, a estrutura é boa” (ROCKWELL, 2012, tradução nossa).

## 2.4 IMAGENS

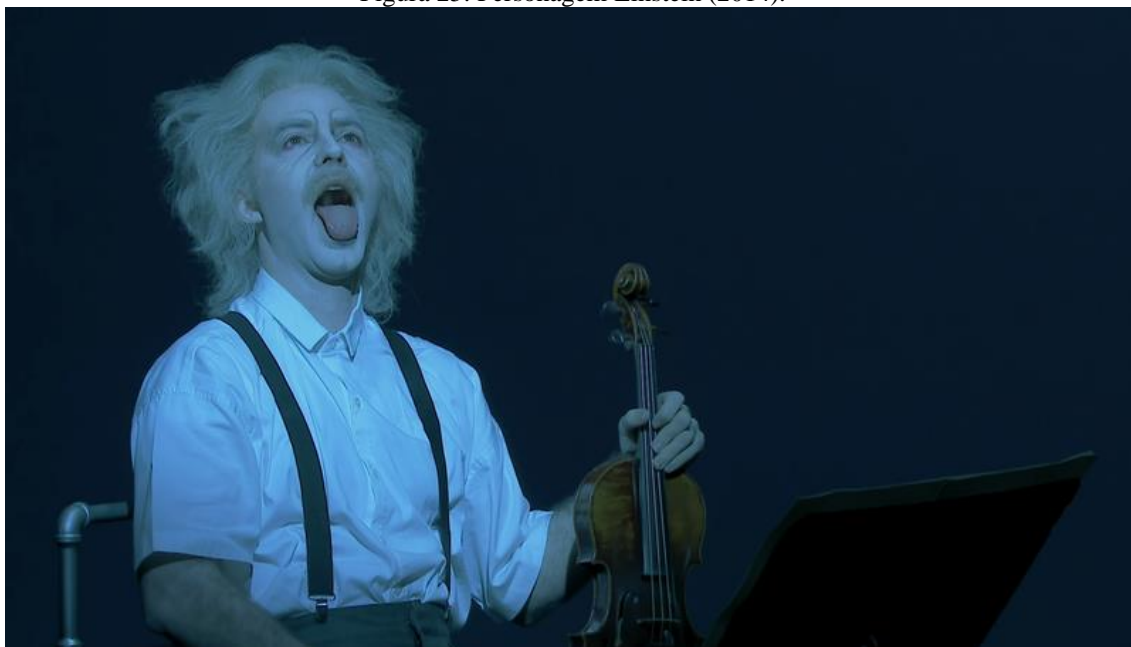
Tendo em vista o forte apelo visual e estético de Wilson, o elemento que será mais discutido neste momento é a imagem. Como mencionamos, *Einstein* não constrói uma narrativa linear, mas, por mais que não haja um enredo, as imagens criadas por Wilson, compostas por objetos, luz, cenário, traje, atores e tudo que se vê em cena, muitas vezes fazem alusões a figuras históricas, incluindo Einstein, assim como, podem remeter a ideias pré-existentes em um imaginário coletivo ocidental em diversos aspectos e momentos.

Na montagem há algumas referências diretas ao cientista que, em sua maior parte, aparecem de forma cronológica, o que facilita um pouco a tarefa do espectador. Por exemplo, há a presença de um garoto, logo no início da obra, que sugere ser o cientista ainda quando criança e, mais adiante vemos a figura de Einstein mais velho, com o traje e características físicas comumente relacionadas a ele.

Algumas ações também se destacam, como por exemplo, na primeira cena do Trem, quando uma das personagens fuma um cachimbo, hábito comum de Einstein e presente em várias fotografias do cientista.

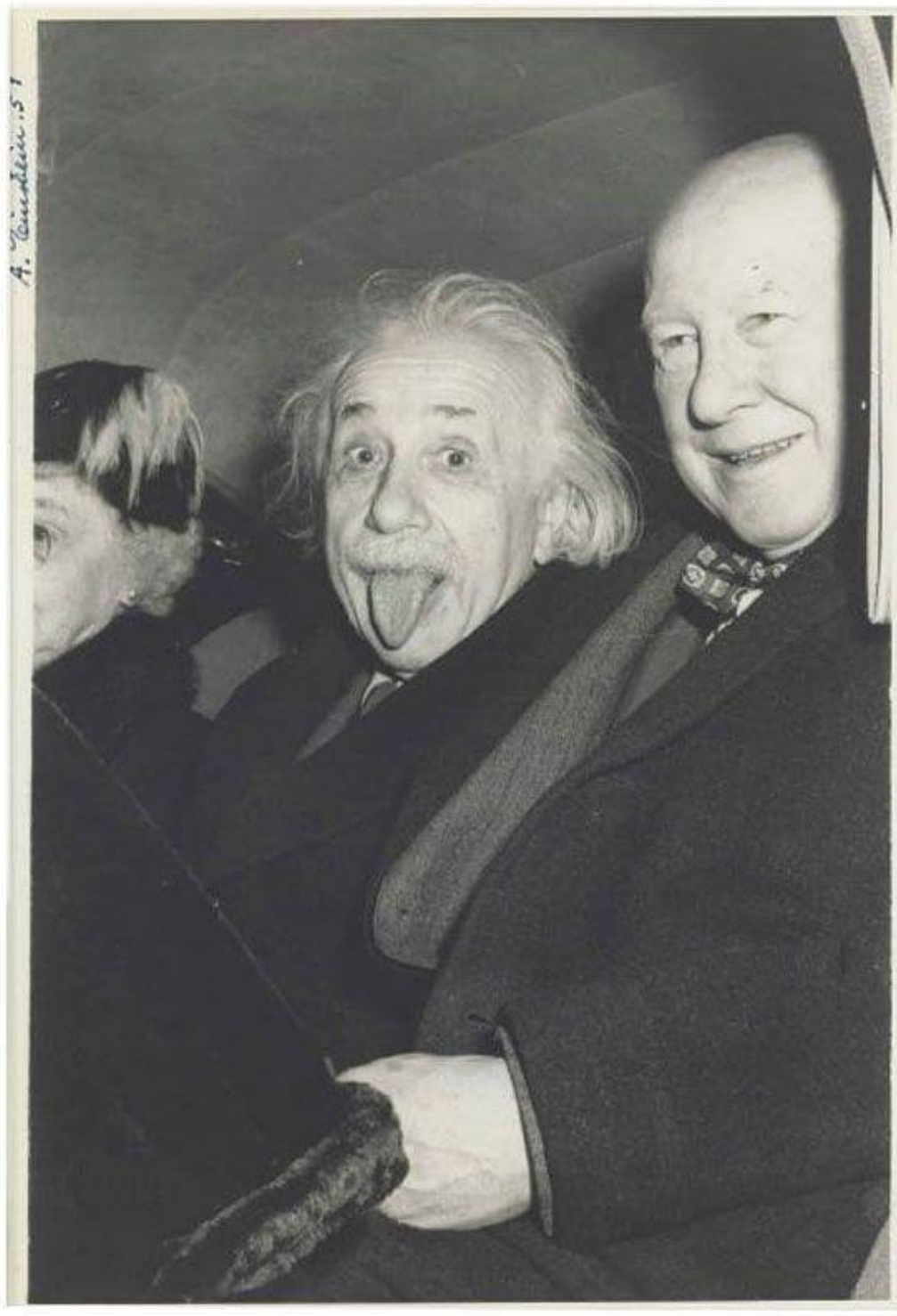
Outro momento é quando a personagem que está vestida de Einstein, toca violino, pois, não por acaso, este era o passatempo mais conhecido do cientista. Outro exemplo é quando esta e outras personagens colocam a língua para fora, recriando a ação e imagem mais famosa de Einstein, como podemos observar nas figuras 25 e 26:

Figura 25: Personagem Einstein (2014).



Fonte: <https://www.hdvarts.com/titles/einstein-on-the-beach.html>. Acesso em: 20 out. 2020.

Figura 26: Retrato de Einstein depois das celebrações de seu aniversário de 72 anos (1951).



Fonte: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-40751047>. Acesso em: 20 out. 2020.

Wilson também insere fotografias reais do cientista, exibidas no telão de fundo de algumas cenas (PINHEIRO, 2017). Porém, nem todas as sugestões visuais relacionadas a Einstein são tão óbvias, como aponta Shevtsova (2007):

Existem relógios, giroscópios, pequenos aviões de papel e uma nave espacial que parece um brinquedo, bem como uma engenhoca do tamanho do palco cujas luzes chamam como fogos de artifício e sugerem uma nave espacial do inferno ou um filme blockbuster. Há um eclipse da lua e uma imagem de uma explosão nuclear. Um homem escreve repetidamente no espaço o que parece ser a fórmula  $E=mc^2$  de Einstein. Essas alusões estão espalhadas pela produção e só podem ser reunidas na mente do espectador depois. Eles se referem, é claro, mesmo que tangencialmente, à teoria de Einstein sobre relatividade que diz respeito à energia, luz, massa, movimento, velocidade, tempo e espaço; e tudo isso é promulgado ou incorporado de alguma maneira - velocidade de dança ou movimento do feixe de luz - de modo a sugerir que eles são os assuntos da miríade de imagens e sons rodopiando do palco e o poço da orquestra (SHEVTSOVA, 200, p.90, tradução nossa).

A partir destas alusões a autora (idem) conclui que a peça fala sobre o pensamento de Wilson acerca do espaço e do tempo, dois elementos muito importantes na concepção e estética do teatro wilsoniano, assim como nas teorias de Einstein.

Pinheiro (2017) também chama a atenção para o tema do Trem, já que o cientista “nasceu na época das locomotivas a vapor e morreu na véspera da era espacial – cujo trabalho pioneiro ajudou a trazer à tona” (idem, p.162).

Além do Trem, outros meios de transporte ou locomoção aparecem no decorrer da montagem, como avião, ônibus e nave espacial. De acordo com Shevtsova (2007) estes temas, que aparecem em justaposição, conotam as noções de tempo, espaço e movimento que eles mesmos produzem.

Figura 27: Ônibus na cena final (2014).



Fonte: <https://www.hdv.darts.com/titles/einstein-on-the-beach.html>. Acesso em: 20 out. 2020.

Há também duas cenas de julgamento. A primeira delas pode ser uma alusão ao empenho de cientistas em tentar provar que Einstein estava errado em suas teorias (ART, 2018). Já o segundo pode estar associado, segundo Holmberg (1996), “a um julgamento onde Einstein é o réu, uma vez que suas teorias e inferências são responsáveis pela base teórica que auxiliou na criação das bombas atômicas” (idem, p.12).

Os objetos que Wilson escolhe colocar em cena também são, obviamente, muito significativos e alguns podem proporcionar alusões muito claras e diretas ao cientista ou ao título da obra, como é o caso da concha que aparece em cena no Ato 1: figura 28. A concha, assim como pérolas, são as poucas referências visuais à praia presentes na obra.

Figura 28: Mulher com concha (2014).



Fonte: <https://www.hvdarts.com/titles/einstein-on-the-beach.html>. Acesso em: 20 out. 2020.

Armas também aparecem por duas ocasiões durante *Einstein*. A primeira delas é uma cena que acontece em um vagão e que, inicialmente, parece retratar um romance feliz, mas, que no fim termina com a mulher apontando uma arma para o homem que com ela contracenava, como podemos ver na figura 29:

Figura 29: Cena do Trem noturno (2014).



Fonte: <https://www.hdvarts.com/titles/einstein-on-the-beach.html>. Acesso em: 20 out. 2020.

A segunda arma aparece durante a cena do segundo julgamento nas mãos da personagem Testemunha, que teoricamente seria Patty Hearst, figura que será posteriormente discutida, como mostra a figura 30:

Figura 30: Personagem Testemunha com arma na mão (2014).



Fonte: <https://www.hdvarts.com/titles/einstein-on-the-beach.html>. Acesso em: 20 out. 2020.

O uso de armas pode se comportar como um símbolo da violência e do uso da ciência para estes fins, já que a descoberta da pólvora foi revolucionária, mas, também

possibilitou o surgimento das armas de fogo, fazendo uma alusão à maneira negativa com que as descobertas de Einstein também impactaram o mundo.

Outra referência ao cientista se dá quando uma das personagens, em dado momento, segura uma chave inglesa, se referindo a uma declaração de Einstein onde ele diz que se pudesse viver uma outra vida, ele "não seria um cientista, mas um encanador ou vendedor ambulante" (HOLMBERG, 1996, p.11, tradução nossa).

Ainda tendo esta fala de Einstein em mente, Wilson trás para a cena o vendedor Crazy Eddie, que é inspirado numa figura real que foi “dono de lojas de descontos em Nova York que usavam anúncios absurdamente exagerados (rádio e TV) para vender eletrônicos de consumo a preços ‘insanamente baixos’” (ART, 2018). Desta maneira, Wilson alude “visualmente e não verbalmente sobre o que Einstein disse em palavras. É uma transposição pictórica da linguagem” (SHEVTSOVA, 2007, p.114, tradução nossa).

Figura 31: Personagem Homem com camisa vermelha calculando, supostamente representando Crazy Eddie (2014).



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

Como sugestões visuais menos ligadas ao cientista, podemos começar dizendo que existe uma repetição de um retângulo de luz, que aparece em diversas cenas e em diversas posições (horizontal, vertical e diagonal), como por exemplo, na figura 32, onde ele toma conta de quase todo o palco, ou na figura 33, que aparece na parte superior e inferior da cena, sugerindo uma espécie de janela e uma cama.

Figura 32: Cena Cama (2014).



Fonte: <https://www.hdvarts.com/titles/einstein-on-the-beach.html>. Acesso em: 20 out. 2020.

Figura 33: Prisão na cena do Julgamento (1984).



Fonte: <http://www.robertwilson.com/einstein-on-the-beach>. Acesso em: 25 out. 2020.

Em consonância com estas barras de luz, na figura 33, vemos também a presença de uma prisão, representada de forma simples, através de barras verticais pretas, o que conversa com o cenário majoritariamente composto por linhas e esquemas geométricos, como de costume no teatro wilsoniano.

Vale apontar que, como era de se esperar, Wilson projeta uma cadeira que representa Einstein nesta montagem, como observamos na figura 34. Para isto o encenador escolhe o cinza, uma cor neutra, e faz uso de canos em simetria, remetendo, de certa forma, à indústria e ao rigor da ciência.

Figura 34: Cadeira de Einstein.



Fonte: <http://www.robertwilson.com/einstein-on-the-beach>. Acesso em: 25 out. 2020.

Wilson usa tons frios, majoritariamente azul, cinza, branco e preto, principalmente na iluminação que, como já mencionamos, no teatro wilsoniano, representa estados de espírito e o clima da cena. Isto nos leva a pensar que a frieza, artificialidade e exatidão são as atmosferas centrais na montagem. Apenas em alguns momentos Wilson utiliza cores quentes, como o amarelo dos fogos de artifício na cena da espaçonave, que cria um contraponto visual e emocional, como vemos na figura 35.

Figura 35: Comparativo de iluminação das cenas Espaçoave e Julgamento.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

Sobre a iluminação, vale ressaltar que durante a montagem acontecem alguns apagões, importantes para fragmentação e para mudanças de cenas e atos. Eles ainda inspiram reflexões sobre a importância da luz, que é um dos pontos chave dos estudos de Einstein (SHEVTSOVA, 2007).

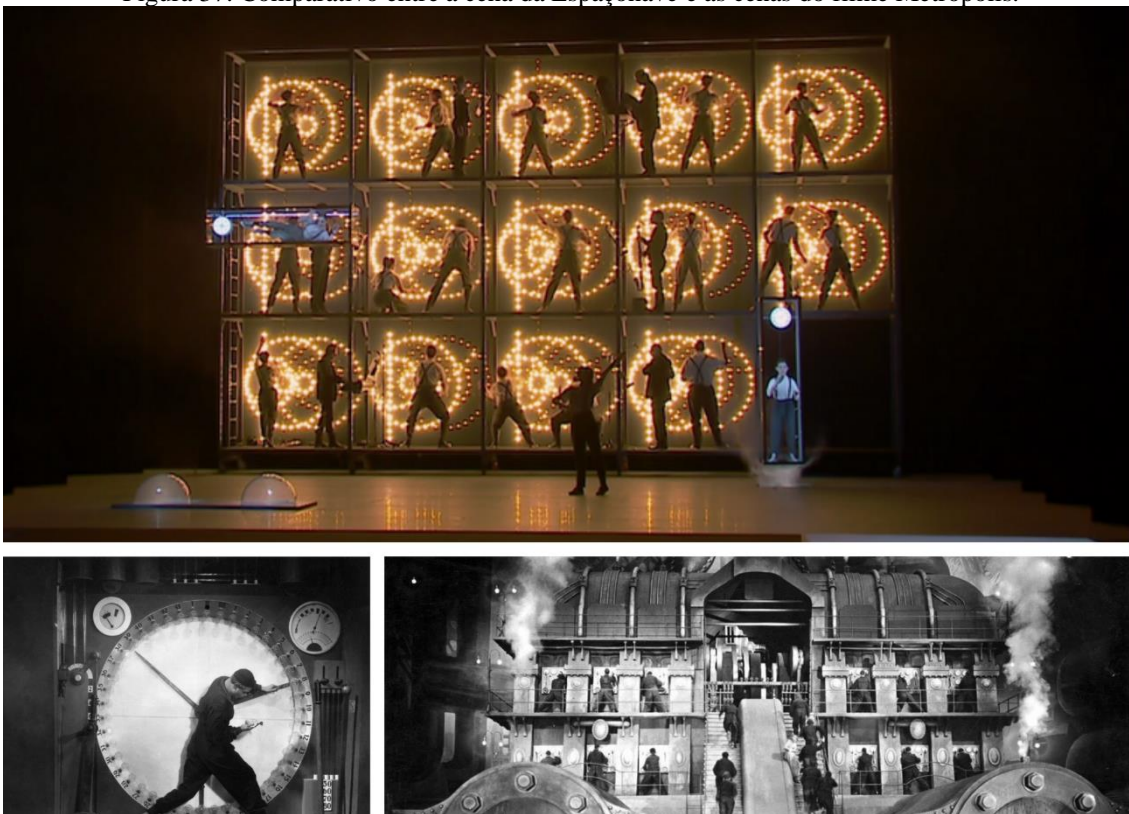
Ainda sobre os estímulos visuais, podemos dizer que algumas das imagens que Wilson constrói no palco, são muitas vezes como pinturas, criando um aspecto bidimensional, como no caso da cena do edifício, mostrado na figura 36. Isto faz com que a obra, por vezes, pareça um quadro vivo, corroborando para o seu hibridismo de linguagens artísticas.

Figura 36: Cena Edifício (2014).



Fonte: <https://www.hdvarts.com/titles/einstein-on-the-beach.html>. Acesso em: 20 out. 2020.

Também podemos mencionar referências ao filme *Metrópolis*, principalmente no que se refere a formas e divisão do espaço, como podemos comparar na figura 37:

Figura 37: Comparativo entre a cena da Espaçonave e as cenas do filme *Metrópolis*.

Fonte: <https://www.hdvarts.com/titles/einstein-on-the-beach.html>. Acesso em: 20 out. 2020.

Levando em conta todo este panorama visual, Shevtsova (2007) argumenta que nesta obra Wilson foi capaz de combinar:

“falta de referencialidade” e “conteúdo significativo” não através de nenhum “conjunto” pretendido, mas – crucialmente para o meu argumento - através de seu jogo solto de alusões, elipses e associações. Todas essas alusões, e assim por diante, funcionam da mesma maneira para os mesmos fins e desempenham uma função dupla, formal e de conteúdo, ao invés de dicotômico (idem, p.116, tradução nossa).

## 2.5 TEXTO

Em *Einstein* o texto não é a base nem o cerne da encenação, é mais um elemento de sua composição e, justamente por isso, foi e continua sendo um exemplo do teatro pós-dramático (CARLSON, 2015).

Nesta montagem, como é de costume, Wilson explora o “potencial musical do discurso verbal” (GALIZIA, 2004, p.43), onde o texto, que também contém números e sílabas, parece ter fontes aparentemente aleatórias, seguindo uma lógica surrealista.

Porém, apesar disto, há algumas referências mais concretas à Einstein, mesmo que não muito reconhecíveis para o público em geral. Como exemplo, podemos citar uma cena da *Knee Play 2*, quando as duas figuras centrais dizem: “Bern 1905”. Não por acaso, Bern é uma cidade da Suíça, na qual o primeiro artigo de Einstein sobre a relatividade foi publicado (PINHEIRO, 2017).

A criação do texto desta obra conta com a colaboração de Wilson, Christopher Knowles, Mr. Johnson e Lucinda Childs. Sobre a colaboração de Knowles, Wilson conta que perguntou a ele nove vezes quem era Einstein e que em todas elas ele respondeu que não sabia, até que na décima ele diz: “deixe-me pensar” e então, retornou com doze poemas (EINSTEIN, 1985, 22 min).

A contribuição de Mr. Johnson, ator que participa da produção original, se deu durante os ensaios, quando Wilson pede para ele escrever seu próprio texto para uma improvisação. No dia seguinte Johnson apresenta um dos melhores monólogos da peça. Philip ainda comenta que fica intrigado com a intuição do encenador para o elenco e diz que era como se Wilson soubesse que Mr. Johnson podia escrever algo tão maduro como aquilo (GLASS, 2012).

Já o famoso monólogo de Lucinda, repetido diversas vezes durante a obra, fala sobre uma figura no corredor de um supermercado com o ar-condicionado ligado. Ele foi criado por Childs durante uma improvisação em que Wilson pede que ela fale sobre a

praia. Ela conta que ao criar este texto ela estava evitando a praia de certa forma, como o próprio monólogo diz:

Eu estava prematuramente nesse supermercado com ar-condicionado e havia todos esses corredores e essas toucas de banho que você podia comprar com esse tipo de plumas de quatro de julho, elas eram vermelhas, amarelas e azuis. Não fiquei tentado a comprar um, mas me lembrei do fato de que estava evitando a praia. (LIBRETO, 1976, tradução nossa)

## **2.6 MÚSICA**

Bob está estendendo o teatro no espaço e no tempo, e estou projetando música no espaço e no tempo (GLASS *In: SAFIR*, 2012, p.101, tradução nossa).

A música que Glass cria para o espetáculo foi feita para dois órgãos elétricos, três tocadores de flauta dobrando no saxofone e clarinete baixo, uma voz solo soprano, um coro de câmara de 16 vozes, um violinista solo com características físicas semelhantes a Einstein (SHEVTSOVA, 2007). A autora (*idem*) ainda lembra que todos os vocalistas e oradores falam através de microfones sem fio, ocultos em seus corpos.

O esquema de Galizia (2004), na figura 38, deixa bem claro onde e como a música é composta na produção.

Figura 38: Esquema de cenas e música.

Peça de joelho 1 (Coro e órgão elétrico).	
Ato I	Cena 1 TREM (grupo mais voz solo e coro adicionado no final)
	Cena 2 JULGAMENTO (coro, violino, órgão elétrico e flautas)
Peça de joelho 2 (Solo de violino)	
Ato II	Cena 1 Dança 1 — campo com NAVE ESPACIAL (grupo mais voz solo e bailarinos)
	Cena 2 TREM noturno (duas vozes, coro e pequeno grupo)
Peça de joelho 3 (Coro <i>a capella</i> )	
Ato III	Cena 1 JULGAMENTO/PRISÃO (coro e órgão elétrico, grupo no final)
	Cena 2 Dança 2 — campo com NAVE ESPACIAL (seis vozes, violino e órgão elétrico)
Peça de joelho 4 (Coro e violino)	
Ato IV	Cena 1 EDIFÍCIO/TREM (coro e grupo)
	Cena 2 CAMA (solo de órgão elétrico e voz)
	Cena 3 NAVE ESPACIAL (coro e grupo)

Fonte: GALIZIA, 2004, p.45.

Faltando pouco tempo restante até a estreia, Glass ainda não havia definido o que seria cantado na obra, então ensina os solfejos aos atores. “Por haver passagens rítmicas complexas, acreditei que seria mais fácil ensinar a música através de seus compassos. Eu tinha toda uma companhia cantando números e solfejos. Bob ouviu, e disse, ‘Isso é maravilhoso, encontramos os nossos versos’” (GLASS *In*: SHYER, 1989, p.228, tradução nossa).

Este processo e estrutura musical são comparados por Shevtsova (2007) às pinturas de Jasper Johns, “que não retrata nada, mas é a coisa em si” (idem, p.92, tradução nossa). Neste caso, a música se liberta da tirania da melodia, ressaltando e expondo a estrutura rítmica (GALIZIA, 2004).

Sobre o assunto Glass diz:

Minha atitude básica em relação à música tem sido a de ligar a estrutura harmônica diretamente à estrutura rítmica, usando esta última como base.

Seguindo este princípio, escolhi um movimento de raiz (cordas ou mudanças) facilmente perceptível, para que o relacionamento pudesse ser ouvido claramente, de forma imediata (GLASS, 1979, p.9, tradução nossa).

A música de Glass é construída pela sua técnica de “processo aditivo e estrutura cíclica”. O próprio compositor explica que: “Uma figura simples pode se expandir e se contrair de muitas maneiras diferentes, mantendo a mesma configuração melódica geral, mas por causa de a adição (ou subtração) de uma nota, assume uma forma rítmica muito diferente” (GLASS. *In*: SHEVTSOVA, 2007, p.91, tradução nossa).

Glass ainda explica que dentro deste processo, parece, mas não há repetição:

Na minha música, não há repetição. Sempre está acontecendo alguma coisa. É um ponto muito importante, e cada vez que você usa a palavra "repetição", ela reforça uma ideia que não é verdade. É uma maneira psicológica de ouvir quando você pensa que está exatamente no mesmo lugar, mas se movendo para ficar no mesmo lugar - é como pisar na água de uma piscina. Se você realmente não estivesse se movendo, afundaria. Mas, na verdade, você está se movendo o tempo todo. A repetição, na verdade, figura na combinação de atos que se movem constantemente, mudam constantemente, mesmo quando parecem estáticos. Estamos falando de um tipo especial de atenção, que convida você a se concentrar em mudanças menores em meio a uma repetição rápida ... É a maneira como o espectador percebe a obra que lhe dá o conteúdo. O conteúdo não está na obra em si. Este é um ponto muito importante (GLASS. *In*: SAFIR, 2012, p.109, tradução nossa).

Ainda em relação ao espectador, o compositor diz que a música nesta obra “é autodidata. Você aprende a ver isso vendo. A peça ensina como assistir. A peça ensina como ouvir. É um estado de atenção” (idem, p.109)

Além do termo repetição, o termo minimalismo é, por vezes, atribuído a música de Glass, assim como ao trabalho de Wilson, mas, o compositor deixa claro sua discordância dizendo:

Diz-se: ‘É minimalismo’. É triste. É uma palavra que foi inventada por jornalistas e usada por pessoas que tentam tornar um processo complicado mais facilmente compreensível. Mas torná-lo mais facilmente compreensível perde muito do que trata uma peça. Como Bob diz, não se trata de grandes movimentos, mas de todos os pequenos movimentos que estão acontecendo, mudando como areia. Dizer "minimalista" treina seu público a olhar para uma obra da maneira errada. Melhor não dizer nada. Quando as pessoas me perguntam que tipo de compositor eu sou, que tipo de música escrevo, digo que escrevo música para teatro. Eu sou um compositor de teatro. Eles dizem: 'Oh, eu pensei que você fosse um minimalista (idem, p.110, tradução nossa)

Por último, no que se refere às inspirações de Glass, Shevtsova (2007, p.91) menciona as fugas de Bach, assim como nas ragas indianas<sup>41</sup>, mais precisamente a música

---

<sup>41</sup> Raga indiana é um conceito complexo, mas que se refere, em termos gerais, à metodologia e estrutura melódica usada na música clássica indiana.

de Ravi Shankar<sup>42</sup> (1920 – 2012), que fazem com que o compositor misture sistemas musicais orientais e ocidentais em quase todas as suas composições. Pinheiro (2017) também lembra que a composição musical de Glass se assemelha a sons de motores, engrenagens ou máquinas que, como mencionamos, também são imagens recorrentes e que se relacionam com as teorias e contexto de vida de Einstein.

## 2.7 MOVIMENTO E DANÇA

Os movimentos e a dança presentes na obra são, como de costume no teatro wilsoniano, muito minuciosos. Porém, ao contrário do que é comum em óperas, eles são pequenos: “A peça é preenchida com movimentos hiper-repetitivos localizados apenas dos pulsos e mãos, geralmente por figuras sentadas ou contorcidas em posições desconfortáveis” (RATH, 2013, tradução nossa).

A movimentação também traz para a peça uma leveza que vai na contramão do esforço visível e exagero operístico recorrentes em outras produções do gênero, além de permitir uma apresentação “desapaixonada de emoção”.

Como mencionamos anteriormente, Andrew de Groat assina as sequências de dança originais de *Einstein* e sobre elas diz que:

O que eu tentei fazer foi concentrar-me num número muito limitado de movimentos e apresentá-los em variações estruturais diferentes, na esperança de que o público seja capaz de perceber uma imensa configuração cênica, ao invés de gestos individuais ou bailarinos individualmente (DE GROAT<sup>43</sup> apud GALIZIA, 2004, p.62).

O coreógrafo apresentava um pensamento matemático que ia ao encontro com as ideias gerais de Wilson e Glass e organizou a coreografia de *Einstein* de forma sistematizada. “As danças para o Ato II, Cena 1, e Ato III, Cena 2 foram baseadas em ciclos de quatro movimentos simples: pular; dar um passo à frente e voltar à posição inicial; uma série de dezesseis movimentos com os braços; correr em uma contagem de vinte tempos; e pular em oito variações” (idem, 65).

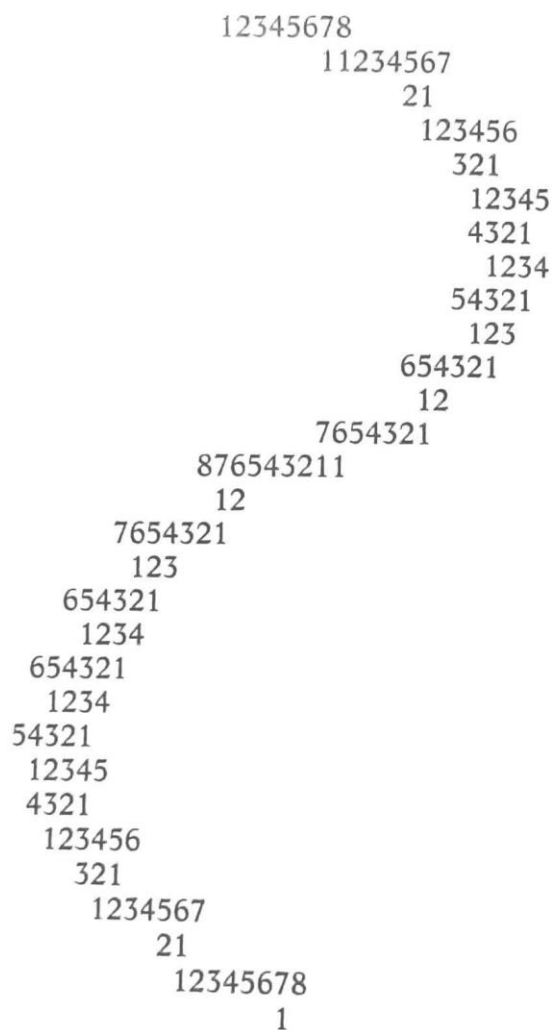
No processo de Groat é possível observar semelhanças com a maneira com que Wilson trabalha pois, primeiramente, é feita uma neutralização e simplificação dos movimentos. No caso desta produção, os movimentos são reduzidos matematicamente e progressivamente foram estruturados “de acordo com o número crescente ou decrescente

<sup>42</sup> Músico e compositor indiano de grande relevância na difusão do estilo musical no ocidente.

<sup>43</sup> NENNA, Eberstadt, *Einstein at the Met, Andy Warhol's Interview*. [S.l.]. 1977.

de participantes no palco: um, três, quatro, sete ou oito” (idem, p.64). Na figura 39 podemos ver a estrutura de parte do solo de uma marcha circular no espetáculo:

Figura 39: Esquema numérico da coreografia.



Fonte: GALIZIA, 2004, p.66.

Além da estrutura aparente, podemos destacar a justaposição das danças nesta produção que, “embora representassem uma parte importante da peça, era como se não estivessem relacionadas ao resto do espetáculo” (GALIZIA, 2004, p.69).

Na remontagem de 1984, Lucinda cria a sequência de dança para a cena *Field Dances* e sobre o processo de criação ela conta que:

[...] senti que havia tanta liberdade em termos de pensar sobre a estrutura da música que não tive necessariamente de ilustrá-la, e eu também não tive que ignorá-la. Mas pude encontrar um diálogo no trabalho com a música por causa da estrutura matemática. Era algo a que eu poderia responder, semelhante à maneira como trabalho com minha coreografia (CHILDS. *In*: RATH, 2013, tradução nossa).

Mesmo com a reformulação da coreografia em 2012, os passos continuam simples e com características similares, porém, as seqüências propostas por DeGroat eram mais meditativas e com Lucinda passam a ser mais vigorosas (HARSS, 2013).

Apesar do rigor, os dançarinos parecem “fisicamente livres”, podendo confiar em suas próprias habilidades inatas.) A peça inteira é uma exploração do artifício e da irrealidade, seguindo uma lógica de sonho” (idem, tradução nossa).

Ainda é válido lembrar que apesar da dança ser justaposta e independente na produção, ela também conversa e alude às teorias de Einstein, como por exemplo, a movimentação dos bailarinos, que pode ser lida como “a representação do aspecto ondulatório da luz” (PERFORMANCE, 2018).

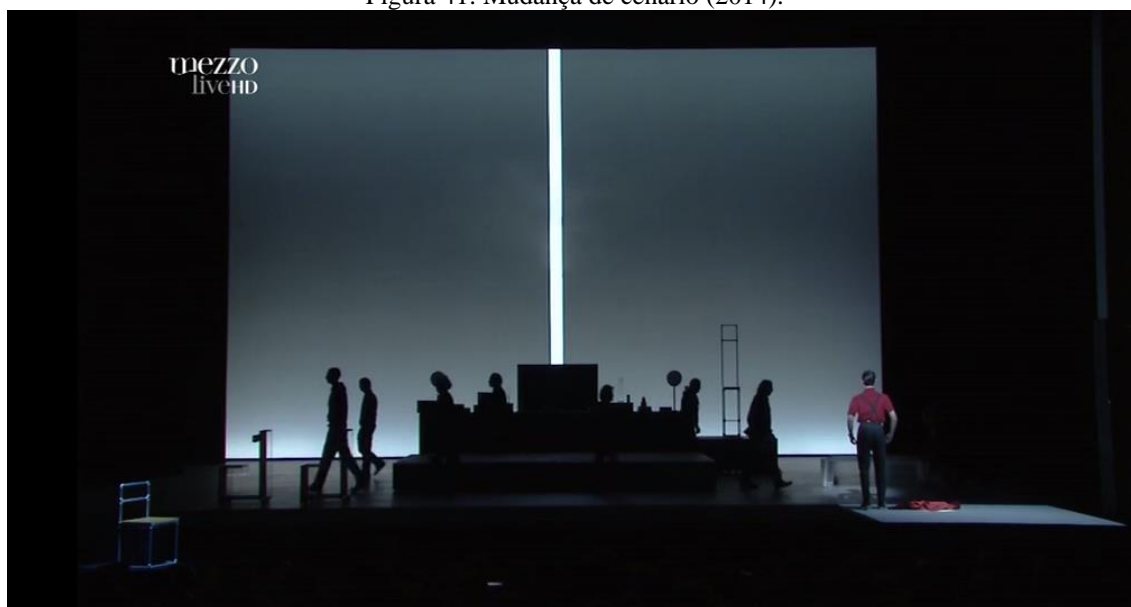
Figura 40: Cena Dança (2014).



Fonte: <https://www.scene4.com/archivesqv6/dec-2012/1212/renatestendhal-i1212.html>. Acesso em: 20 out. 2020.

O movimento em câmera lenta do cenário e os objetos de cena também deve ser sublinhado, pois ajuda a ditar o ritmo do espetáculo, além de criar contraste rítmico e visual com os movimentos rápidos dos dançarinos.

Figura 41: Mudança de cenário (2014).



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

## 2.8 O TRAJE DE EINSTEIN

Em uma entrevista concedida exclusivamente a nós<sup>44</sup>, Carlos Soto, responsável pelo figurino de *Einstein* a partir de 2012, nos dá informações preciosas acerca do traje, começando por contar quem o assina nas primeiras versões: John D’Arcangelo e Meyer em 1976, passando a tarefa para Christophe de Menil, nas remontagens de 1984 e 1992.

Em 2005 Soto é convidado para redesenhar o traje, mas devido a problemas financeiros que envolviam a montagem neste momento, ele só realmente cumpre esta tarefa em 2012 (ENTREVISTA, tradução nossa).

Soto diz (*idem*) que este encargo foi desafiador, devido às diferenças entre as remontagens e ressalta que:

Por mais que seja externo, preciso, o trabalho de Wilson não é estático, e conforme ele revisita as obras, sejam reavivamentos com décadas de distância dos trabalhos em turnê, mudanças ocorrem constantemente, estimuladas por problemas técnicos ou avanços, mudanças de elenco, humor, capricho, etc. Em minha pesquisa. Descobri diferenças estéticas marcantes entre a produção de 1976 e os reavivamentos subsequentes em 1984 e 1992 (*idem*, tradução nossa).

O figurinista ainda faz questão de dizer que que muitas das diferenças entre as versões se dão pois: “a produção de 1976 foi montada com muito pouco financiamento,

<sup>44</sup>Entrevista concedida por email, em 11 de nov. 2020, disponível no anexo B.

em um período em que o trabalho de Wilson não era tão refinado como é atualmente” (ENTREVISTA, tradução nossa).

Tendo em vista o pouco material de foto e vídeo das montagens de 1976, 1984 e 1992 e tendo em conta as informações de Soto, tomamos como referência os trajes das montagens, de 2012 e 2014, porém, quando possível, apresentamos um paralelo comparativo para melhor elucidar sobre estas mudanças mencionadas pelo figurinista.

Sendo assim, é importante dizer, brevemente, como foi este processo de recriação de Soto para as duas últimas remontagens. Ele conta (idem) que esta foi a única colaboração dele com Wilson e que suas contribuições partiram dele próprio e foram feitas de forma independente: “Em geral, trabalho por conta própria com poucas contribuições de Wilson” (idem, tradução nossa).

Nas primeiras reuniões, o figurinista narra que mostra ao encenador as suas pesquisas visuais e propostas, para então chegarem em um acordo, apesar de ser comum que Wilson também tenha propostas ou pedir imagens específicas.

Soto (idem) diz ter ganhado um grau de confiança d o encenador que geralmente não se estende a outros figurinistas com quem colabora: “[...] raramente apresento a ele [Wilson] mais desenhos e a primeira vez que ele vê os figurinos é quando eles sobem no palco. Eu faço isso por muitas razões, mas a principal delas é que é mais fácil fazer mudanças e desenvolver coisas quando elas existem em três dimensões nas condições corretas” (idem, tradução nossa).

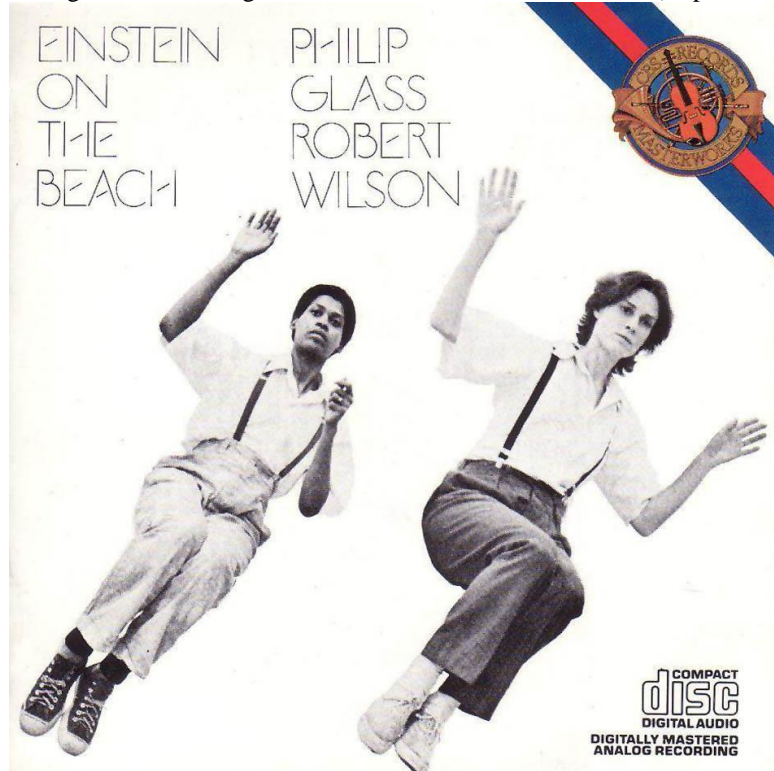
E por último Soto conta que as decisões são tomadas com bastante antecedência na montagem e por isso não há espaço para dúvidas na fase final da produção, quando os figurinos já estão prontos (idem).

### **2.8.1 Traje principal**

Nesta obra, a maioria das figuras, incluindo o Philip Glass *Ensemble*, usam trajes iguais ou com variações discretas, fazendo com que haja uma espécie de “traje principal”.

Como já mencionamos, o retrato de Einstein é o pontapé criativo inicial da obra e o mesmo ocorre com o figurino, que se assemelha muito às roupas usadas pelo cientista na fotografia. Wilson diz que: “Todos os artistas estavam vestidos da mesma maneira: calças largas cinza, camisetas brancas engomadas e suspensórios. Eles usavam tênis e um relógio de pulso” (WILSON. *In*: SAFIR, 2012, p.313, tradução nossa), como observamos na figura 42 e 43.

Figura 42: Personagem 1 e Personagem 2 de *Einstein on the Beach*, 1976 (Capa do disco de Glass).



Fonte: [https://philipglass.com/recordings/einstein\\_on\\_the\\_beach\\_none/](https://philipglass.com/recordings/einstein_on_the_beach_none/). Acesso em: 20 ago. 2020.

Figura 43: Atores em agradecimento (2014).



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

Nas versões de 1976 e 1984 os atores usam trajes semelhantes, porém não idênticos, devido à falta de recursos financeiros. Na figura 42 percebemos estas diferenças e também que não há uso do relógio no momento em que a foto foi tirada. Soto conta que “os artistas na produção original usavam roupas encontradas – bastante possivelmente

suas próprias vestimentas em alguns casos, com pouca uniformidade ou continuidade” (ENTREVISTA, tradução nossa).

Na figura 43, vemos o figurino na versão de 2014 e observamos que apesar das modificações do traje não serem não serem drásticas, elas agregam ainda mais sofisticação, clareza e padronização.

O fato de quase todas as figuras vestirem roupas muito parecidas, em todas as remontagens, além de criar um padrão estético e visual, confere ao traje um aspecto de uniforme, para além de não evidenciar o gênero dos atores e das personagens, propondo uma certa neutralidade. Muitas personagens só têm seu gênero identificado pelos seus nomes no programa do espetáculo, como por exemplo: Mulher com jornal. Já outras, como Personagem 1 e Personagem 2, não têm gênero definido nem nos nomes.

Mesmo com esta semelhança entre os trajes, Soto conta que: “O desafio, claro, é que todo o elenco deve se vestir de maneira uniforme, mas eu queria destacar as vastas diferenças raciais, físicas e de idade entre o elenco” (idem, tradução nossa). Este destaque pode ser ressaltado nas diferentes tonalidades de cinza que foram escolhidas para a calça de cada ator, como observamos na figura 43, que por vezes provoca uma harmonização ou um contraste maior com a cor da pele, por exemplo. A maquiagem e cabelo também são pontos importantes neste caso, mas que serão mencionados posteriormente.

Um elemento fundamental e marcante neste “traje principal” é o tênis. Primeiramente, não padronizados, mas desde sempre criando um contraponto de casualidade e formalidade, transmitido pelo uso concomitante da camisa, calça e suspensórios.

A padronização do calçado para o All Star Converse, possivelmente proposto por Soto em 2012, é significativa tendo em vista que a marca é de grande porte e abrangência mundial. Para além de reforçar o contraste entre formal e casual, evidencia e contrapõe gerações.

A utilização de suspensórios, o corte das calças e camisa fazem referência às roupas que se usavam na década de 40 e 50, enquanto o All Star Converse, que apesar de ter sido lançado entre 1918-1928<sup>45</sup> e difundido em maior escala entre 1958-1968, ainda é

---

<sup>45</sup> O modelo de tênis foi criado em parceria da marca Converse Rubber Company e Chuck Taylor, a fim de difundir o Basquete, disponibilizando no mercado um calçado adequado para a prática do esporte. Disponível em: <https://converse.com.br/sobre/>. Acesso em: 01 jan. 2021.

muito utilizado por jovens e adolescentes na moda atual, atrelando-se a uma imagem de juventude, mesmo sendo um modelo de tênis antigo.

Já o relógio não aparece só no pulso da maioria das personagens, como também em diversas imagens, destacando, mais uma vez, o tema do tempo, que está na base da teoria de Einstein.

Uma vez apresentado este traje principal da peça e, com intuito de compreender e visualizar melhor o figurino, apresentamos as personagens e seus trajes, seguindo a ordem da encenação que consta no programa do espetáculo de 2012 e, após estes apontamentos, focamos em algumas outras características gerais, muitas apontadas por Soto: Cabelo e maquiagem; Forma; Material e cores; Cotidiano e artificialidade.

### 2.8.2 Knee Play 1

Personagem 1 e Personagem 2: estas figuras abrem o espetáculo e performam todas as *Knee Plays* da peça, além de aparecem frequentemente no decorrer da apresentação utilizando sempre o “traje principal”.

A formalidade e os tons neutros do traje convergem como a maioria da movimentação e texto das personagens.

Como podemos observar na figura 44, há uma pequena diferença de tonalidade de cinza entre suas calças, além da camisa da Personagem 2 não ter gola, deixando mais pele à mostra e criando maior contraste com o branco da camisa.

Figura 44: Personagem 1 e Personagem 2.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

Estas pequenas diferenças no figurino, aliadas ao fato destas figuras aparecem em vários momentos e por muito tempo na peça, despertam o interesse do olhar do espectador para os detalhes. Para além disto, ajuda a criar uma ideia de que uma figura complementa a outra, ou são dois espectros de um mesmo ser.

### 2.8.3 Cena 1 – Trem

Dança diagonal; Mulher na dança perpendicular; Mulher com concha; Mulher com barbante; Homens com barbante; Dueto Vocal (2 pessoas) e o Philip Glass *Ensemble*: todos vestem o “traje principal” da obra, como podemos observar nas figuras 45.

Figura 45: Personagens: Dança perpendicular; Dançarina diagonal; Mulher com barbante; Homem com barbante, Engenheiro/condutor do trem; Homem com camisa vermelha calculando.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

Homem com camisa vermelha calculando: ele aparece usando camisa vermelha de manga comprida, calça alfaiataria, tênis Allstar Converse e blazer vermelho.

Em determinado momento ele tira o blazer e fica só com a camisa de baixo que é igual a dos demais personagens que se vestem com o “traje principal”, porém na cor vermelha.

Como mencionamos, esta figura pode ser uma alusão ao vendedor Crazy Eddie, tido como extravagante e louco, como o próprio nome sugere, o que nos faz lembrar que as teorias de Albert sobre a mutabilidade do tempo foram inicialmente vistas como insanas por alguns cientistas. Talvez seja por este motivo que Wilson resolve destacar

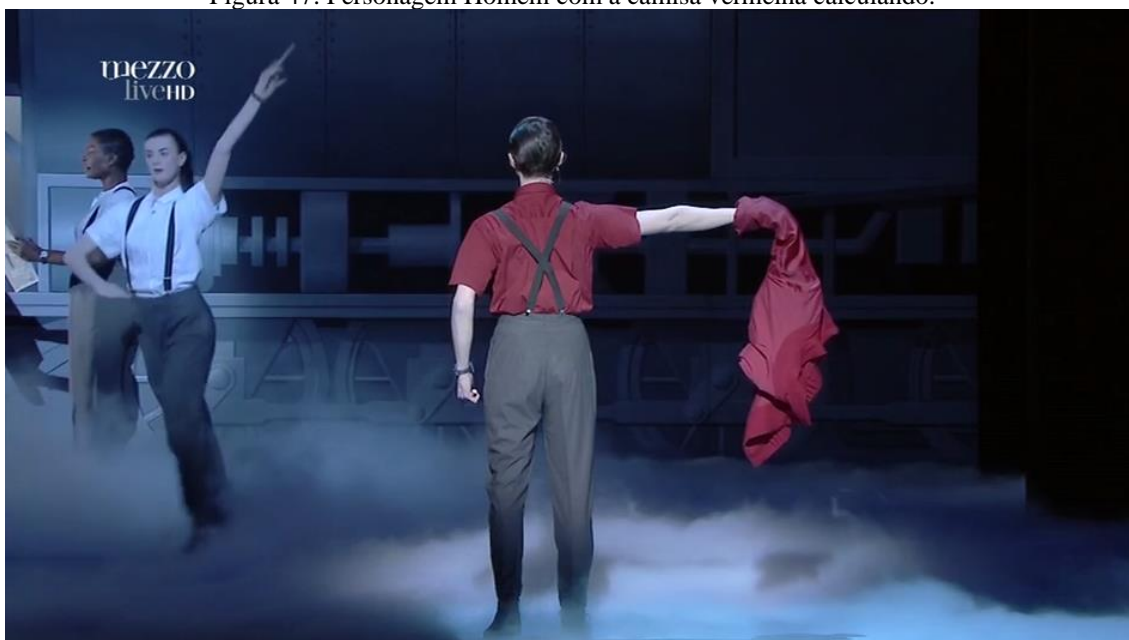
esta personagem visualmente, utilizando o vermelho, uma cor vibrante que pode sugerir uma maior agitação.

Figura 46: Personagem Homem com a camisa vermelha calculando.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

Figura 47: Personagem Homem com a camisa vermelha calculando.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

Em dado momento da cena a Mulher na dança perpendicular segura um lenço vermelho que dialoga visualmente com a personagem Homem com camisa vermelha calculando, que aparece na outra extremidade do palco, como vemos na figura 48.

Figura 48: Personagens: Mulher com concha e Mulher na dança perpendicular.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

Mulher com jornal: esta figura se veste da mesma forma que a Personagem 2, não por acaso performada pela mesma atriz, tendo como única diferença entre elas o jornal.

O espectador que não tenha lido o programa do espetáculo, pode pensar que são a mesma personagem.

Figura 49: Personagem: Mulher com jornal.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

Menino na torre: esta personagem, supostamente, representa Einstein quando criança e o traje tem um importante papel nesta interpretação.

O menino veste um conjunto de calça e blazer cinza claro, com uma camisa branca por baixo, como vemos na figura 50:

Figura 50 – Menino na torre.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

O menino veste roupas que parecem antigas, devido ao seu formalismo, não tão comum no vestuário das crianças atualmente. Isto faz com que pensemos que Einstein pode ter se vestido realmente desta forma na sua infância.

Os detalhes em azul marinho na gola e mangas do blazer remetem ao uniforme de marinheiro, um clássico da vestimenta infantil, introduzido no fim do século XIX e ainda utilizado atualmente. Sendo assim, é utilizada uma imagem do imaginário comum para reforçar a ideia de infância.

Engenheiro/condutor do trem: a personagem usa uma espécie de camisa ou possivelmente um macacão cinza escuro e, da mesma cor, um chapéu que era comumente usados por motoristas no século XX, por vezes utilizado atualmente. Desta forma o traje sugere um uniforme e não revela nenhuma característica da figura, ressaltando sua profissão.

Todavia, sua barba é grande e vermelha, e esta adição de cor alude a um possível estado de espírito mais eletrizante, já que a personagem também fuma um charuto.

A cor também pode ter uma finalidade funcional de chamar a atenção do espectador, tendo em vista que a personagem está em um plano mais distante da plateia.

Figura 51: Personagem Engenheiro/conductor do trem.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

#### 2.8.4 Julgamento 1

Mulher lendo; Testemunha; Guarda; Homem no banco 1; Homem no banco lendo jornal; Júri (8 membros do lado esquerdo): estas personagens se vestem com o “traje principal” e levam para a cena um saquinho de papel kraft, de onde tiram um copo de isopor branco e um biscoito, que reforça a ideia de uniforme e de trabalho, já transmitida pelo traje.

Figura 52: Testemunha; Guarda; Mulher lendo; Homem no banco lendo jornal; Índia.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

Figura 53: Júri lado esquerdo; Estenógrafo Frontal; Estenógrafo traseiro; Mulher lendo; Homem no banco 1; Homem no banco lendo jornal



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

Jurado com peruca loira: como seu próprio nome diz, esta jurada se destaca das demais por usar, claramente, uma peruca loira e maquiagem mais pesada.

Ela se destaca visualmente e é a única que repete: “No”, várias vezes, mostrando-se contrária aos demais júris, não só em sua aparência.

Figura 54: Jurada com peruca loira.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

Homem da camisa vermelha que calcula: aparece novamente nesta cena, usando o mesmo traje e se destacando dos demais juris.

Estenógrafo frontal e Estenógrafo traseiro: usam o “traje principal” da obra, porém utilizam bolsas cinzas, talvez para diferenciá-las do júri e agregar importância, já que é esperado que se carreguem pertences em uma bolsa.

Figura 55: Júri lado esquerdo; Estenógrafo Frontal; Estenógrafo traseiro.

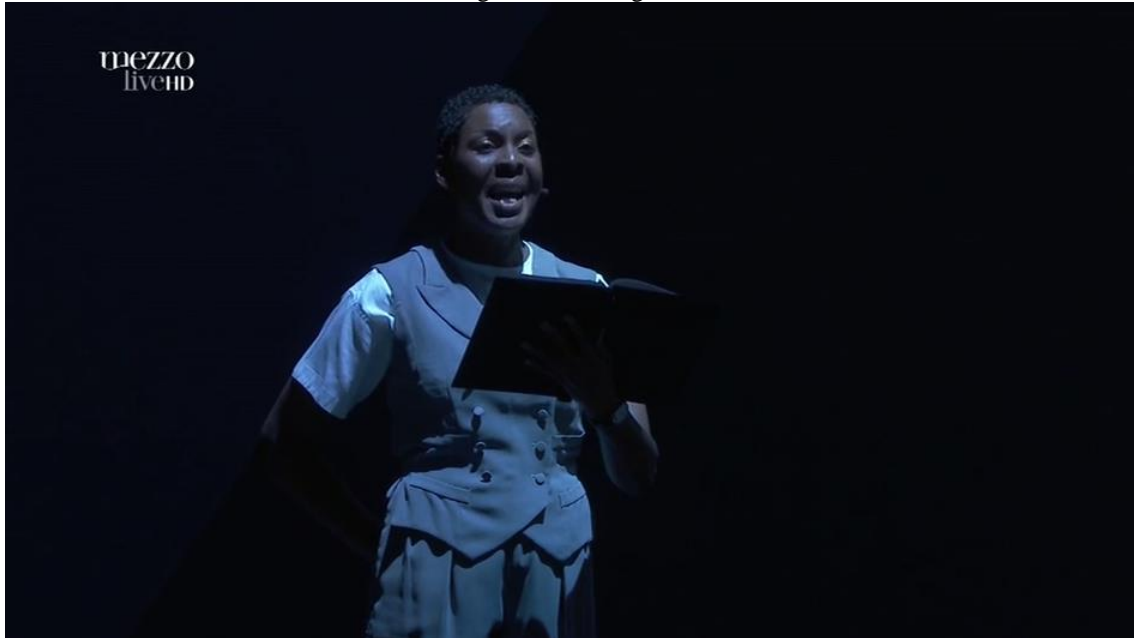


Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

Advogado: o que diferencia esta personagem dos demais é o seu colete cinza, da mesma cor que a calça. Quem interpreta esta figura é a mesma atriz que faz a Personagem 2, sendo assim, o colete é uma chave visual importante para que o espectador diferencie as duas figuras.

O colete é formal e simétrico, convergindo com a formalidade e neutralidade que também se espera em um julgamento.

Figura 56: Advogado.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

Homem com pasta: esta figura, além de ser interpretada por um ator jovem, carrega uma atualidade em seu traje, pois se veste com um smoking de corte contemporâneo, utilizado por muitos jovens empreendedores atualmente.

A formalidade se mantém aqui pelo próprio status que a vestimenta traz consigo e por suas linhas retas e corte estruturado.

Figura 57: Homem com pasta.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

Índia: ainda no Ato 1, aparece a figura de uma mulher nativa americana, que usa um manto e uma pena na cabeça: figura 58.

Figura 58: Índia na cena Julgamento 1.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

A personagem possivelmente faz alusão à fotografia onde Einstein aparece usando um cocar indígena: figura 59.

Figura 59: Retrato de Einstein e sua esposa com grupo nativo americano.



Fonte: <https://www.hvdarts.com/titles/einstein-on-the-beach.html>. Acesso em: 20 out. 2020.

De qualquer maneira, o figurino funciona como um ícone do imaginário do nativo americano que, por um lado propõe uma identificação visual da personagem quase imediata, mas que por outro, pode ser redutiva e estereotipada.

Juiz, e Jovem juiz: se vestem com trajes iguais, porém, um é interpretado por um ator mais velho e outro por uma criança, criando um contraste e uma complementação visual ao mesmo tempo.

Figura 60: Juiz e Jovem juiz.

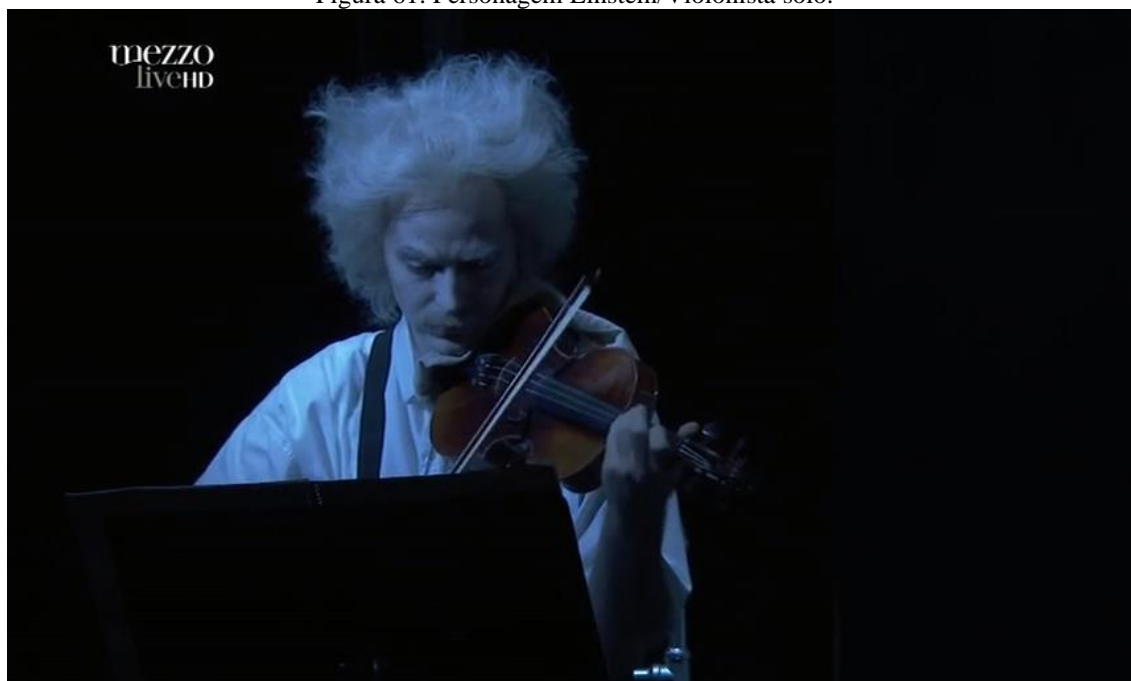


Fonte: <https://www.hdvarts.com/titles/einstein-on-the-beach.html>. Acesso em: 20 out. 2020.

Violonista/Einstein: esta personagem chega no meio desta cena, um julgamento, e se senta fora do palco, como quem observa uma ação. Ele permanece tocando seu solo de violino. Nesta montagem a personagem de Einstein se comunica através da música que toca e de seu traje.

O “traje principal”, inspirado no próprio Einstein mais a peruca branca de cabelos despenteados, bigode e maquiagem, fazem com que a figura do cientista seja imediatamente reconhecível. O encenador diz: “Eu queria uma aparência demoníaca para ele [Einstein]”, disse Wilson. “Não apenas o doce velho judeu em quem pensamos” (WILSON. *In*: ROCKWELL, 2012). Neste caso, o cabelo e a maquiagem são fundamentais para a criação desta esfera menos inocente e na representação visual de Einstein como um todo.

Figura 61: Personagem Einstein/Violonista solo.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

### **2.8.5 Dança 1**

Dançarinos: eles utilizam calça bege, sapato, cinto e blusa brancos. Por usarem tons claros, blusa sem manga e um sapato mais apropriado para dança, este traje traz um certo conforto e uma certa leveza. Porém, não deixam totalmente a formalidade pois ainda vestem calça social e cinto.

Figura 62: Dançarinos.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

Mulher com a concha; Dueto vocal: vestem o “traje principal” da obra.

### **2.8.6 Trem noturno**

Homem; Mulher: o Homem veste calça social, camisa, colete, gravata borboleta, luvas brancas e um blazer preto. A Mulher usa vestido branco de mangas bufantes e gola alta, além de chapéu e luvas da mesma cor, como vemos na figura 63 e 64:

Figura 63: Personagem Homem e Mulher.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

Figura 64: Personagem Homem e Mulher.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

Os trajes da dupla são extremamente formais e sugerem um tempo passado. Segundo Soto (ENTREVISTA), este vestido da Mulher “lembra um retrato de Fernand Khnopff” (idem, tradução nossa), de 1887, como podemos observar na figura 65.

Figura 65: Retrato de Marguerite Khnopff, pintado por Fernand Khnopff (1887).



Fonte: <https://www.apollo-magazine.com/modern-art-belgian-fernand-khnopff/>. Acesso em: 20 nov. 2020.

Sobre a cor, neste caso, Soto (ENTREVISTA) conta que: “Uma série de decisões, como acontece com muitos trabalhos de Wilson, são feitas para resolver um problema visual. Ver a silhueta de uma atriz negra dentro do trem escuro é mais fácil se ela estiver usando um vestido branco, luvas e boné, por exemplo” (idem, tradução nossa).

### 2.8.7 Julgamento 2/ Prisão

Jurados; Juiz; Jovem Juiz: voltam com as mesmas roupas usadas no Julgamento 1.

Testemunha: Agora a testemunha veste blusa, saia de pregas, meia calça e sapato branco. Em determinado momento da cena ela se levanta e coloca uma saia branca mais longa e um colar de pérolas.

Aqui, o branco é significativo pois confere à personagem uma esfera fantasmagórica e ao mesmo tempo de clareza e pureza, tendo como parâmetro o uso das cores no contexto ocidental.

As pérolas fazem uma das poucas referências à praia ou ao mar, além de conferir valor e importância à figura.

Figura 66: Advogada e Testemunha na cena Julgamento 2.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

Figura 67: Testemunha.



Fonte: <https://www.hdvarts.com/titles/einstein-on-the-beach.html>. Acesso em: 20 ago. 2020.

Em seguida a personagem tira a saia e veste uma calça preta longa e um sobretudo preto. Com este traje a personagem pega uma metralhadora e aponta em direção ao público.



Figura 69: Personagem Testemunha segurando uma arma.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

Prisioneiro 1; Prisioneiro 2: Se vestem com trajes iguais: All Star converse, calça, blusa comprida e cap listrada de branco e cinza.

O traje aqui é caricato e faz com que o espectador identifique a personagem muito rapidamente, destacando a condição de prisioneiro e não características pessoais das figuras.

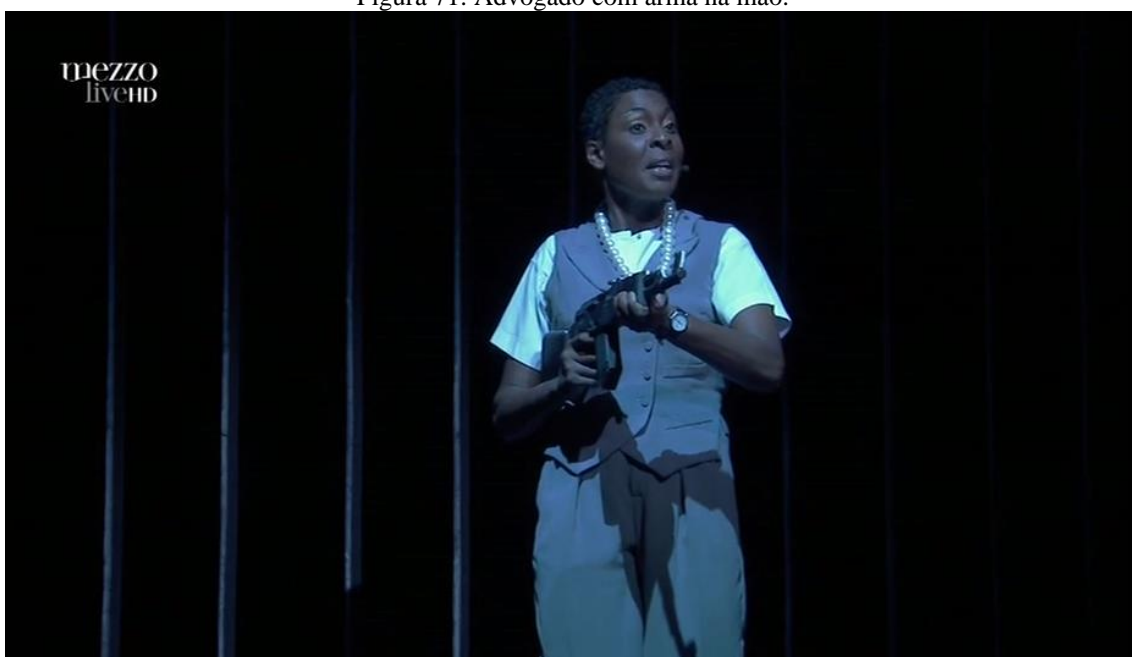
Figura 70: Prisioneiro 1 e Prisioneiro 2.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

Advogada: Usa o mesmo traje do Julgamento 1, porém, coloca o colar de pérolas que a Testemunha tira durante a cena. Aqui, o status e riqueza transmitidos pelo colar de pérolas é transferido para esta figura que, assim como a Testemunha, segura uma arma.

Figura 71: Advogado com arma na mão.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

Steven Weed 1 e Steven Weed 2: Usam o “traje principal”.

Figura 72: Advogada e Steven Weed 1.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

### 2.8.9 Dança 2

Dançarinos: mesmo traje da dança anterior.

Figura 73: Dançarinos na cena da Dança 2.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

Silhueta do Dançarino: anda devagar pelo palco e é possível notar que usa uma calça, provavelmente como a dos demais dançarinos, e uma blusa justa de gola alta.

Figura 74: Silhueta do Dançarino.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

### 2.8.10 Prédio

Tenor Solo de Saxofone: veste calça, camisa e blazer pretos, o que ajuda a camuflar o músico na iluminação escura da cena.

Figura 75: Tenor Solo de Saxofone.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

Mulher calculando na torre: parece vestir o “trade principal”, porém com um lápis na mão, assim como as outras figuras que entram no palco.

A única figura que se destaca é o garoto com um skate vermelho, o que propõe uma diferença de cor e de geração.

Figura 76: Mulher calculando na torre, Cena Edifício.

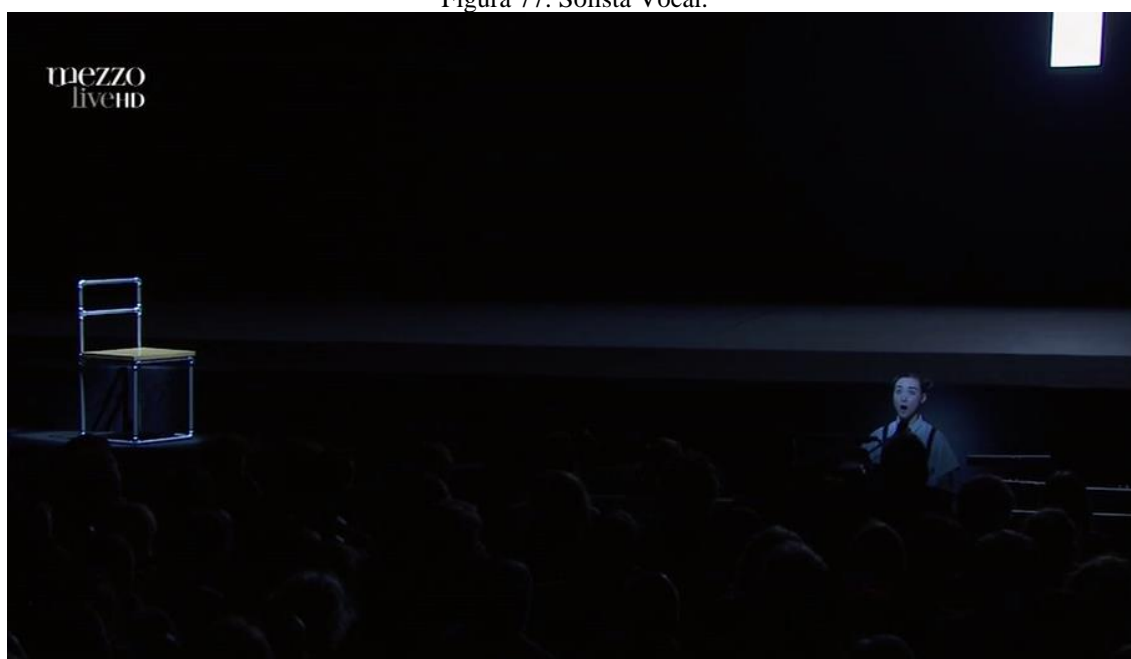


Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

### 2.8.11 Cama

Solista Vocal: usa o “traje principal”.

Figura 77: Solista Vocal.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

### 2.8.12 Espaçonave

Mulher com telescópio; Dançarina em elevador horizontal e Menino no elevador: todas estas figuras, incluindo outras que estão nas estruturas do cenário vestem o “traje principal”.

Figura 78: Mulher com telescópio.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

Mulher com lanternas; Dançarino com lanternas: quase só se vê as lanternas, mas na figura 79, podemos observar que o Dançarino usa um macacão, metade preto e metade cinza, além de uma pintura escura na região dos olhos.

Figura 79: Homem com lanterna.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

Homem voando: a personagem atravessa o palco como se estivesse voando, porém, de forma muito rápida. Segundo Soto (ENTREVISTA) esta figura, na primeira versão, era feita por Wilson, que usava jeans, uma camisa preta e tênis.

O figurinista modifica este traje e diz: “Eu queria fazer referência aos temas do holocausto nuclear nesta cena final e projetei um traje baseado em roupas de proteção acolchoadas usadas para testes nucleares no deserto” (idem, tradução nossa). Tendo como base esta afirmação de Soto, podemos deduzir que o Dançarino com lanternas é o mesmo que performa esta figura, pois veste um macacão similar.

Apesar de não estarem no programa do espetáculo como personagens, é importante dizer que os músicos se distribuem pela estrutura do cenário e vestem camisa e calça pretas, como se pretendessem estar os mais neutros e discretos quanto possível.

Figura 80: Músicos e atores na cena Espaçonave.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

Motorista de ônibus: Sr. Johnson é um velho motorista de “ônibus que coloca um selo gentil e pós-apocalíptico na noite inteira com seu monólogo sobre "dois amantes em um banco de parque" (ROCKWELL, 2012, tradução nossa).

Aqui, mais uma vez, o chapéu, a camisa branca e a gravata borboleta criam uma imagem icônica do motorista que habita o imaginário comum ocidental e reforça a função da personagem.

Figura 81: Motorista de ônibus.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

### 2.8.13 Cabelo e maquiagem

Há uma mudança na maquiagem no decorrer das montagens, que fica ligeiramente mais esbranquiçada, mas, mesmo assim, é bem menos caricata do que de costume no teatro wilsoniano. Ao questionar o motivo desta discrepância, Soto (ENTREVISTA) nos conta:

A maquiagem expressionista é, na verdade, um desenvolvimento recente no teatro de Wilson, desenvolvido em parte por Frida Parmeggiani, que desenhou figurinos para Wilson no final dos anos 80 e 90, e expandido ao extremo por Jacques Reynaud, que trabalhou em estreita colaboração com Wilson desde os Anos 80, mas só desenhou para ele desde o final dos anos 90. Eu, pessoalmente, tenho muito pouco interesse nesse tipo de maquiagem. Costumo achar isso ridículo, embora às vezes eu goste de empregar algumas das técnicas, dependendo do projeto, mas acho que funciona melhor para um efeito cômico. Apesar da opinião dos críticos de que este tipo de maquiagem é emblemático do interesse de Wilson em Butoh (que ele odeia) ou faz referência aos expressionistas, ela atende a uma necessidade técnica mais pragmática de tornar as características faciais dos performers claramente legíveis a uma grande distância. Esta é a função definitiva da maquiagem Drag, por exemplo: exagerar os traços do rosto e torná-lo legível (idem, tradução nossa)

Para além da função de tornar o rosto mais legível a distância, Soto (idem) diz que ela também serve a outro propósito prático:

equilibrar o tom da pele para que uma imagem holística possa ser obtida sem distrair os olhos. Mesmo um elenco feito de artistas inteiramente brancos mostrará variações de rosa, oliva, laranja, etc. - todas as cores que Wilson abomina e que são problemáticas com sua iluminação saturada. Suas imagens de palco são tão precárias quanto um truque de mágica, então o controle de

todos os detalhes possíveis é fundamental para conseguir um pouco dessa magia (idem, tradução nossa).

A maquiagem em *Einstein*, apesar de ligeiramente esbranquiçada, continua tendo uma esfera natural e cotidiana e, sobre o assunto o figurinista ainda nos diz que:

Para Einstein, expressamos na primeira reunião que a maquiagem deve ser um pouco mais "naturalista" do que a norma para o trabalho de Wilson, especialmente com as restrições de exigir que os próprios performers façam grande parte da maquiagem e reconhecer que um elenco racialmente diverso deve ser celebrado em vez de homogeneizado, retendo o máximo de identidade individual possível, ao mesmo tempo que consegue alguns meios estéticos / técnicos (idem).

Esta expressão da identidade individual pode ser observada se compararmos a maquiagem das Personagens 1 e 2 que, apesar de muito semelhantes, usam sombras de cores diferentes e que acentuam cada tom de pele.

Figura 82: Personagem 1 e 2.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

No caso do Juiz e Jovem juiz, temos uma diferença de cor e idade evidente e que é sublinhada pela maquiagem. O Jovem juiz, que já é branco, usa uma maquiagem que deixa sua pele ainda mais esbranquiçada e com as bochechas bem rosadas e marcadas, ressaltando também sua juventude.

Os cabelos de todas as figuras, com exceção de Einstein e Jurado com peruca loira, são naturais, ou seja, não se trata de perucas (que é um recurso muito utilizado nas produções mais recentes de Wilson), e estão na maior parte das vezes presos ou penteados de forma a não deixar fios soltos, o que ajuda na padronização das personagens, mas que de maneira bem discreta também revela algumas particularidades sobre elas.

No caso da Mulher com a concha, na figura 83, vemos que, apesar de ter o cabelo preso e sem fios soltos, ela apresenta um penteado mais ousado e jovial que as demais figuras.

Figura 83: Mulher com concha.



Fonte: <https://www.hdvarts.com/titles/einstein-on-the-beach.html>.

No caso de Einstein, como já mencionamos, Wilson pretendia dar um ar demoníaco a ele e isto se dá, de maneira mais visual, através de seus cabelos brancos, bagunçados e soltos, que se difere dos demais.

#### 2.8.14 Formas

Sobre as formas usadas nos trajes, Soto (ENTREVISTA), nos conta que:

Dadas as inclinações matemáticas do libreto e das teorias de Einstein, brinquei com geometrias simples, então os trajes, fundamentalmente, são baseados em formas cônicas, trapezoidais e quadradas, refletindo silhuetas dos anos 1950 - calças de cintura alta com pernas severamente afiladas e volumes exagerados, camisas trapezoidais grandes (idem, tradução nossa).

Podemos observar algumas destas formas geométricas citadas pelo figurinista destacadas em vermelho nas figuras 84, 85, 86 e 87.

Figura 84: Índia na cena Julgamento 1.



Fonte: <https://www.hdvdart.com/titles/einstein-on-the-beach.htm>. Acesso em: 20 out. 2020.

Figura 85: Testemunha.



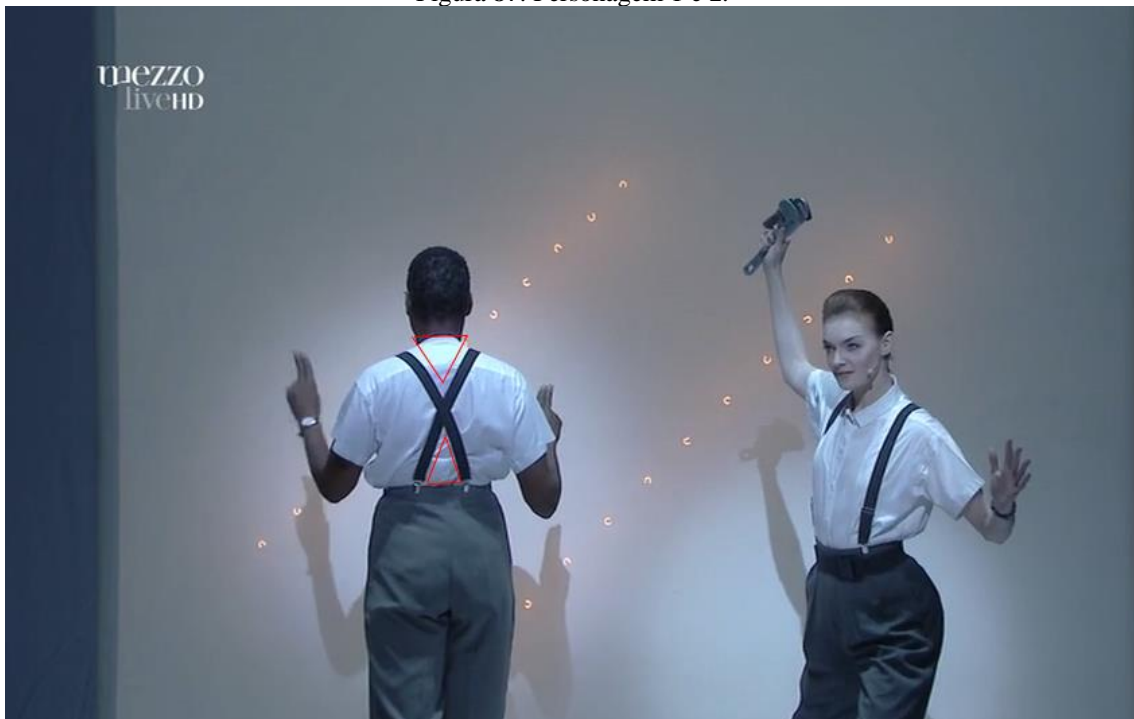
Fonte: <https://www.hdvdart.com/titles/einstein-on-the-beach.html>. Acesso em: 20 out. 2020.

Figura 86: Personagem 1 e 2.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

Figura 87: Personagem 1 e 2.



Fonte: EINSTEIN ON THE BEACH (2014, DVD).

Também podemos perceber que a geometria dos trajes, as linhas verticais, horizontais e diagonais, dialogam com o cenário como um todo e com a estética do teatro de Wilson ao longo dos anos. Como exemplo podemos mencionar o retângulo na roupa do Juiz e Jovem juiz, que aparece no cenário e iluminação diversas vezes.

As linhas e formas geométricas, além de ajudarem a informar a estética do traje e tornar corpo e gesto legíveis, também “sugere o máximo de informações sobre um personagem e a situação da maneira mais concisa e elegante” (ENTREVISTA, tradução nossa).

### **2.8.15 Materiais e cores**

As figuras mostradas até então nos permitem notar que as cores utilizadas nos trajes são neutras e frias em geral, sendo muito utilizado o preto, cinza, branco e bege, em algumas variações.

Sobre os materiais utilizados, Soto (idem) conta detalhes importantes que fazem com que o traje dialogue com algumas imagens bidimensionais do cenário e aproxime a peça à pintura.

Em retrospecto, percebi que escolhi materiais muito planos, absorventes de luz e com pouca textura, para que as figuras apareçam como ilustrações de livros infantis, planas e desprovidas de detalhes ou identidade, muitos ícones que você pode identificar e não precisa pensar mais (idem, tradução nossa).

### **2.8.16 O cotidiano e a artificialidade**

O traje desta obra traz um aspecto cotidiano, principalmente no “traje principal”, inspirado em uma foto real de Einstein. A maquiagem também é menos pesada, as cores são neutras, há uso de linhas retas e, por vezes, uma modelagem mais atual, o que faz com que o traje seja inovador na ópera, que tem histórico de figurinos rebuscados, bordados e coloridos.

A esfera cotidiana, em especial nesta última versão, é reforçada Soto (idem), que nos conta que se inspira nas fotografias de Disfarmer, um artista norte-americano responsável por fotografar a população rural e “norte-americanos comuns” dos EUA entre os anos 1939 a 1945.

Na figura 88 podemos ver um exemplo de fotos de Disfarmer que remete ao traje do Menino na torre, que também veste uma roupa de marinheiro.

Figura 88: Retrato sem título de Michael Disfarmer (Menina e menino em roupas de marinheiro).



Fonte:[https://www.mocp.org/detail.php?t=objects & type= browse & f= maker\s=Disfarmer%2C+Michael Record=1](https://www.mocp.org/detail.php?t=objects&type=browse&f=maker\s=Disfarmer%2C+Michael+Record=1). Acesso em: 20 ago. 2020.

Na figura 89 observamos que a saia plissada do vestido da mulher ao centro se assemelha à saia do vestido branco da Testemunha.

Figura 89: Retrato sem título de Mike Disfarmer (Três mulheres).



Fonte: <http://www.stevenkasher.com/artists/mike-disfarmer?view=slider#3>. Acesso em: 20 ago. 2020.

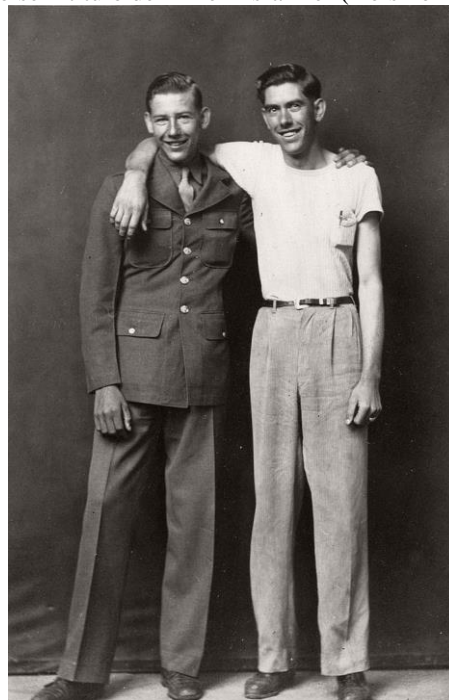
E já nas figuras 90 e 91 percebemos que, assim como na obra, o uso da camisa, calça social, cinto e acessórios de cabeça, como chapéus e caps são comumente encontrados nas fotos de Disfarmer, o que também ajuda a ressaltar profissões.

Figura 91: Retrato sem título de Mike Disfarmer (Dois homens abraçados).



Fonte: <https://www.dodho.com/the-vintage-prints-of-mike-disfarmer/>. Acesso em: 15 nov.

Figura 92: Retrato sem título de Mike Disfarmer (Dois homens se abraçando).



Fonte: <https://www.dodho.com/the-vintage-prints-of-mike-disfarmer/>. Acesso em: 15 nov.

Tendo em vista que a obra não pretende ter um significado fechado, “é apenas mais um significante vazio” (SOTO. *In*: ENTREVISTA, tradução nossa), Soto conta que a escolha das fotos de Disfarmer foram arbitrárias, com

base em quando elas aparecem durante a peça e que tipo de textura visual de trocadilho contextual é necessária em uma cena particular [...] Então, para mim, essas figuras variaram em termos de realismo e abstração absolutos, pois são, em última análise, cifras vazias, uma espécie de taquigrafia visual que não requer significado, da mesma forma que Einstein foi escolhido como tema da ópera porque ele era conhecido o suficiente para que eles não precisassem perder tempo elucidando o público sobre sua vida e realizações, e poderiam dispensar o biográfico (idem).

Como as obras de Wilson contam com colagens de referências diversas, neste caso não seria diferente. Então, apesar da esfera cotidiana, vemos também um caráter extra cotidiano em alguns trajes, ou combinações, como a peruca do Juiz e Jovem juiz, que é claramente artificial e não pretende esconder esta característica, pelo contrário, ela se reforça no contraste.

**3. CAPÍTULO 3 – O TRAJE DE CENA DE EM SHAKESPEARE’S SONNETS  
(2009)**

### 3.1 OS SONETOS E SEUS ENIGMAS

Para compreender e discutir a estética do traje cênico da obra *Shakespeare 's Sonnets*, de Robert Wilson, é preciso entender um pouco mais sobre ela. Primeiramente, apresentaremos a base dramaturgica da montagem: os sonetos de Shakespeare.

Os sonetos, a partir dos anos 1500, se tornaram muito populares na Inglaterra, pois o povo inglês estaria encantado com as possibilidades criativas de sua língua (COLLIN, 2008). William Shakespeare, apesar de mundialmente reconhecido como dramaturgo, também aderiu ao gênero literário. Collin (idem) apresenta uma breve descrição do que é um soneto:

A palavra soneto deriva do italiano *sonetto* (c. 1293), em referência a um poema lírico, curto e melodioso, e também do provençal *sonet* (derivado de *son*, som, do latim *sonus*), em referência a *cançoneta*, uma espécie de canção que acompanhava um poema. O soneto é uma composição poética com quatorze versos sendo que cada verso, na maioria das vezes, tem dez sílabas métricas (o chamado verso decassílabo); em sua forma tradicional os sonetos são escritos em pentâmetros iâmbicos, ou seja, os versos com cinco pés têm uma sílaba fraca seguida de uma sílaba forte. A disposição dos versos é, originalmente, em dois quartetos (oito versos, ou oitava) e dois tercetos (seis versos, ou sexteto). Em relação ao conteúdo, os quartetos e os tercetos são quase sempre contrastantes entre si; nos quartetos podemos ter, por exemplo, a apresentação de uma pergunta que é respondida nos tercetos, ou ainda, podemos ter a exposição de eventos do passado enquanto que os tercetos fazem referências a acontecimentos do presente. Os dois últimos versos do soneto apresentam, de forma concentrada, o tema do poema (idem, p. 207).

O autor ainda destaca a complexidade dos sonetos escritos por Shakespeare e, segundo Gisele Dionísio da Silva (2004), desde 1609, quando foram publicados por Thomas Thorpe, há muita controvérsia sobre eles e muito se especula sobre serem autobiográficos ou ficcionais. Além disto, os sonetos apresentam um aspecto homoerótico, mostrando “uma nova faceta do bardo que pôs em xeque sua integridade e legitimidade perante o público e crítica” (SILVA, 2004, p. 50).

Esta esfera homoafetiva apresentada nos sonetos se deve em grande parte à enigmática figura do Belo jovem. Segundo Silva (idem) este é o personagem mais recorrente nos sonetos e ele seria um belo jovem aristocrata, amigo do poeta. Ainda sobre esta personagem é dito que “o poeta esboça também os defeitos do rapaz – como sua moral duvidosa e extravagância – que lhe provocam extrema melancolia e, nos sonetos 76 a 86, ainda demonstra não estar sozinho na admiração e glorificação de seu amado” (idem, p. 56).

Outras três personagens misteriosas e centrais nos sonetos são: o Poeta rival, a Dama negra e, por fim, o Cupido. O rival que, segundo Collin (2008), aparece nos sonetos

21, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85 e 86 seria “uma ameaça à monopolização da atenção oferecida pelo aristocrata ao poeta, incitada por um inquietante e admirável talento” (SILVA, 2004 p. 56).

A Dama negra protagoniza a relação com o eu lírico e seria, supostamente, “a amante do poeta que, com seus atributos não idealizados, mantém relações amorosas com diversos outros homens, dentre eles o 'belo jovem’” (idem, p. 56). A Dama negra seria descrita como uma mulher tentadora e de beleza superior, conferindo a ela um cunho sexual e físico.

Por fim, segundo Collin (2008), nos sonetos 153 e 154 aparece a figura do Cupido. Ele aparece nos dois sonetos, inicialmente dormindo, mas é o causador de um amor arrebatador. Esta personagem é representada de uma forma mística, que vai de encontro com a ideia clássica de um cupido.

Segundo Shanta Navvab Walker, em *Para uma tradução comentada de Sonetos de Shakespeare*, de 2018, há teorias de que as personagens citadas acima, com exceção do Cupido, se referiam a pessoas reais. Porém, nada foi comprovado até então. Ainda há quem diga que os sonetos tratam de um triângulo amoroso descrito em códigos ou há até mesmo quem fale que são escritos na pretensão de cativar algum patrono.

Sobre as temáticas abordadas nos sonetos, Collin (idem) cita o amor, amizade, ciúme, esperança e desespero. O autor ressalta também a ousadia de Shakespeare:

Embora tenha seguido as temáticas convencionais do amor, da beleza, e os motivos da mutabilidade do tempo, Shakespeare conseguiu dar a esses temas um tratamento todo próprio e provocativo; é o que percebemos, por exemplo, naqueles poemas de amor em que o eu lírico se dirige a um belo jovem, ou a uma dama de moral duvidosa - e não a uma bela e honrada mulher, como seria de se esperar. Assim, por apresentar em conteúdo erótico e ambíguas insinuações homossexuais, pelo seu tom muitas vezes pessimista e amargo, pelas imagens densas e obscuras, e por terem repudiado as convenções do soneto italiano, os sonetos de Shakespeare suscitaram variadas reações ao longo da história da literatura. Às vezes, em períodos de moralismo exacerbado, a tendência maior foi desprezá-los como material desaconselhável, sobretudo aos jovens leitores. Em outros momentos, como no início do Romantismo, os mesmos sonetos serão louvados e discutidos abertamente. Com o passar dos séculos, o que se mantém notável nos sonetos shakespearianos - a exemplo de toda a produção dramática de Shakespeare - é a extraordinária variedade de emoções que eles exploram (idem, p. 224-225).

O que se pode inferir, com propriedade, é que os sonetos de Shakespeare, continuam relevantes mesmo quatro séculos depois de escritos e que “estudar os sonetos de Shakespeare é compreender a idade elizabetana no seu contexto, penetrando a jacobiana, e dentro desse quadro a constituição da sociedade, a estrutura do poder, o

puritanismo, a hipocrisia, o mito, a simbologia e a mágica da Corte” (GUEIROS<sup>46</sup>, 2015 apud WALKER, 2018, p. 10).

### 3.2 A MONTAGEM DE ROBERT WILSON

Segundo o site oficial do encenador<sup>47</sup>, o espetáculo *Shakespeare 's Sonnets* estreou em 12 de abril de 2009 no Berliner Ensemble, em Berlim, Alemanha, para o quarto centenário da publicação dos sonetos. A peça apresenta uma versão contemporânea de 25 dos 154 sonetos de Shakespeare, selecionados e adaptados pela dramaturga Jutta Ferbers e performados pelos atores do Berliner Ensemble<sup>48</sup>.

Vale ressaltar que este grupo, o Berliner Ensemble, é de grande relevância na história do teatro. Ele foi criado por Bertolt Brecht e por sua esposa, Helene Weigel, em 1949. O grupo tem como sua base, desde 1954, o *Theater am Schiffbauerdamm*<sup>49</sup>. A companhia continua produzindo até hoje em parceria com diversos diretores e “direciona sua atenção para o teatro que reflete sobre o nosso tempo presente. Ao lado de obras de Bertolt Brecht, o repertório apresenta tópicos atuais e peças contemporâneas de autores vivos que exploram no palco as questões urgentes de nossos tempos”<sup>50</sup>

Rufus Wainwright é o compositor da trilha sonora deste espetáculo, que mistura diversos estilos musicais e tem alguns dos sonetos transformados em canções. No site oficial do encenador são apontadas referências a música pop na trilha e, segundo Halla Björg Randversdóttir (2014) ainda é possível reconhecer semelhanças com a música eletrônica, com a ópera, opereta e com a música de cabaré alemã. A autora também se refere à montagem de Wilson como um “musical não convencional” e acrescenta que a maioria dos sonetos são cantados em inglês e expressam as emoções das personagens. Também é importante mencionar que uma orquestra ao vivo sempre acompanha esta produção, como aponta Shevtosa (2016).

<sup>46</sup> GUEIROS. In SHAKESPEARE, William, **50 Sonetos / William Shakespeare**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

<sup>47</sup> Disponível em: <http://www.robertwilson.com/shakespeares-sonnets>. Acesso em: 15 jun. 2019.

<sup>48</sup> idem.

<sup>49</sup> O Theater am Schiffbauerdamm é um edifício de teatro situado em Berlim, Alemanha, inaugurado em 1892. Desde 1954, abriga a companhia de teatro Berliner Ensemble, fundada em 1949 por Helene Weigel e Bertolt Brecht.

<sup>50</sup> Tradução nossa. Disponível em: <https://www.berliner-ensemble.de/en/profile>. Acesso em: 17 dez. 2019

O texto de Shakespeare, segundo Randversdóttir (2014), se manteve praticamente inalterado, exceto por algumas repetições de palavras ou frases e é falado na maior parte em alemão. Sobre o uso da linguagem nesta obra de Wilson, a autora diz que:

O nome latino para soneto é *sonus* e significa som, o objetivo da linguagem em um teatro wilsoniano é formar um ritmo ou som, em vez de transmitir significado. O som tem um significado fora do significado real da palavra. Os atores falam o texto dos sonetos de Shakespeare, quase de maneira monótona, acrescentando pouco sentido às palavras que transmitem. O texto é, portanto, liberto do significado agregado que geralmente acompanha a interpretação do ator no teatro ocidental (RANDVERSDÓTTIR, 2014, p.20, tradução nossa).

Vale ressaltar que a falta de significado do texto citada pela autora (*idem*) se refere a semântica das palavras. O afastamento deste sentido pré-atribuído a palavra dá espaço a um novo significado transmitido pelo seu som e melodia.

Apesar de haver apenas quatro figuras evidentes na obra de Shakespeare (Rival, Cupido, Dama Negra e Belo Jovem), Wilson, em sua montagem, apresenta dezenove figuras, aqui nomeadas como: Secretária (o) (Anke Engelsmann), Menino 1 (Christina Drechsler), Menino 2 (Anna Graenzer), Bobo (Ruth Gloss), Dama Negra (Ursula Höpfner-Tabori), Rival (Traute Hoess), Shakespeare (Inge Keller), Jovem poeta (Sylvie Rohrer), Dama 1 (Christopher Nell), Dama 2 (Dejan Buccin), Dama 3 (Sabin Tambrea), Cavalheiro (Dejan Bucin), Elizabeth I e Elizabeth II (Jürgen Holtz), Eva (Christopher Nell), Mulher (Sabin Tambrea), Cupido (Georgios Tsivanoglou) e Georgette Dee, ator travesti alemão. Há uma outra figura que não é citada no vídeo do espetáculo, mas que aqui será considerada uma personagem e nomeada de Anjo Assistente (Winfried Goos).

Estas personagens, com exceção de Georgette Dee e do Anjo assistente, são caricatas, arquétipos, cada uma apresenta uma sonoridade, movimentação, postura e timbre de voz bem definidos e distintos uns dos outros. Isto faz com que a atuação não seja ordem realista e cria um paralelo entre a montagem e a *Commedia dell'Arte*, que também propõe personagens tipos fixos.

O espetáculo é composto pelos sonetos 43, 148, 76, 53, 18, 10, 121, 91, 20, 40, 143, 102, 29, 23, 144, 127, 147, 66, 113, 107, 71, 44, 129, 87 e 154, respectivamente, como pode ser conferido no anexo D. Shevtsova (2016) comenta sobre a estrutura complexa que Wilson cria para os sonetos que podem ser destacados individualmente ou agrupados em três ou quatro sem pausa, embora possa haver mudança do design da cena. Alguns são prolongados, uma vez que podem ser cantados ou recitados num primeiro momento e em seguida apresentar uma versão falada. Por último, podem ou não ser divididos em partes para diferentes vozes.

A autora também diz (SHEVTSOVA, 2007) que no decorrer do espetáculo há interlúdios de cabaré apresentados por Georgette Dee. Nestes momentos uma cortina preta cai, deixando apenas a parte da frente do palco livre, onde Dee, diferente das demais figuras, interage com o público e contrapõe o fluxo dos poemas, deixando a obra fragmentada.

Apesar de cada soneto parecer ter sido tratado de forma independente, como uma espécie de esquete, Shevtsova (idem) diz que Wilson pode ter os reunido “por seus temas ou motivos: olhos, visão e falsa percepção; escrevendo poesia para o amado e a indulgência do amor; juventude, idade, passagem do tempo e mortalidade. Os sonetos 43 e 148, cujos motivos giram em torno da palavra "olhos", abrem a produção” (idem, p.131, tradução nossa).

#### Soneto 43

Quanto mais pisco, melhor meus olhos veem,  
 Pois o dia todo vislumbram coisas que nada são;  
 Mas, quando adormeço, surges em meus sonhos,  
 E, luzindo no escuro, fulgem em meio ao breu;  
 E tu, cujo vulto reluz entre as sombras,  
 Cuja forma mostra-se alegre,  
 Na claridade, tua luz é ainda maior,  
 Que, ante meus olhos baços, faz tua sombra brilhar!  
 Como (eu diria) seriam meus olhos abençoados  
 Ao ver-te à luz do dia,  
 Quando, na calada da noite, tua sombra bela e imperfeita  
 Permanece sob minhas pálpebras durante o sono!  
 Todos os dias são noites, até que eu te veja,  
 E as noites, dias claros, ao mostrar-te em meus sonhos.

#### Soneto 148

Ó, vida! Que olhos o amor me deu  
 Que não correspondem ao que vejo?  
 Ou, se for verdade, o que houve com meu julgamento,  
 Que censura mal o que corretamente veem?  
 Se for justo o que meus falsos olhos vislumbram,  
 O que é o mundo se dissermos que ele não o é?  
 E se não for, então, o amor bem prova  
 Seu olhar não ser tão verdadeiro: não,  
 Como é possível? Ah, como pode o Amor ver bem,  
 Se está tão ocupado em mirar e prantear?  
 Não há surpresa, assim, que meus olhos vejam mal;  
 O próprio sol não vê se não quando o dia está claro.  
 Ah, astuto amor! Cegas-me com tuas lágrimas,  
 Para que meus bons olhos não vejam tuas iníquas falhas. (SHAKESPEARE, 2015)<sup>51</sup>.

Outros temas também são abordados na montagem de Wilson como, por exemplo, a cultura de corte que, assim como o espetáculo, contava com dança, música e

---

<sup>51</sup> Versão original em inglês no anexo D.

apresentações diversas. Esta relação é mais explícita, como reitera Randversdóttir (2014), na primeira cena da obra, onde cada personagem se apresenta e faz menção a alguns costumes e etiquetas da corte.

Segundo Randversdóttir (2014), o espetáculo também fala sobre solidão, uma vez que as personagens parecem não ouvir uns aos outros e falam como se meditassem. Da mesma forma, assim como já sugerido por Shevtsova (2016), a obra fala sobre o amor, causador de delírios e catástrofes, e da loucura, transpassada através do ritmo frenético e falta de conexão entre algumas cenas.

No site oficial do encenador<sup>52</sup> também são mencionadas fluidez de sexualidade, gênero e objetos de desejo. Como citado anteriormente, estes são assuntos que permeiam os próprios sonetos de Shakespeare e há muitas discussões sobre a possível esfera homoafetiva deles, abrindo possibilidades em relação à sexualidade do próprio poeta. Em uma entrevista<sup>53</sup> concedida ao BAM (Brooklyn Academy of Music), Wilson (2014) diz que estes temas e especulações estavam presentes desde o início da produção e que a esfera homoafetiva se estabelece logo na primeira cena, onde Shakespeare e o Jovem Poeta interagem. Porém, o encenador ressalta que não é sua intenção chamar a atenção para o assunto. Rufus (2014) ainda complementa que não saberia dizer se Shakespeare é gay ou hetero na peça, mas que certamente estes temas influenciaram a sua criação musical.

Apesar de tratar de temas complexos, Randversdóttir (2014) destaca a relação da obra com a comédia: “A encenação de Wilson dos Sonetos é bastante sombria e acredita-se que muitos dos eventos ocorram à noite. A escuridão pode ser uma referência à comédia de *Sonho de uma noite de verão* de Shakespeare, que acontece, como o título sugere, à noite, como a maioria das comédias do poeta” (idem, p.69, tradução nossa).

Outros elementos que sugerem esta relação com a comicidade são sons provenientes de partes do corpo, como barriga, por exemplo, a repetição de alguns movimentos, algumas danças performadas, assim como caretas e, por vezes, a atuação artificial e exagerada. Na figura 92, podemos ver a personagem Menino 1, fazendo cócegas na barriga do Cupido. Este ato é acompanhado de sons de sinos, que ilustram o que se vê de forma ingênua e quase como em desenhos animados.

---

<sup>52</sup> Disponível em: <http://www.robertwilson.com/shakespeares-sonnets>. Acesso em: 20 dez. 2019.

<sup>53</sup> Entrevista moderada por John Rockwell, parte do festival Next Wave de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=73FBLzulOj4>. Acesso em: 09 maio. 2020.

Figura 92: Menino 1 e Cupido.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qODEkVgJdOc>. Acesso em: 20 dez. 2019.

Randversdóttir (2014) destaca que nesta obra Wilson cria insights no espectador através de repetições de falas, movimentos e ao apresentar objetos aparentemente aleatórios, mas que aparecem repetidas vezes e se relacionam entre si. Como exemplo destes objetos que aparecem no cenário, podemos citar o triciclo, o carro e as bombas de gasolina, como mostram as figuras 93, 94 e 95.

Figura 93: Cenário de carro com Cavalheiro e Jovem Poeta.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qODekVgJdOc>. Acesso em: 20 dez. 2019.

Figura 94: Rival em bicicleta.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qODekVgJdOc>. Acesso em: 20 dez. 2019.

Figura 95: Detalhe da bomba de gasolina.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qODekVgJdOc>. Acesso em: 20 dez. 2019.

O uso do espaço, de adereços e objetos também são associados a finalidades surrealistas, como por exemplo, no soneto 23, onde há três bombas de gasolina, em relação triangular entre si, seguradas por

[...]três mulheres em trajes apertados e beges, a cor das bombas, como de todo o espaço, seguram os bicos para a frente e depois para os lados, como símbolos fálicos. Enquanto isso, eles sonham com o soneto - um caso típico de justaposição wilsoniana entre espaço elegante e ação burlesca” (SHEVTSOVA, 2016, p.134).

Nesta produção o cenário, segundo Randversdóttir (2014), foi feito a partir da colaboração do encenador e Serge von Arx e podemos observar que ele segue o padrão de outras obras do encenador no que se refere ao uso de linhas verticais, horizontais e transversais, uso de painéis, além da escala monumental, como é possível notar na figura 96.

Figura 96: Dama 2, Menino 1, Menino 2, Secretária, Dama 1 e Jovem poeta.



Fonte: <http://www.robertwilson.com/shakespeares-sonnets>. Acesso em: 20 dez. 2019.

A luz do espetáculo, assinada por Wilson, se vale de contraste e silhuetas, características que marcam a estética do teatro wilsoniano como um todo. Shevtsova (2007) ainda destaca a complexidade deste arranjo de luz, que demanda três dias de preparação antes da produção ser exibida.

As cores e tonalidades utilizadas na montagem são, em maior parte, azul, verde, vermelho, dourado, preto, branco e cinza, utilizadas principalmente através da iluminação, mas também presente na cenografia, objetos e trajes, como será discutido mais adiante. Como já citado, as variações de cores expressam estados de espírito no teatro de Wilson. Como exemplo deste efeito podemos mencionar uma cena em que duas personagens se beijam em frente a um carro amassado. Num primeiro momento vemos apenas as silhuetas, mas, no desenrolar da ação, quando as figuras se separam, vemos que o carro é vermelho e a iluminação do painel de fundo também é tomada pela cor, como mostra a figura 97. Neste contexto da cena o vermelho pode ser associado ao amor, tragédia, sangue e violência.

Figura 97: Belo Jovem.



Fonte: <http://www.robertwilson.com/shakespeares-sonnets>. Acesso em: 15 jun. 2019.

A partir do que foi citado, podemos dizer que em sua montagem Wilson se vale de diversas referências, como pop, cultura de corte, ópera, assim como, utiliza os elementos teatrais de maneira sobreposta e como fontes de significado próprio. Através da sua arquitetura visual, o encenador cria perguntas, insights, contrastes e emoções que recriam e agregam significado aos sonetos de Shakespeare.

### **3.4 O TRAJE CÊNICO**

O responsável pelo traje da obra aqui tratada é Jacques Reynaud. Desde 1998, quando assinou o figurino do espetáculo *The Flight across the ocean* (Berlim, 1998), o figurinista tem trabalhado na maioria das produções de Wilson.

A análise do traje que é feita a seguir, se baseia nas imagens obtidas através do site oficial do encenador e do vídeo completo do espetáculo disponível online<sup>54</sup>. Outro alicerce da análise são as informações sobre o traje e processo criativo com Wilson, declaradas por Reynaud em sua entrevista na obra *Robert Wilson from Within*, de 2011.

---

<sup>54</sup>Vídeo do espetáculo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qODEkVgJdOc>. Acesso em: 15 jun. 2019.

### 3.4.1 Personagens e seus trajes

Para que seja possível ter uma visão panorâmica e ao mesmo tempo um pouco mais detalhada do traje de cena desta obra, apresentamos fotos de cada personagem. A maioria são fragmentos retirados do vídeo do espetáculo, mencionado anteriormente, acompanhadas de comentários. Na etapa seguinte, serão apresentados outros aspectos do traje de cena: forma; referências históricas; material e textura; maquiagem; gênero; cores.

Elizabeth I (figura 98): A personagem usa o mesmo traje durante todo o espetáculo. Em uma das cenas iniciais, usa uma pequena bolsa e nas cenas finais usa uma versão do mesmo vestido em branco.

Figura 98: Traje de Elizabeth I.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qODekVgJdOc>. Acesso em: 20 dez. 2019.

Como já citado no capítulo I é comum que Wilson inclua figuras históricas em suas montagens, quase sempre as representando através de características facilmente reconhecíveis. Neste caso, para evocar a imagem icônica da rainha Elizabeth I, o encenador usa o cabelo ruivo e cacheado, o penteado e a silhueta do vestido. Estes detalhes correspondem aos retratos pintados de Elizabeth I e a representações mais atuais da rainha no cinema, como em *Elizabeth: a era de ouro*<sup>55</sup>.

Vale ressaltar que Elizabeth I, figura histórica e real, “estava muito consciente de sua aparência e sua imagem foi projetada para transmitir riqueza, autoridade e poder” (*ELIZABETH I’S ROYAL WARDROBE*, tradução nossa)<sup>56</sup>. Na montagem de Wilson, estes mesmos aspectos parecem ter sido mantidos, uma vez que esta figura é representada com o vestido mais volumoso dentre as personagens e é rico em textura, sugerindo importância, luxo e destaque visual.

A cor avermelhada de um dos seus trajes também se diferencia das demais personagens, que geralmente usam preto ou bege. A escolha desta tonalidade, pode estar relacionada a rosa Tudor<sup>57</sup>, de cor vermelha, “usada nos retratos da rainha Elizabeth I para se referir à dinastia Tudor e à unidade que ela trouxe ao reino. A rosa também tinha conotações religiosas, como o símbolo medieval da Virgem Maria” (*SYMBOLISM IN PORTRAITS OF ELIZABETH I*, tradução nossa)<sup>58</sup>. Para além disto, o vermelho brilhante no período elizabetano era reservado para a realeza e aristocracia por ser um pigmento caro (ELGIN, 2005).

Elizabeth I representava valores da igreja e começou a se vestir para o papel da "Rainha Virgem" (*ELIZABETH I 'S ROYAL WARDROBE*). O esquema de cores era peça fundamental para tal propósito, pois ela usava preto e branco em seus retratos como um “símbolo de sua castidade e constância” (*SYMBOLISM IN PORTRAITS OF ELIZABETH I*, tradução nossa). Wilson também veste a sua Elizabeth I de branco durante esta montagem, estabelecendo mais uma possível relação de pureza e virgindade entre figura real e fictícia.

---

<sup>55</sup> Filme de Shekhar Kapur, estreado em 2007 nos EUA.

<sup>56</sup> Disponível em: <https://www.rmg.co.uk/explore/elizabeth-royal-wardrobe>. Acesso em: 27 abr. de 2020.

<sup>57</sup> “A rosa vermelha e branca de Tudor foi criada combinando o emblema da Casa de Lancaster (rosa vermelha) com o da Casa de York (rosa branca). Essas casas rivais foram unidas em 1486 pelo casamento do lancasteriano Henrique VII e Elizabeth de York, que trouxeram a tão necessária estabilidade à nação após anos de guerra civil (as Guerras das Rosas)” (tradução nossa). Disponível em: <https://www.rmg.co.uk/discover/explore/symbolism-portraits-elizabeth-i>. Acesso em: 27 de abr. 2020.

<sup>58</sup> Disponível em: <https://www.rmg.co.uk/discover/explore/symbolism-portraits-elizabeth-i>. Acesso em: 27 de abr. 2020.

Um outro símbolo comum nas representações de Elizabeth era o "rifo arredondado que se estende do rosto de Elizabeth como os raios do sol. Ela é mostrada como o centro e a fonte de calor, beleza e bondade" (SYMBOLISM IN PORTRAITS OF ELIZABETH I, tradução nossa). Wilson também retrata a rainha da sua peça com um o rifu mais volumoso dentre as personagens, destacando a importância da figura que o veste.

Secretária(o) (figura 99): Usa dois trajes idênticos durante o espetáculo, porém, inicialmente numa tonalidade avermelhada e, em seguida, na cor branca.

O tom vermelho em seu traje é o único que se assemelha ao tom do vestido usado por Elizabeth I, como visto anteriormente. Isto pode sugerir uma ligação entre as personagens, provavelmente referente à profissão de secretária, que está sempre acompanhando e servindo a alguém. Neste caso, a rainha.

Ainda vale ressaltar que esta personagem leva o nome de uma profissão, secretária, o que também direciona o olhar do espectador para esta função. O traje parece corroborar com este cargo, uma vez que a personagem veste calças e uma blusa de gola alta, o que traz certa discricção "adequada" para uma roupa de trabalho. Ao mesmo tempo, a silhueta alongada sugere uma sofisticação, também "ideal", uma vez que a Secretária serve e interage com a realeza.

Figura 99: Trajes da Secretária.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qODekVgJdOc>. Acesso em: 20 dez. 2019.

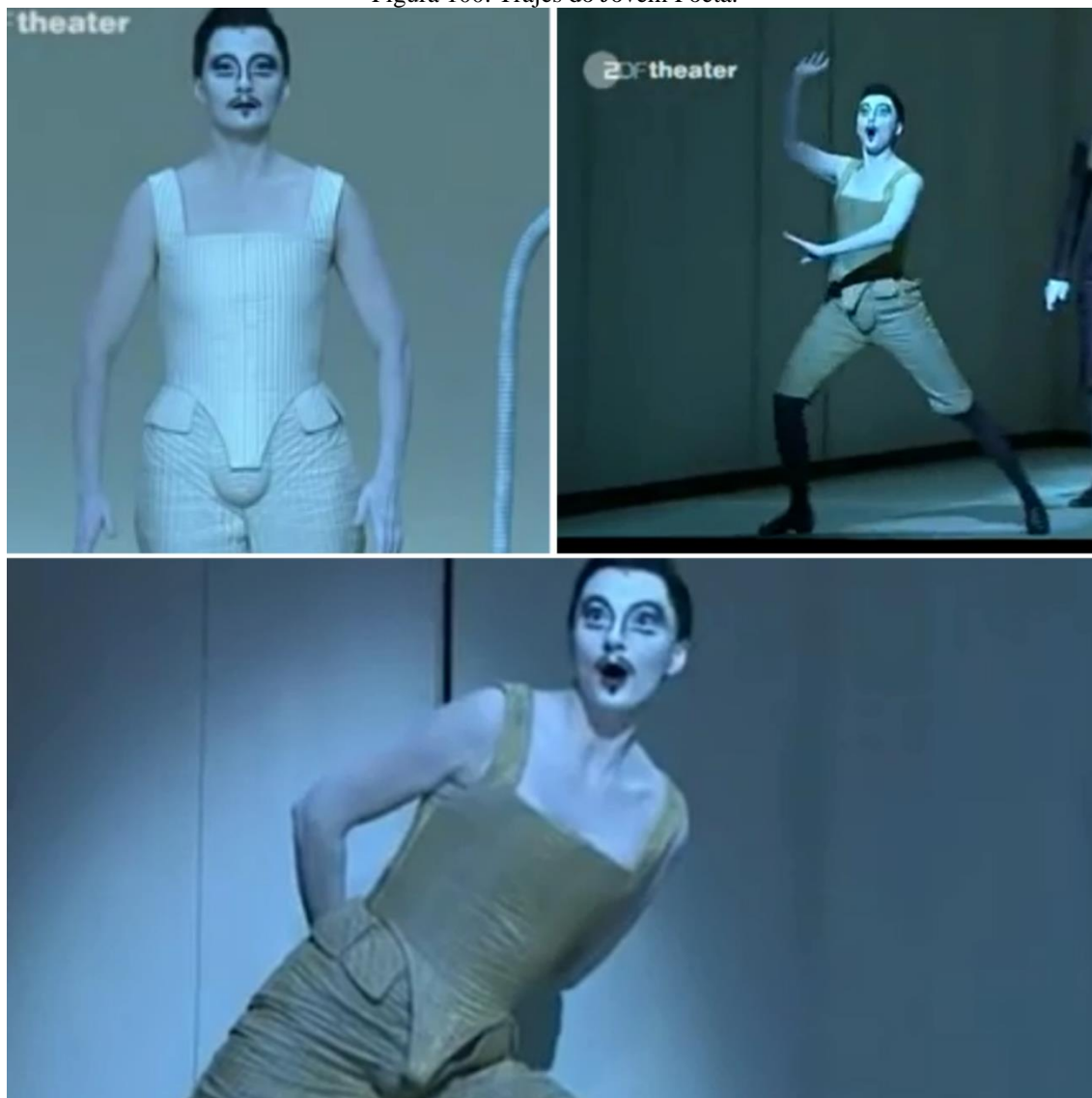
Jovem Poeta (figura 100): A figura veste calças e um corset semelhante ao usado no período elizabetano, devido ao seu decote e alças quadradas e cintura cônica. Inicialmente o traje é em tom de bege e em seguida preto.

A personagem se destaca dos demais, com seu traje de tonalidade mais clara e mais revelador, que deixa os braços e parte do colo desnudo.

A figura, apesar de não ser chamada de Belo Jovem no programa do espetáculo, pode ser associada a este último. Como já mencionado, o Belo Jovem é uma das principais personagens dos sonetos, onde sua beleza e extravagância são admiradas e narradas por Shakespeare, sugerindo uma possível relação de desejo sexual por parte do poeta. Da mesma maneira, Wilson afirma que a esfera homoafetiva da montagem é estabelecida com a relação do Jovem Poeta e Shakespeare, o que corrobora para a associação aqui proposta.

Para além disto Collin (2009) também destaca que nos primeiros sonetos, o Belo Jovem é encorajado a procriar, a fim de perpetuar seus atributos. Nesta produção o Jovem Poeta tem sua genitália evidenciada, fazendo alusão à esfera sexual e de procriação atribuída ao Belo Jovem de Shakespeare.

Figura 100: Trajes do Jovem Poeta.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qODekVgJdOc>. Acesso em: 20 dez. 2019.

Shakespeare (figura 101): O escritor dos sonetos é representado com um traje relativamente simples e discreto comparado às demais figuras. Randversdóttir (2014), afirma que o poeta, nesta produção, atua como uma espécie de narrador, uma vez que parece ter uma visão panorâmica dos acontecimentos. Desta forma, podemos presumir que por isso se traja de maneira modesta e sóbria. Porém, ao mesmo tempo, seu traje apresenta uma gola ampla e tons de dourado, o que agrega certa importância a esta figura.

Vale ressaltar que o uso da cor dourada na época elizabetana, tempo em que Shakespeare viveu, só era permitida, por lei suntuária, para duquesas, marquesas e condessas, reforçando o status desta personagem (ELIZABETH I'S ROYAL WARDROBE).

A escolha de uma mulher mais velha para este papel também é significativa, tanto pela sua idade, quanto pelo gênero. Ao passo que a maioria das personagens têm cabelos alaranjados ou pretos, o poeta é apresentado com cabelos brancos. Shakespeare é tido como uma figura vivida e envelhecida. Sobre o gênero, Randversdóttir (2014) ressalta que “ironicamente, Shakespeare é uma mulher no mundo masculino do teatro clássico” (idem, p.30, tradução nossa), o que gera uma contradição instigante, uma vez que identidade de gênero e protagonismo feminino são temas muito presentes e discutidos na atualidade.

Figura 101: Traje de Shakespeare.



Fonte: <http://www.robertwilson.com/shakespeares-sonnets>. Acesso em: 15 jun. 2019.

Elizabeth II (figura 102): A rainha Elizabeth II também aparece na montagem, porém em uma única cena. Mais uma vez, Wilson propõe um traje com elementos icônicos e essenciais para a identificação da figura histórica representada. Neste caso ele utiliza o chapéu, conjunto de blazer, saia, bolsa e o broche, muito usados e associados à imagem da rainha Elizabeth II real.

O tecido sem textura, o corte reto, o design da bolsa e a silhueta quadrada contrastam com o traje das demais personagens e remete a atualidade, na qual a própria Elizabeth II se insere.

Diferente da Elizabeth II real, que comumente usa roupas de cores marcantes, a rainha de Wilson se veste inteiramente de preto, o que conversa com a paleta de cor do espetáculo e sua atmosfera sombria. A cor também corrobora para criação da silhueta icônica da rainha, na qual o espectador poderá projetar cores diversas.

Figura 102: Traje de Elizabeth II.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qODEkVgJdOc>. Acesso em: 20 dez. 2019.

Damas 1, Dama 2 e Dama 3 (Figuras 103 e 104): Elas usam vestidos iguais, na cor preta. Próximo ao fim do espetáculo, quase todas as personagens se vestem de branco e assim fazem as Damas.

Há, aparentemente, apenas duas diferenças entre elas. A Dama 3, ao contrário das demais, usa um sapato de plataforma alta, o que ajuda a criar um crescente em relação a suas estaturas, como mostra a figura 103. A Dama 1 usa uma espécie de coroa de tecido, semelhante ao rufo usado no seu vestido.

Randversdóttir (2014) diz que ao triplicar esta personagem, Wilson faz referência a contos de fada conhecidos, como *Os três porquinhos*. Também podemos mencionar *Cinderela*, que apresenta um trio de mulheres ou até mesmo *As três bruxas de Macbeth*, que assim como os sonetos, foi escrita por Shakespeare.

A autora (idem) complementa que para além desta referência popular, a multiplicação das damas, somada a gradação de altura e ao uso de trajes iguais são responsáveis por criar uma ligação entre as figuras e gerar um efeito visual de impacto, semelhante a uma ilusão de ótica ou uma visão turva.

Ainda sob este prisma é possível estabelecer um paralelo entre estas três personagens de Wilson e as Damas de Elizabeth I, mulheres da aristocracia que frequentavam a corte e desempenhavam trabalhos diversos para a rainha. No caso das Damas de Honra era incentivada uma uniformidade e “em ocasiões formais geralmente vestiam com roupas idênticas para fazer um cenário harmonioso” (ELGIN, 2005 p.55, tradução nossa).

É válido ressaltar que o nome dado a estas personagens também se relaciona com os seus trajes. Algumas definições do termo “dama”, ou “lady” originalmente, sugerem nobreza e respeito<sup>59</sup>. O traje acompanha estas ideias, principalmente devido às saias volumosas, gola e decote altos. Porém, o termo também é usado como “maneira de se referir ou falar com uma mulher” (tradução nossa)<sup>60</sup> e o traje em si indica esta generalização, pois não apresenta muitos detalhes ou elementos de grande destaque.

Em certo momento, a Dama 3 também usa uma máscara e um chicote. O fato de uma “dama” usar estes acessórios, gera um contraponto com a ideia de respeito ligada a esta figura e traz uma referência visual ao erótico e ao fetiche, temas explorados nos sonetos e na montagem de Wilson.

Theresa D. Kemp (2010) também revela a possibilidade de que uma das Damas de companhia de Elizabeth I, Mary Fitton, fosse amante de Shakespeare, corroborando com a conotação sexual e erótica no uso da máscara e chicote.

<sup>59</sup> Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/lady>. Acesso em: 27 abr. 2020.

<sup>60</sup> idem.

Figura 103: Trajes das Damas 1, 2 e 3.



Fonte: <sup>61</sup><https://www.youtube.com/watch?v=qODekVgJdOc>. Acesso em: 20 dez. 2019.

---

<sup>61</sup> Frames do vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qODekVgJdOc>. Acesso em: 20 dez. 2019.

Figura 104: Traje da Dama 3.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qODekVgJdOc>. Acesso em: 20 dez. 2019.

Eva (figura 105): Tem apenas uma aparição no espetáculo e encena o soneto 66. Wilson representa esta personagem bíblica, segurando a serpente e a maçã em suas mãos, símbolos do primeiro pecado no qual Ihe é atribuído. Em contrapartida, o encenador a veste de branco, cor que simboliza pureza e castidade no catolicismo do período elizabetano. Desta forma, o traje ajuda a criar uma tensão entre virgindade e a tentação do primeiro pecado.

Ainda vale ressaltar que as Damas vestem o mesmo vestido de Eva, porém na cor preta. Isto desperta a possibilidade de que todas as Damas tenham em si um pouco de Eva depois do pecado.

As contradições que cercam a personagem também se relacionam com as ideias divergentes tratadas no próprio soneto que ela encena, que por sua vez fala de morte, fé, perfeição, desgraça, loucura e amor.

Figura 105: Traje de Eva.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qODEkVgJdOc>. Acesso em: 20 dez. 2019

Ainda sobre esta personagem podemos dizer que “ao vincular os sonetos à bíblia, Wilson acrescentou significado ao texto de Shakespeare, que não tem nenhuma conexão, por assim dizer, com a bíblia, e, assim, Wilson cria uma nova obra de arte” (RANDVERSDÓTTIR, 2014, p.24, tradução nossa).

Outra possível referência bíblica, é a presença de uma máscara de cordeiro, usada na cena inicial do espetáculo.

Figura 106: Máscara de cordeiro.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qODEkVgJdOc>. Acesso em: 20 dez. 2019.

A máscara é usada pelo Menino 2 (figura 106) e podemos observar que não tem finalidade de ser realista. Pelo contrário, tem o aspecto parecido ao de um bicho de pelúcia devido ao material utilizado, uma espécie de espuma com certo brilho.

Os traços da máscara são simples, como uma ilustração de contos infantis. Estas características corroboram para uma atmosfera onírica e ingênua, que se contrasta com a ideia de sacrifício atribuída ao cordeiro de Deus presente na bíblia. Desta maneira, Wilson cria, novamente, uma estética contrastante carregada de ironia e que, ao que parece, parte do pressuposto que o espectador já dispõe destas referências imagéticas.

Mulher (figura 107): esta personagem aparece apenas uma vez durante o espetáculo. Ela canta o soneto 20, onde o eu-lírico descreve a beleza estonteante e natural de uma mulher.

Na cena, uma figura entra no palco, usando calças, blusa e uma capa longa com gola de penas, como mostra a figura 107. Em seguida, esta personagem tira a capa, a segura em suas mãos e canta para ela [capa].

Esta interação com o traje sugere que a capa seja usada como um símbolo da Mulher referida no soneto. No momento inicial, enquanto o ator usa a capa, ele seria a Mulher e, em seguida, quando tira a peça, ele se torna o eu-lírico que canta para a Mulher/Capa

O uso das penas na gola também é relevante, pois conduz a excentricidade e sedução, uma vez que alude a animais como o pavão, por exemplo, que usa de suas penas para seduzir seu par antes do acasalamento.

Figura 107: Traje da Mulher.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qODekVgJdOc>. Acesso em: 20 dez. 2019.

Menino 1 e Menino 2 (Figuras 108 e 109): eles se vestem de maneira muito similar e parecem ser duas faces de um mesmo indivíduo. Ambos usam asas de anjos em determinado momento e usam os mesmos trajes em branco. Porém, há diferenças na caracterização de cada um deles, como pode ser observado nas figuras 108 e 109. O Menino 2 parece ter sua genitália ressaltada pelo traje, que possui um leve volume nesta região. Ele também usa um boné, como um ícone da vestimenta de um garoto. O Menino 1 não tem seu sexo evidenciado, usa luvas longas e uma blusa com um decote um pouco mais baixo. Estas diferenças podem sugerir que as figuras representam um só ser de gênero fluido.

Os tons de seus trajes também são idênticos entre si e parecidos com o de Shakespeare. Isto pode levar a possíveis relações entre estas três personagens, uma delas

seria de que os meninos representam o poeta na sua infância. A cor mais vibrante também alude à vivacidade e energia das crianças.

O efeito visual causado pela semelhança dos trajes, que engloba penteado e maquiagem, é parecido com o gerado pelas três Damas, algo como uma visão duplicada. A possível referência a contos populares que Randversdóttir (2014) sugere com a triplicação das Damas, também é válido na duplicação da figura do menino, que alude a histórias onde há dois protagonistas, como *João e Maria*, por exemplo.

Figura 108: Trajes do Menino 1.



Frames do vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qODekVgJdOc>. Acesso em: 20 dez.

2019.

Figura 109: Trajes do Menino 2.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qODekVgJdOc>. Acesso em: 20 dez. 2019.

Cavalheiro (Figura 110): Esta figura aparece em apenas uma cena. A parte de cima do traje é igual a usada pelas Damas, porém, ao invés de uma saia, a personagem usa calças. Wilson parece se valer de silhuetas icônicas para definir gênero, calças para personagens masculinos e vestido para os femininos, tema que será abordado mais detalhadamente adiante.

O Cavalheiro interage com o Jovem Poeta, porém, diferente do último, usa uma cor discreta, o que favorece a ideia de respeito e nobreza inspirados pela palavra que o nomeia: Cavalheiro ou Gentleman originalmente<sup>62</sup>.

<sup>62</sup> “Definições de Gentleman: “Um homem que é educado e se comporta bem com outras pessoas; uma maneira educada de falar ou se referir a um homem; um homem de alta classe social; Na fala, um cavalheiro

O termo também é usado para se referir a um homem qualquer e, de maneira similar, o traje também traz a ideia de generalidade com o uso da calça como um ícone vestuário masculino. Por ambas as personagens usarem calça, é possível sugerir que o amor retratado na cena possa ser entre dois homens, corroborando com a esfera homoerótica presente nos sonetos de Shakespeare.

Figura 110: Traje do Cavalheiro.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qODEkVgJdOc>. Acesso em: 20 dez. 2019.

Rival (Figura 111): A figura usa um gibão e calças volumosas no quadril, primeiramente na cor preta, depois em branco.

Como já citado, esta é uma das personagens que de fato aparece nos sonetos escritos por Shakespeare, o que já agrega certa importância a ela. Este destaque é de certa forma transmitido pelo traje, que é um dos mais volumosos dentre as demais figuras.

Ainda vale ressaltar que esta é a única personagem careca na montagem. A cabeça lisa chama o foco para si, o que possivelmente se relaciona ao pensamento e inteligência atribuídos a este rival do poeta.

---

geralmente significa simplesmente um homem” (tradução nossa) Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/gentleman>. Acesso em: 27 abr. de 2020.

Figura 111: Trajes do Rival.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qODekVgJdOc>. Acesso em: 20 dez. 2019.

Dama Negra (Figura 112): esta personagem certamente se diferencia das demais. Ela só aparece enquanto silhueta durante o espetáculo. Muito se discute sobre esta figura nos estudos sobre a obra Shakespeare em questão, mas, o pouco que podemos afirmar é que ela permeia muitos dos sonetos, quase sempre se relacionando com o eu-lírico.

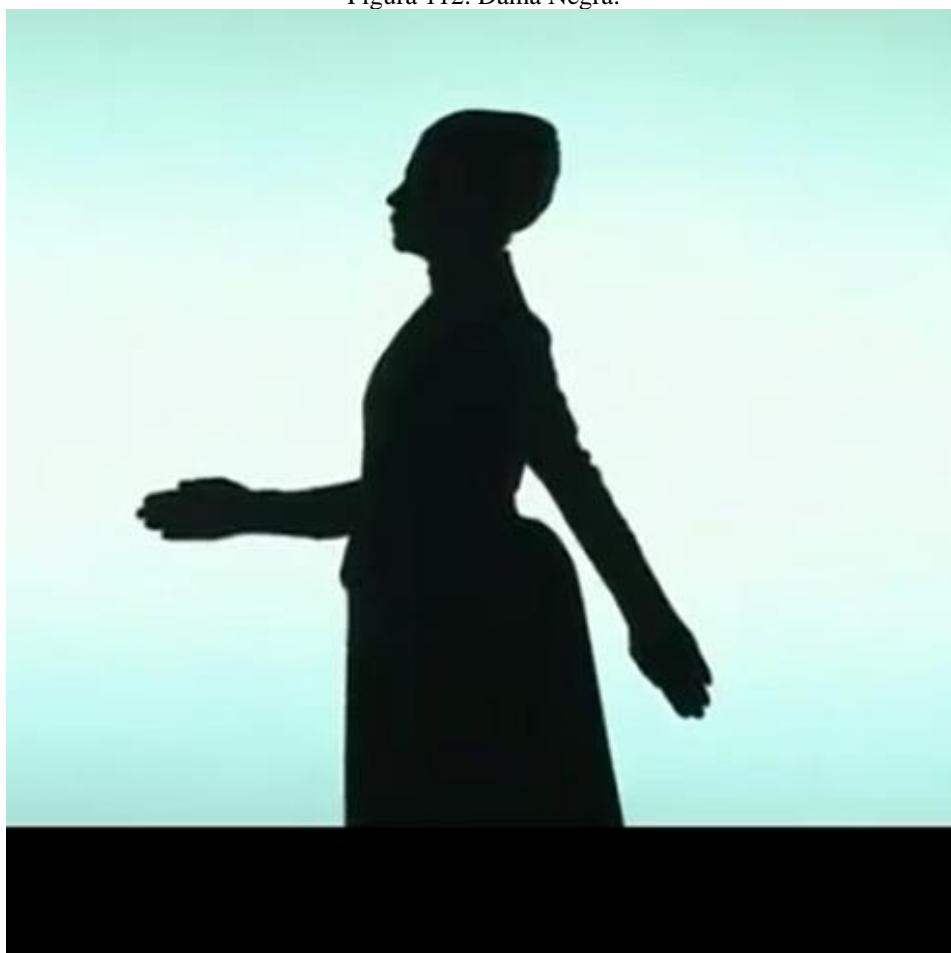
Supomos então, que a escolha de retratá-la como uma silhueta misteriosa, tem relação com os mistérios que permeiam a personagem nos próprios sonetos e nos estudos sobre eles. Ainda podemos sublinhar que os atributos relacionados à personagem são, com mais frequência, sexuais e eróticos. Desta forma a escolha da silhueta negra conversa não só com o nome, mas com a “obscuridade” da personagem de forma global.

A partir da silhueta da personagem podemos dizer que ela veste um traje muito parecido com o usado pelas Damas, exceto pela gola, que neste caso é reta e alta. Esta

semelhança entre os trajes pode indicar que as figuras se relacionam, não só por ambas serem chamadas de “dama”, mas como uma variação da representação da mulher.

O uso da gola reta e sem volume pode denotar uma simplicidade e sobriedade, que contrapõe a nobreza sugerida pela gola volumosa das Damas 1, 2 e 3, visto que esta não é qualquer “dama”, é uma “dama negra”, enigmática e cercada por incertezas.

Figura 112: Dama Negra.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qODekVgJdOc>. Acesso em: 20 dez. 2019.

Georgette Dee (Figura 113): É uma personagem real que performa a si mesma na montagem. Dee, artista alemão “nascido em 1958, que canta vestido de mulher, é elogiado pela crítica como a maior *disease*<sup>63</sup> alemã atual” (MARCADET, 2008, p.99), reconhecido principalmente pela sua performance em cabarés.

Dee se mantém com o mesmo traje durante todo o espetáculo, um vestido preto, reto, decotado nas costas e uma calça preta por baixo. Segundo Marcadet (2008) o vestido

---

<sup>63</sup> Termo usado para se referir a uma atriz que apresenta recitais dramáticos, geralmente cantados e acompanhados de música. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/disease>

longo de cor preta ou púrpura é um traje característico nas performances do artista. O traje também evoca questões de gênero que serão discutidas adiante.

Na montagem de Wilson a figura usa os cabelos soltos e uma maquiagem discreta, mas marcada pelo uso do batom. Através de imagens do site oficial do artista <sup>64</sup>, podemos perceber que Dee se caracteriza desta mesma maneira em performances de outras obras, o que reforça que ela é uma “personagem real”, com estética própria, pré-existente ao espetáculo.

Estas características do traje também se divergem das demais figuras, com exceção do Anjo Assistente, que usam perucas, luvas e maquiagem carregada. Isto faz com que seja criado um contraste visual entre artificialidade e realidade. De forma análoga, a silhueta reta e menos volumosa de seu vestido também gera um contraponto de época, já que remete a uma imagem mais atual, enquanto as outras personagens fazem referências à vestimenta de períodos anteriores, como a era elizabetana.

Também vale mencionar que, diferente das outras personagens, Dee se relaciona diretamente com o público e o mesmo acontece em suas performances em outros trabalhos (idem p.99). Segundo Randversdóttir (2014), no espetáculo de Wilson “ela tem o objetivo de preencher as lacunas que ocorrem quando grandes cenários são distribuídos. Georgette Dee lembra constantemente os espectadores de que eles estão no teatro” (idem, p.26, tradução nossa). Após o que foi dito, podemos presumir que este objetivo de distanciamento e quebra também é alcançado, em muitos aspectos, através do traje.

---

<sup>64</sup> Disponível em: <https://www.georgettedee.com/biografie/>. Acesso em: 27 abr. 2020.

Figura 113: Trajes de Georgette Dee.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qODekVgJdOc>. Acesso em: 20 dez. 2019.

Anjo Assistente (Figura 114): ele aparece de calça preta, blusa social branca, blazer preto e várias gravatas. A personagem sempre aparece interagindo com Georgette Dee, como se fosse seu assistente.

Assim como Dee, ele apresenta uma vestimenta mais atual, maquiagem menos caricata e mais próxima da realidade, mas que é contrastada pela artificialidade das asas que usa. A maquiagem e o traje se divergem enquanto ícones de gênero, que serão detalhados mais tarde.

Figura 114: Trajes do Anjo Assistente.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qODekVgJdOc>. Acesso em: 20 dez. 2019.

Cupido (Figura 115): ele é responsável pela maior parte das cenas e momentos cômicos do espetáculo. As asinhas de anjo pequenas e separadas, as próteses pontiagudas nas orelhas, cabelo pontudo, o enfeite pendurado nas calças e a blusa curta que deixa sua enorme barriga de fora, mostram que essa comicidade também é explorada em seu traje.

Para além de cômicos, estes elementos da caracterização, assim como o uso da varinha e arco e flecha, fazem com que esta figura seja uma das mais caricatas dentre as personagens, parecendo ter saltado de um conto de fadas. Randversdóttir (2014) vai ao encontro a este pensamento e afirma que: “Essa personificação é, de fato, uma sátira ao cupido tradicional e é uma memória comum na cultura ocidental, como em jogos de comédia e quadrinhos” (idem p.60, tradução nossa).

Figura 115: Traje do Cupido.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qODekVgJdOc>. Acesso em: 20 dez. 2019.

Bobo (Figura 116): Randversdóttir (idem) chama a atenção para a presença desta figura icônica na montagem, uma vez que ela também aparece em outras obras de Shakespeare, como Rei Lear, por exemplo.

A personagem se veste inteiramente de preto e, assim como Shakespeare e Georgette Dee, não muda a cor de seu traje para branco, fazendo com que essas três figuras tenham um destaque visual e se separem das demais. Este destaque confere importância à personagem, que em muitas peças de Shakespeare é a voz da razão.

O traje do Bobo também traz certa comicidade, devido ao icônico “chapéu de bobo da corte”, usado até hoje, principalmente em ocasiões festivas, como o carnaval, por exemplo.

A escolha de uma atriz mais velha para este papel é significativa para sua caracterização e percepção, pois a figura envelhecida remete à sabedoria e vivência.

Figura 116: Traje do Bobo.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qODekVgJdOc>. Acesso em: 20 dez. 2019.

Ainda é válido ressaltar que, para além dos tópicos que serão desenvolvidos adiante, há outros pontos em comum entre todas as figuras. O primeiro deles é em relação ao calçado. Com exceção de Elizabeth II, os pés dos demais não são realçados. Todos usam uma espécie de sapato ou sapatilha, discretos e da cor das meias que cobrem as pernas. Em segundo lugar, quase todas as personagens usam luvas brancas, com exceção do Jovem Poeta, Georgette Dee e Anjo Assistente.

### 3.4.2 Formas

Ao observar os trajes do espetáculo nota-se que Reynaud criou formas claras e específicas para cada personagem, sendo possível reconhecer e identificar cada uma delas somente por sua silhueta. Na figura 117, por exemplo, é possível saber que lá estão o Menino 2, o Rival, o Menino 1, o Bobo e o Cupido.

Figura 117: Troca de cena entre sonetos.



Fonte: <http://www.robertwilson.com/shakespeares-sonnets>. Acesso em: 20 dez. 2019.

Ao falar do processo de criação com Wilson, o figurinista menciona a importância das formas para o encenador. Segundo Reynaud (*In*: SAFIR, 2011), a chave do sucesso da parceria dele com Wilson está na liberdade que o último lhe dá para criar. Porém, ele sublinha que a criação é livre desde que apresente formas e linhas precisas no espaço, assim como, utilize tecidos monocromáticos. Características claramente observáveis nos trajes do espetáculo aqui em questão.

Todas as personagens parecem ter sido pensadas como forma, os corpos, através dos trajes, são delineados, ressaltados ou remodelados. Os cabelos são, em maioria, perucas, de fios ruivos bem alaranjados, ou pretos, partidos no meio, presos ou penteados para trás, sem fios soltos, criando formas bem definidas e praticamente imóveis, com exceção de Georgette Dee e Anjo Assistente.

Ainda sobre a silhueta dos corpos, podemos observar que ela é criada principalmente através da modelagem, que gera linhas, curvas e volumes. Porém, por vezes, é criada através de próteses, como é o caso das orelhas e barriga do Cupido e do nariz da Secretária.

Em alguns casos Reynaud parece se valer de características físicas dos próprios atores para criar ou compor sua forma e visual. Como exemplo, podemos pensar na figura da Secretaria. A atriz, Anke Engelsmann, é alta e esguia. Estas características são reforçadas e enfatizadas pelo traje mais justo, sem volume e pela escolha de um cabelo liso e longo, que irão resultar na silhueta fina e alongada da personagem.

A mesma estratégia parece ter sido usada com a personagem Rival, performada por Traute Hoess. A personagem é careca e a atriz possui rosto e cabeça bastante arredondados, o que fica evidenciado pela falta de cabelo. O formato de sua cabeça parece reforçar a silhueta artificialmente redonda e volumosa de seu corpo. Isto cria um destaque visual ao personagem que, como indicado anteriormente, é uma das principais figuras que permeiam os sonetos.

As formas e volumes apresentadas parecem tomar uma dimensão de artificialidade, que afasta as figuras do realismo da anatomia humana. Apesar dos trajes não respeitarem as proporções naturais do corpo humano, o figurino de Wilson ainda assim cria, como deseja Roland Barthes, uma “corporeidade sensível, nítida e se possível, devastadora” (VELLOSO e VIANA, 2018, p.33).

Por último, é notada uma simetria presente nas silhuetas e formas criadas pelos trajes. Até mesmo os detalhes, como a gola do gibão de Shakespeare ou os relevos no vestido de Elizabeth I são todos simétricos.

Wilson também se vale de silhuetas icônicas, como calça, vestido, chapéu de bobó da corte, chapéu da Elizabeth II e asas, seja para definir gênero, épocas, identificação de personagens fictícias ou históricas presentes no imaginário comum.

### **3.4.3 Referências históricas**

Em relação aos elementos históricos em suas criações, Reynaud (*In*: SAFIR, 2011) diz que é sempre feita uma pesquisa cuidadosa, mas nada é copiado. Todo o material histórico é usado como uma referência, pois é estilizado e modificado. Todos os trajes se transformaram em peças únicas, atemporais e efêmeras, no sentido de que existem apenas enquanto espetáculo em cena.

É possível notar que as formas e silhuetas criadas por Reynaud, assim como o uso de alguns elementos, fazem referências históricas, principalmente, ao período elizabetano, usando elementos icônicos desta época, criando quase um padrão visual. A cintura afunilada em formato de V, o volume e comprimento das saias dos vestidos, uso de golas e rufos, volume e comprimento das calças, uso de meia calça, enchimento nas ancas, ombros bufantes, entre outros detalhes. Todos estes elementos remetem, não por coincidência, a vestimenta do tempo em que Shakespeare viveu.

François Boucher em sua obra *História do vestuário no ocidente*, de 2010 acentua o uso de decote quadrado, penteados baixos, rufo plissado e mangas compridas no traje feminino do início do século XVI e no período elizabetano, características também compartilhadas no traje desta produção, como pode ser notado no vestido e cabelo das Damas na figura 118.

Apesar destas referências ao período elizabetano, Sheila Jackson, em sua obra *Costume for Stage: A complete handbook for every kind of play*, de 2001, aponta algumas divergências ao falar sobre a vestimenta de Shakespeare e do século XVI em geral. Ela diz que neste tempo, os tecidos eram ricos em estampas e detalhes e, destaca também, o uso de adereços e enfeites, o que não vemos nos figurinos deste espetáculo.

Boucher (2010) também fala sobre a importância do bordado no período, porém, Reynaud não faz uso desta técnica e não usa estampas ou adereços. Além disso, era comum que a rainha vestisse uma “roupa suntuosa e carregada de jóias com mangas abalonadas coberta por falsas mangas do tipo espanhol” (idem, p.200). Neste caso, o figurinista manteve o traje da rainha suntuoso, porém sem joias e sem mangas falsas. A riqueza de detalhes em cada um dos trajes nesta montagem se revela através da textura, que será o próximo aspecto a ser destacado.

Sobre o traje masculino no período elizabetano, Boucher (idem, p.199) ressalta o uso de gibão rígido com gola alta, calções curtos e uso de rufos lisos ou bordados, característica observáveis nos trajes do Rival, Bobo, Menino 1 e Menino 2, por exemplo.

Porém, há algumas divergências no que diz respeito ao traje masculino da época e o traje de Reynaud. Boucher (2010) fala sobre o uso de sapatos abertos, de salto e meias bordadas, aspectos não utilizados pelo figurinista, o que reforça a ideia de que as referências históricas são usadas nesta produção como um ponto de partida e inspiração e não como réplicas fiéis do período.

As referências históricas não se limitam ao período elizabetano. O traje da personagem Elizabeth II também faz referência clara à própria figura histórica que ainda

vive no tempo atual. O vestido longo e preto de Georgette Dee, com seu decote nas costas, também poderia ser facilmente encontrado na atualidade.

Figura 118: Dama 1, Dama 2, Dama 3 e Elizabeth I.



Fonte: <http://www.robertwilson.com/shakespeares-sonnets>. Acesso em: 15 jun. 2019

### 3.4.5 Material e Textura

Figura 119: Detalhes do tecido.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qODEkVgJdOc>. Acesso em: 20 dez. 2019.

Sobre o tecido usado na confecção dos trajes, incluindo alguns adereços, podemos supor que, aos olhos, é moderadamente grosso e sem muita movimentação, com exceção de Georgette Dee, que veste um vestido fluido, aparentemente de veludo. Já as demais personagens, por mais que se andem, corram e pulem, não tem sua silhueta e volume muito alterados, devido a estas características do tecido e, claro, aliada a modelagem. Isto corrobora para que a forma, componente da imagem de cada personagem, se mantenha intacta no decorrer do espetáculo.

Como pode ser observado na figura 119, Reynaud cria textura no tecido, aparentemente, através de costuras. O tecido mostra ondulações, na maior parte das vezes como linhas verticais, horizontais e diagonais. Como já mencionado, as linhas são um aspecto importante no teatro wilsoniano e esta característica aparece também no traje.

O brilho do tecido, possivelmente um cetim, também é essencial para a criação desta textura, pois ao ser iluminado tem suas áreas de sombra e luz ressaltadas. Desta forma, uma nova dimensão é adicionada ao traje, que passa a interagir de maneira diferente com a iluminação e com a dimensão sensorial despertada no espectador.

O traje da Elizabeth I, por exemplo, ao interagir com a luz, gera um interesse visual em busca de descobrir cada detalhe. O vestido parece incrivelmente adornado apenas pelo uso da textura, que faz com que a imagem da personagem em geral se torne mais densa, mais envelhecida, mais rica e mais tridimensional. O mesmo acontece com o traje de Shakespeare, como mostra a figura 120.

Figura 120: Shakespeare.



Fonte: <http://www.robertwilson.com/shakespeares-sonnets>. Acesso em: 15 jun. 2019.

### 3.4.6 Maquiagem e cabelo

Um dos elementos mais notáveis na composição visual das personagens é a maquiagem. Ela é inegavelmente evidente nesta obra. Todas as personagens, com exceção, mais uma vez, de Georgette Dee e Anjo Assistente, têm suas peles bem esbranquiçadas e contorno facial forte, escuro e caricato.

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

É para que se possa ver melhor as linhas de um rosto, e especialmente os olhos de um ator. Quando as pessoas dizem, “Oh, eu estou tão cansada de ver esta maquiagem!” eu fico chateado, porque eles não entendem que este tipo de “pintura facial” é parte de uma estética geral, na qual eu gosto de pensar como parte dessa ideia antropológica de teatro. A face se transforma em uma máscara; é transformada através de uma maquiagem elaborada. Isto é o que todo tipo de teatro ocidental faz. Os personagens no palco de Bob são maiores que a vida. Eles vivem em um mundo de luz sobrenatural (REYNAUD. *In: SAFIR, 2011, p. 248, tradução nossa*).

Além de ressaltar que a maquiagem pode ser considerada um tipo de máscara, a última frase do trecho acima mostra a importância dela na estética final do figurino do espetáculo. Os rostos brancos, com os traços caricatos contornados de preto criam um contraste visual que, ao mesmo tempo distancia as personagens da realidade, os transportando para o mundo surreal. O jornalista alemão Rüdiger Schaper aponta que “Reynaud conseguiu criar uma” máscara de poema fantasmagórico<sup>65</sup> com seus figurinos e peças artificiais” (SHAPER. *In: RANDVERSDÓTTIR, 2014, p.54, tradução nossa*).

Como já citado no capítulo I, o teatro de Wilson sobre influências do teatro japonês. Randversdóttir (idem) diz que esta convergência, mais especificamente do teatro Kabuki, é evidenciada na maquiagem desta produção. Sobre o assunto o autor diz:

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

<sup>65</sup>Disponível em: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/berliner-ensemble-shakespeares-sonette-sind-ein-traumspiel/1495636.html>. Acesso em: 20 dez. 2019.

<sup>11</sup> KUSANO, Darci. **Os Teatros Bunraku e Kabuki: Uma Visada Barroca**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

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

Sobre os traços marcados e artificiais na maquiagem do teatro Kabuki, Kusano<sup>11</sup> (1993 *apud* MATSUDA, 2016, p.124) diz que é comum que os atores raspem as sobrancelhas e as desenhem novamente acima das verdadeiras. Apesar de os atores que performam este espetáculo não terem, aparentemente, as sobrancelhas raspadas, elas também são redesenhadas acima das naturais.

Nas imagens 121 e 122, podemos observar a convergência dessas características do teatro kabuki com a maquiagem usada neste espetáculo, que também conta com rostos brancos e contornados com traços marcantes e exagerados.

Figura 121: Pinturas faciais usadas no teatro Kabuki.



Fonte: <http://www.glopac.org/Jparc/CosMask/images/kabuki1b.jpg>. Acesso em: 27 dez. 2019.

Figura 122: Close do Rival.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qODekVgJdOc>. Acesso em: 20 dez. 2019.

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

As linhas arrojadas, em vermelho, azul ou marrom, pintadas nas faces, geralmente em curvas simétricas, sobre um fundo branco, vermelho ou marrom-claro, retêm a tensão emocional da expressão facial do ator, pondo em relevo a construção muscular, e óssea do rosto; preto aplicado na parte superior do nariz e ao seu redor, bem como em ambos os lados das narinas, aumentam a altura do nariz; os traços pretos inclinados para baixo dos canto da boca alargam ambas as extremidades dos lábios, produzindo uma expressão sombria e carrancuda, que intimida o agressor; e o mais importante, as linhas ao redor dos olhos os sublinham acentuadamente, alargando-os; espessas e vigorosas sobancelhas são pintadas de preto, obliterando as sobancelhas naturais (KUSANO, 1993 *apud* MATSUDA, 2016, p. 126)

O mesmo pode ser dito sobre a maquiagem de Wilson nesta produção. Apesar de usar somente a cor preta, os traços são grossos e criam uma expressão facial que remete ao estado de espírito da personagem.

No caso do Menino 1, na figura 123, as sobancelhas pintadas no rosto são arqueadas, separadas e arredondadas, sugerindo uma expressão de alegria e ingenuidade. Da mesma maneira é sugerida uma marca de bochecha abaixo dos olhos, que também ressalta a jovialidade da personagem. Segundo Vigeant<sup>66</sup> (1998 *apud* MATSUDA, 2016, p.126) os traços convexos representam características positivas de uma personagem, enquanto côncavos representam aspectos negativos.

---

<sup>66</sup> VIGEANT, Louise. **La métamorphose d'un onnagata**. Revista: Revue de théâtre, número 86 (1), 1998, p.162-164. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1998-n86-jeu1074756/25635ac/>. Acesso em: 20 dez. 2019.

Figura 123: Close do Menino 1.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qODEkVgJdOc>. Acesso em: 20 dez. 2019.

Outra característica em comum com o teatro Kabuki é a impessoalidade: “rostos pintados de uma maneira distinta e desumana” (RANDVERSDÓTTIR, 2014, p.55, tradução nossa). Matsuda (2016) ainda ressalta que a maquiagem, neste estilo de teatro japonês, era usada para passar a ideia de superpoderes, efeitos que também são causados na maquiagem de Wilson, onde as personagens parecem seres surreais e sobre-humanos.

Randversdóttir (2014) destaca que no teatro Kabuki os cortes e penteados de cabelo são muito importantes e transmitem diferentes sentimentos. Ainda sobre os cabelos, Matsuda (2016) também acrescenta que eram usadas perucas. No caso deste espetáculo, o cuidado com os penteados e o uso de perucas podem ser considerados aspectos em comum com este fazer teatral japonês.

O cabelo da personagem Menino 1, como mostra a imagem acima, é cuidadosamente penteado e fixado para cima, quase como uma antena. O penteado conversa com a personagem, que apresenta energia elevada, jovialidade e humor.

Apesar de todas estas convergências com o teatro japonês, Wilson (2014) diz que suas primeiras inspirações de maquiagem vem das personagens de filmes mudo, como Charlie Chaplin, por exemplo, que também usava o rosto branco com aspecto artificial.

Ainda podemos supor que o período elizabetano também pode ter sido importante na criação da maquiagem e nos cabelos/perucas e penteados da montagem, pois, o ideal de beleza renascentista, influenciado por Elizabeth I, era uma pele pálida que:

“simbolizava riqueza e nobreza, sinalizando que não era preciso trabalhar ao sol, e as mulheres se esforçavam muito para conseguir esse visual. [...] A base branca mais popular, chamada ceruse, era feita de chumbo branco e vinagre. As misturas usadas para branquear sardas e tratar manchas geralmente incluem ingredientes como enxofre, aguarrás e mercúrio. Esses ingredientes tóxicos cobraram seu preço, deixando a pele "cinzenta e murcha", como observou um comentarista contemporâneo. (ELIZABETH FASHION AND BEAUTY, tradução nossa)<sup>67</sup>.

As sobrancelhas, assim como as da rainha, também deveriam ser arqueadas e estreitas. Característica notável na maquiagem de alguns personagens desta obra, como o Menino 1, mas principalmente em Elizabeth I.

Como era de se esperar, os cabelos ruivos e enrolados da rainha também eram almejados e imitados. “Surgiram muitas receitas para tingir e branquear os cabelos quando as mulheres tentaram obter o mesmo visual. Perucas vermelhas se tornaram uma alternativa popular, que Elizabeth também usou” (idem, tradução nossa).

E por último, devemos lembrar das variações de luz. A iluminação azulada, muito característica de Wilson, faz com que a pele dos atores também ganhe um pouco desta tonalidade, complementando a atmosfera fantasmagórica e surreal do espetáculo.

### 3.4.7 Gênero

Nesta produção de Wilson os homens performam personagens femininas e vice-versa, gerando discussões sobre gênero que, por sua vez, se relacionam estreitamente com o traje de cena.

Gênero não diz respeito somente à anatomia dos corpos, mas também é um produto da realidade social e cultural e, neste contexto é possível haver diversas identidades<sup>68</sup> e ou expressões de gênero<sup>69</sup>, não só o feminino e masculino, mas agênero<sup>70</sup>, transgênero<sup>71</sup> ou queer<sup>72</sup>, por exemplo.

<sup>67</sup> Disponível em: <https://www.rmg.co.uk/discover/explore/elizabeth-i-fashion-and-beauty>. Acesso em: 27 de abr. de 2020.

<sup>68</sup> “Identidade de gênero é a percepção que uma pessoa tem de si como sendo do gênero masculino, feminino ou de alguma combinação dos dois, independente de sexo biológico”. Disponível em: <https://unaid.org.br/wp-content/uploads/2018/05/manual-comunicacao-LGBTI.pdf>. Acesso em: 15 de mai. de 2020.

<sup>69</sup> Expressão de gênero “é como a pessoa manifesta publicamente, por meio do seu nome, da vestimenta, do corte de cabelo, dos comportamentos, da voz e/ou características corporais e da forma como interage com as demais pessoas”, também independente do seu sexo biológico”. Idem.

<sup>70</sup> Agênero: “Pessoa que não tem identificação ou não se sente pertencente a nenhum gênero. Idem.

<sup>71</sup> Termo usado para se referir a pessoas que transitam entre os gêneros. Idem.

<sup>72</sup> “Um adjetivo utilizado por algumas pessoas, em especial pessoas mais jovens, cuja orientação sexual não é exclusivamente heterossexual. De modo geral, para as pessoas que se identificam como queer, os termos lésbica, gay, e bissexual são percebidos como rótulos que restringem a amplitude e a vivência da

No contexto desta obra, podemos dizer que, mesmo havendo um jogo com a expressão de gênero dos atores, a maioria das personagens, até mesmo as figuras que são nomeadas com gênero neutro em inglês, como *Secretary*, tem gênero definido e informado através do traje.

Como já mencionado, Wilson usa o vestido como um ícone da indumentária feminina, como observado nas personagens Elizabeth I, Damas 1, 2 e 3 ou Eva, por exemplo. Calções e gibão são usados como convenção de vestimenta masculina, como exemplificam os Meninos 1 e 2, Shakespeare ou o Cavaleiro.

Apesar de Wilson usar estes padrões de vestimenta para atribuição de gênero, com exceção do Belo Jovem e do Menino 2, que apresentam um volume nas calças sugerindo seus falos, o traje não destaca os órgãos sexuais das figuras. Os seios, por exemplo, são todos achatados e não há decotes muito profundos.

Três personagens, Georgette Dee, Anjo Assistente e Jovem Poeta, se diferenciam das demais figuras no que diz respeito ao manejo de códigos de gênero no traje. Segundo Marcadet (2008), apesar de Dee se travestir nos shows, usar vestido e maquiagem, em seu dia a dia faz uso de calças, terno e outras peças convencionalmente masculinas. Esta atitude fluida de Dee perante as expressões de gêneros na vida real pode estar simbolizada no espetáculo pelo uso concomitante de calça e vestido.

O Anjo Assistente usa calça, sapato, camisa, blazer e várias gravatas, elementos mais uma vez convencionalizados como masculinos. Porém, a figura também usa batom rosa nos lábios, máscara de cílios e sombra nos olhos, produtos ligados à figura da mulher e ao feminino, de maneira genérica, fazendo com que a personagem sugira uma não binaridade de gênero e ganhe uma estética queer.

A personagem Belo Jovem usa calções, o que segundo o padrão estabelecido por Wilson se refere em maior parte a personagens masculinas. Porém, o corset usado pela figura se assemelha aos usados pelas mulheres no período elizabetano, devido ao seu decote mais baixo e quadrado. Isto faz com que a personagem estabeleça uma relação com o vestuário feminino, o que nos leva também a uma possível não binaridade ou fluidez de gênero.

Sobre ideia de gênero em seu espetáculo, Wilson (2014) diz que foi uma sugestão do compositor Rufus Wainwright e que ele aceitou a proposta porque ela se encaixava

---

sexualidade. O termo queer também é utilizado por alguns para descrever sua identidade e/ ou expressão de gênero. Quando a letra Q aparece ao final da sigla LGBTI+, geralmente significa queer e, às vezes, questioning (questionamento de gêneros) (GLAAD, 2016)". Idem.

bem na ideia de “dois sendo um” (WILSON, 2014, 19min, tradução nossa). O encenador ainda afirma que parte de “uma ideia de renascença” (idem), referente ao próprio tempo de Shakespeare em que os homens se travestiam e interpretavam mulheres e vice-versa.

Shakespeare viveu o período do renascimento, marcado por transformações intelectuais e filosóficas, mas, também viveu em uma Inglaterra onde homens e mulheres desempenhavam papéis sociais de gênero muito distintos, onde as mulheres “eram totalmente subordinadas a seus pais, irmãos e maridos” (FERNANDES e ALVES, 2018, p.179) Este mesmo pensamento binário sobre gênero, ou seja, que considera apenas duas identidades ou expressões, masculino e feminino, pode ser notado nestas falas de Wilson e na maioria das personagens desta montagem.

Travestir-se em cena, no contexto do poeta, era uma prática convencional, comum tanto para os atores quanto para a plateia, porém, devemos lembrar que a ação se relaciona com fato de as mulheres serem comumente excluídas dos palcos profissionais, se apresentando apenas em festivais locais ou palcos privados (KEMP, 2010), como resgata Heliadora (2008)

Vale a pena sugerir aqui a razão para esse fato: quando o teatro renasceu pela mão da Igreja Católica, todas as pequenas peças bíblicas eram apresentadas por monges. Acontece que na França, como na Espanha, ao sair da Igreja as peças passaram a ser apresentadas por irmandades, e com isso as mulheres passaram a integrar os elencos; já na Inglaterra, da Igreja a apresentação das peças bíblicas passou para as guildas, ou corporações de ofício, e por isso mesmo continuaram a ser apresentadas só por homens, já que não havia ofícios femininos organizados. A tradição foi simplesmente preservada com o advento das companhias profissionais: como o teatro que faziam era realmente anti-realista, era tão aceitável um ator inglês fazer o papel de uma mulher quanto o fazer de um rei dinamarquês ou de um general mouro, já que tudo era parte de um conjunto de convenções respeitadas por todos (HELIODORA, 2008, p.77).

Para além disto, “alguns estudiosos argumentaram que a prática de homens realizarem papéis femininos abriu uma ampla gama de papéis femininos desrespeitáveis” (KEMP, 2010 p.114), muitas vezes criando e enfatizando estereótipos.

É importante sublinhar que o traje de cena era essencial para esta prática do travestimento. Segundo Kemp (idem), as leis suntuárias estabeleciam os estilos e tecidos das roupas a serem usadas pelos indivíduos, a fim de diferenciar mulheres e homens, além de classes sociais. Deste modo, assim como na montagem de Wilson, convenções de vestimenta feminina e masculina eram usadas em palco para que o público reconhecesse o gênero da personagem.

O travestimento também estava presente em algumas peças de comédia escritas por Shakespeare, nas quais as personagens femininas se travestiam na própria trama,

como em *As You Like It*, por exemplo, onde uma mulher se disfarça de homem para viajar em segurança na floresta após ser banida, ou, em *O Mercador de Veneza* onde Pórcia se passa por advogado para salvar a vida do homem que ama.

Rufus alega que a sua ideia de gênero para o espetáculo era um modo de homenagear Shakespeare que sempre foi um refúgio contra as barreiras de gênero (WAINWRIGHT. *In*: BAMORG, 2014). Neste sentido, o pensamento do compositor vai de encontro com estudiosos que defendem que, através do travestimento em suas tramas, o bardo estabelece uma confusão de identidades no universo de suas comédias, que contradiz e subverte a visão tradicional da mulher, deixando evidente que os conceitos de ‘masculinidade’ e ‘feminilidade’ são criações culturais e, como tais, comportamentos aprendidos através do processo de socialização[...].” (CAMATI, 2007, p.1).

Para além disto “as personagens femininas representadas por atores travestidos de mulher, que depois se disfarçam de rapazes, conseguem fazer tudo o que é negado a seu sexo: transitam livremente em áreas proibidas às mulheres e desempenham papéis reservados aos homens” (idem, p.1), mais uma vez, destacando a construção social de gênero e padrões de comportamento.

O figurinista também se pronuncia sobre o gênero nesta produção e diz que:

A criação do traje entra no começo do período de ensaio do Palco A. Então, eu sabia desde o início em *Shakespeare's Sonnets* que uma atriz de 86 anos [Inge] Keller estava performando Shakespeare e que o ator [Jurgen] Holtz Elizabeth I, mas eu não permiti que isso influenciasse de forma alguma as minhas criações. O que era muito importante para mim era não transformar o espetáculo num show drag por causa da inversão de gêneros, uma mulher interpretando um homem e um homem uma mulher. Eu tentei pensar em Keller como um homem e Holtz como mulher. E funcionou: o espetáculo não tem nenhuma vulgaridade ou exagero que um show drag poderia ter (REYNAUD. *In*: SAFIR, 2011, p. 246, tradução nossa).

A partir desta fala, é possível observar que para além de desconsiderar outras possibilidades de gênero, Reynaud acha que alguns shows de drag<sup>73</sup> podem ter alguma vulgaridade. Apesar de haver uso do exagero nesta forma de expressão artística, ela não

---

<sup>73</sup> Drag Queen: Homem que se veste com roupas femininas de forma satírica e extravagante para o exercício da profissão em shows e outros eventos. Drag king: Versão “masculina” da drag queen, ou seja, trata-se de uma mulher que se veste com roupas masculinas para fins de trabalho artístico (ABGLT, 2010). Disponível em: : <https://unaid.org.br/wp-content/uploads/2018/05/manual-comunicacao-LGBTI.pdf>. Acesso em: 15 de mai. de 2020.

é necessariamente vulgar. Como exemplo podemos citar Sasha Velour, uma artista visual e Drag Queen de gênero fluido<sup>74</sup>, que:

“[...]mistura glitters teatrais com uma profunda pesquisa e senso de história e comunidade queer - nenhuma das quais é incongruente, mesmo que pareça. O universo velouriano é multifacetado, dinâmico. E, talvez acima de tudo, é super intencional. Quando ela, em seu sofá, fala sobre Drag, menciona "polimento" e "respeito" na mesma respiração;” (FEINMAN, 2020, tradução nossa)<sup>75</sup>

Por último, no site oficial do encenador, também é dito que “para essa produção, Wilson adota a prevalência das convenções de gênero subversivas embutidas nos 154 sonetos de Shakespeare, que se movem com fluidez entre objetos de desejo masculinos e femininos” (tradução nossa). Nesta afirmação, podemos destacar que afetividade e identidade/expressão de gênero são tratadas como uma só ideia, o que é um equívoco. Se nos sonetos há uma fluidez com relação aos “objetos de desejo masculinos e femininos” isto propõe uma bissexualidade, o que não se relaciona ao gênero necessariamente.

### 3.4.8 Cores

Em relação às cores, podemos dizer que os tecidos que compõem cada um dos trajes são monocromáticos, como já mencionado, é uma exigência de Wilson. Neste caso eles são: branco, preto, tons de vermelho, bege e dourado.

As cores escuras e sóbrias usadas nos figurinos instauram uma atmosfera sombria e melancólica, contrastando com as peles brancas das personagens e com a iluminação. Em determinado momento todas as personagens ficam totalmente brancas, com exceção de Shakespeare, Anjo assistente, Bobo e de Georgette Dee. Quando isso ocorre, adicionado ao contraste da iluminação, é gerado um estranhamento que nos guia a uma estética do sonho. Ao mesmo tempo, as figuras que permanecem de preto criam um contraponto visual, que as destaca e distancia das personagens, criando uma espécie de conexão entre a atmosfera onírica e a sombria.

O uso de trajes completamente brancos, que acabam se fundindo à pele das figuras, corrobora para uma esfera fantasmagórica. “O branco representa a pureza e o esplendor, mas pode estar ligado ao luto e a tragédia, pois no Japão, é a cor dos trajes mortuários” (MATSUDA, 2006, p.119).

<sup>74</sup> Disponível em: <https://www.sashavelour.com/>. Acesso em: 15 de mai. de 2020.

<sup>75</sup> FEINMAN, Amanda. **Sasha Velour: “Drag Isn’t Limited to One Gender or One Style”**. 2020. Disponível em: <https://www.anothermag.com/design-living/12312/sasha-velour-smoke-and-mirrors-uk-tour-nightgowns-rupauls-drag-race-winner>. Acesso em: 15 de mai. de 2020.

Figura 124: Cena final com trajes brancos e pretos.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qODekVgJdOc>. Acesso em: 20 dez. 2019.

Randversdóttir (2014) reitera que “o uso da cor nos sonetos é amplamente baseado em contrastes, as cores são muito escuras ou muito brilhantes. Junto com a cor azul e amarela, Wilson trabalha extensivamente com uma variedade de tons de vermelho em suas obras” (idem, p.30).

Neste caso, o tom de vermelho é usado nos trajes de Elizabeth I e Secretária. O amarelo é encontrado nos tons de dourado dos trajes de Shakespeare, Jovem Poeta, Meninos 1 e 2. O azul não aparece nos trajes, mas é largamente usado na iluminação.

O uso do preto nos trajes também pode se relacionar ao teatro Kabuki. Segundo Kusano (*apud* MATSUDA, 2016), o preto no traje deste tipo de teatro oriental pode sugerir elegância, um aspecto que também define o traje de Wilson.

A cor preta também era importante no período elizabetano. O preto era muito usado nos trajes de Elizabeth I e representava sabedoria, constância e poder. O tecido preto também podia ser usado como um pano de fundo ou base para se utilizar e destacar as joias usadas sobre ele (ELGIN, 2005). O preto ainda era uma cor de custo muito elevado, ficando assim, reservado para as camadas com maior capacidade de aquisição financeira. Vale ressaltar, mais uma vez, que o vermelho e o dourado também eram cores que só podiam ser usadas pela realeza ou aristocracia.

Por último podemos dizer que as cores são responsáveis por certa padronização no traje, principalmente pelo uso do preto, que usado em grande escala, cria um padrão visual que, mesmo quando criado sob referências diferentes, como no caso de Georgette Dee e Elizabeth II, conversam entre si.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A partir da trajetória do encenador, apresentada no capítulo 1, é possível compreender por que “Robert Wilson é amplamente reconhecido como uma das forças mais criativas na arte e no teatro [...]” (SHESTACK, 1991, tradução nossa), pois ele “cruza os gêneros tradicionais de drama, artes visuais, artes performáticas, vídeo, filme, música e dança” (MANZOOR, 2003, p.14, tradução nossa), culminando no seu teatro multifacetado e de estética visual singular.

As características do teatro wilsoniano, que expusemos até então, nos mostram que ele é, também, um exemplo do teatro contemporâneo/pós-dramático, por estar afinado e por colocar em cena muitos dos desejos de renovação da arte e do teatro nas décadas de 60 e 70 e que, até hoje, ressoa nos palcos.

Percebemos que o teatro de Wilson se modificou ao longo dos anos, mas manteve e refinou algumas características estéticas, como, por exemplo, a justaposição de elementos, vasta exploração da imagem, escala grandiosa, uso da geometria, o uso da câmera lenta, iluminação mais saturada e a maquiagem mais pesada e esbranquiçada.

Dentro do percurso de Wilson enquanto artista, vimos que a obra *Einstein on the Beach* foi de extrema importância, fazendo com que ele se destacasse internacionalmente, além de revolucionar e sedimentar seus métodos e preceitos estéticos.

Sobre o traje de *Einstein*, tratado no capítulo 2, podemos começar dizendo que, em grande parte, ícones visuais são explorados, fazendo com que o espectador identifique rapidamente a personagem ou figura histórica. Por vezes, também remete a uma situação ou profissão específica, como no caso dos Prisioneiros, que usam roupa listrada de branco e azul, ou no caso do Juiz, que usa uma peruca tipicamente usada por estes profissionais no século XVIII e ainda presente no imaginário comum ocidental até os dias atuais.

Também foi possível observar que nesta obra a repetição de padrões no traje, e a presença de um “traje principal” cria uma unificação e padronização visual, mas que, por outro lado, revela nos detalhes, principalmente na maquiagem e penteados, as possíveis características individuais.

Os contrastes entre gerações, proporcionadas pelo traje em seu corte, acessórios e silhuetas, também devem ser destacados, pois convergem com o desejo de Wilson e Glass de não construírem um espetáculo biográfico. Sendo assim, o figurino não faz referências apenas às vestimentas do tempo de Einstein.

Outra discrepância que salta aos olhos é em relação à artificialidade de alguns trajes e adereços, como perucas, por exemplo, e a esfera cotidiana, como o uso de calça e camisa, remetendo à fotografia do cientista, ou aos retratos de Disfarmer.

O cotidiano expressado através do traje faz com que o espectador consiga enxergar a si próprio, ou a qualquer indivíduo comum nas situações que a obra se propõe a mostrar, ao mesmo tempo que, através da artificialidade, escancara os artifícios teatrais e lúdicos.

Também foi observado o contraponto existente entre a formalidade de algumas peças, como a calça social e suspensórios, e o despojamento, como no uso do All Star Converse. Estas combinações inesperadas são melhor entendidas quando Soto nos revela as diversas inspirações do traje, pelo menos a partir de 2012, que contam com fotografias aleatórias de Disfarmer, uma pintura de Fernand Khnopff, do século XIX, macacões utilizados em testes nucleares, ou ainda a roupa usada por Patty Hearst durante um assalto a mão armada.

Por fim, como já mencionamos, as roupas mais “cotidianas”, as formas geométricas, em sua maioria retas, e as cores neutras usadas no figurino ajudam para que esta obra rompa com a estética da ópera, indo na contramão do exagero de cor, forma, luxo e extravagância.

Sobre *Shakespeare's Sonnets*, foi possível perceber que muitos dos enigmas, dos temas e das figuras presentes nos sonetos de Shakespeare foram transpassados para a montagem através do traje. Como exemplo, podemos citar o travestimento das personagens e os ícones de gênero usados nos trajes, que conversam com as especulações sobre as transgressões propostas por Shakespeare sobre estes assuntos. O suposto cunho sexual dos sonetos é transmitido no espetáculo através do uso de máscaras e chicotes, por exemplo.

Apesar destas relações com os sonetos, em *Shakespeare's Sonnets*, o traje é rico tanto esteticamente quanto como signo teatral que não precisa ser apenas pensado em função de um outro elemento, como o texto, por exemplo, mas é, também, por si só criador e emissor de sentido, ou como diz o próprio Reynaud “o traje é um ator” (REYNAUD. *In*: SAFIR, 2011, p.245, tradução nossa).

No figurino desta produção ainda há muitas formas que, em sua maioria, divergem da anatomia humana, o que nos faz concluir que as escolhas estéticas de Reynaud e Wilson não são de ordem realista. Eles criam seres e uma atmosfera surreal, onírica e sombria, onde os atores são quase como bonecos ou marionetes.

Também há diversas referências históricas no traje, principalmente ao período Elizabetano, como no caso da silhueta dos vestidos das Damas 1, 2 e 3, ou no figurino da Elizabeth II. Neste espetáculo, assim como em *Einstein*, Wilson se vale de ícones visuais, que indicam não só uma época, mas também status, ou que se referem a figuras do imaginário coletivo, como no caso do Cupido com asas e varinha, ou até mesmo da Eva vestida de branco, segurando uma cobra e uma maçã.

Porém, apesar de haver referências claras, a artificialidade do traje causa um certo estranhamento, que se reforça com a silhueta, penteados/perucas e maquiagem caricata. Ainda vale lembrar que, como já dito, a maquiagem e cabelo, em suas diversas influências, ajudam a dar um tom fantasmagórico e surreal para as personagens. Lehman (2007) reforça que “o teatro de Wilson é um teatro das metamorfoses. Ele atrai o espectador para o mundo de sonho, das transições, das ambiguidades, das correspondências” (idem, p.129).

Tendo a análise de *Einstein on the Beach* e de *Shakespeare 's sonnets* que foi desenvolvida até aqui, podemos estabelecer algumas semelhanças e diferenças entre as montagens, no que se refere ao traje de cena.

Como dissonâncias, podemos citar as formas e silhuetas, pois em *Einstein*, elas são mais retas, atuais e cotidianas; já as de *Shakespeare*, são volumosas e fazem, em maior parte, referências a épocas mais antigas, como a Elizabetana.

A maquiagem, como explica Soto e Reynaud, tem propostas diferentes. No caso de *Einstein* ela dialoga com a esfera mais cotidiana do traje, então não é tão caricata e os rostos não são tão esbranquiçados quanto em *Shakespeare*, que se propõe a criar uma atmosfera mais surreal e fantasmagórica, além de destacar as feições das personagens a distância.

Porém, vale destacar que em ambos os casos, ela é responsável por transmitir algumas características individuais das personagens e de controlar as diferentes tonalidades de pele do elenco.

Como outra semelhança, podemos mencionar a padronização visual, que nos dois espetáculos, se dá através do uso de cores neutras e tecidos sem estampas. O branco e o preto também são usados em larga escala.

A artificialidade, por mais que seja menos utilizada em *Einstein*, é um ponto de encontro entre as obras e que é, atualmente, uma assinatura estética do teatro de Wilson como um todo.

Por último, podemos destacar que o traje, assim como as montagens em si, é pautado nos contrapontos, seja de cores, de gênero, referências ou atmosferas, como reforça Randversdóttir (2014), ao dizer que “o mistério por trás da arte de Wilson está em contraste; horizontal / vertical, silêncio / som, luz / escuridão, comédia / tragédia, grotesco / sagrado e real / absurdo.” (idem, p.59, tradução nossa).

## REFERÊNCIAS<sup>76</sup>

- ABSOLUTE Wilson. Direção: Katharina Otto-Bernstein. [S.l]: Film Manufacturers, 2006. DVD. 105 min, colors.
- APPIA, Appia. **A obra de arte viva**. Trad. Redondo Júnior. Lisboa: Editora Arcádia, 1919.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BAMORG. **Robert Wilson and Rufus Wainwright at BAM**. New York, 2014, 51 min 41 s, colors. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=73FBLzulOj4>. Acesso em: 13 fev. 2020.
- BASSI, Carolina. **A construção plástica dos personagens cinematográficos – Uma abordagem a partir da obra de Federico Fellini**. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-10112010-154410/publico/6078381.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2020.
- BBC News. **A história por trás da icônica foto de Albert Einstein com a língua de fora**. [S.l], 2017. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-40751047>. Acesso em: 07 nov. 2020.
- BIOGRAFIA. **Robert Wilson Biography**. New York: RW Work, 2018. Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/52797371e4b0f7d3b5b349c7/t/5ba12fab4ae237511cd6051b/1537290156613/Biography+1+LONG.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2020.
- BORGES, Daiane. Albert Einstein, quem foi? Vida, principais teorias, descobertas e frases. *In: Conhecimento Científico*. [S.l], 2020. Disponível em: <https://conhecimentocientifico.r7.com/albert-einstein-quem-foi/>. Acesso em: 15 nov. 2020.
- BOUCHER, François. **História do vestuário no ocidente**. [S.l]: Cosac & Naify, 2010.
- BRECHT, Stefan. **The Theatre of Visions: Robert Wilson**. Frankfurt: Suhrkamp Verlag Frankfurt, 1978.
- CAGE, John. **Silence**. New England: Wesleyan University Press, 1959.
- CAMATI, Anna Stegh. O travestimento como linguagem cênica em Shakespeare. *In: Anais do IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Paraná: UNIANDRADE, 2007.
- CAMBRIDGE, Dictionary. **Significados, Definições e Traduções**. [S.l], [2020?]. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/>. Acesso em: 15 fev. 2020.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- COLLIN, Lucci. O soneto Shakespeariano. *In: LEÃO, Liana e SANTOS, Marlene. Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.

---

<sup>76</sup> De acordo com a ABNT NBR 6023 2018.

CORREA, Adriana França. A estética do traje de cena de Robert Wilson em Shakespeare's Sonnets (2009). *In*: 15º colóquio de moda - ABEPEN, 2019, Porto Alegre. [Anais]. Porto Alegre: UNISINOS, 2019. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1MfEZUhR9ye9rSiyoIJuqzGalOp0qALNI?fbclid=IwAR3tWVvelvFq0xnnXfYGi5vshII6rD8UQcjGZ7drB1r5wbMJowNioNsS869c>. Acesso em: 20 nov. 2019.

COSTA, Tiago Bartolomeu. **Einstein on the Beach - Uma ópera mais discutida do que vista**. Amsterdã: Ípsilon, 2013. Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/01/07/jornal/einstein-on-the-beach-uma-opera-mais-discutida-do-que-vista-25851817>. Acesso em: 5 ago. 2020.

CRAIG, Edward Gordon. **On the Arte of the Theatre**. Londres, Melbourne and Toronto: Heinemann. 1957, p.81-85.

DODHO. **The Vintage Prints of Mike Disfarmer**. Disponível em: <https://www.dodho.com/the-vintage-prints-of-mike-disfarmer/>. [S.l], [2020?]. Acesso em: 15 de nov. 2020.

EINSTEIN on the Beach: **The changing image of Opera**. Direção: Mark Obenhaus. Estados Unidos: Chicago International Film Festival, 1985. 56 min, color.

ELGIN, Kathy. **A history of fashion and costume. Elizabethan England**. Nova York: Facts On File by Bailey Publishing Associates Ltd, 2005. Disponível em: <https://ljljanans.files.wordpress.com/2011/10/vo3-elizabeth.pdf>. Acesso em: 20 maio. 2020.

ENTREVISTA. **Questions about *Einstein on the beach* 's costume**. [informação pessoal]. Mensagem recebida por <adri\_francacorrea@hotmail.com > 11 de novembro de 2020. Disponível no ANEXO B.

FAIRBROTHER, Trevor. **Robert Wilson's Vision**. Boston: Museum of Fine Arts, 1990.

FEINMAN, Amanda. **Sasha Velour: "Drag Isn't Limited to One Gender or One Style"**. United Kingdom: AnOther, 2020. Disponível em: <https://www.anothermag.com/design-living/12312/sasha-velour-smoke-and-mirrors-uk-tour-nightgowns-rupauls-drag-race-winner>. Acesso em: 15 maio. 2020.

FOUNDATION, Bird Hoffman. **Robert Wilson: the theatre of images**. 2nd edition. New York: Harper & Row, 1980.

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

GLASS, Philip. **"Notes on Einstein on the Beach"**. New York: Dunvagen Music Publishers, ASCAP, 1979.

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

HARSS, Marina. Robert Wilson and Philip Glass – Einstein on the Beach. *In*: **New York: Dance Tabs**. 2013. Disponível em: <https://dancetabs.com/2012/09/robert-wilson-and-philip-glass-einstein-on-the-beach-new-york/>.

HDVDARTS. **Einstein on the Beach**. [S.l], 2018. Disponível em: <https://www.hdvdart.com/titles/einstein-on-the-beach.html>. Acesso em: 5 ago. 2020.

HELIODORA, Bárbara. Os teatros no tempo de Shakespeare. *In*: LEÃO, Liana e SANTOS, Marlene. **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.

HOLMBERG, Arthur. **Directors in Perspective: the theatre of Robert Wilson**. Massachusetts: Cambridge University Press, 1996.

JACKSON, Sheila. **Costume for Stage: a complete handbook for every kind of play**. New York: New Amsterdam books, 2001.

KEMP, Theresa D. **Women in the age of Shakespeare**. California: Greenwood Press an imprint of ABC-CLIO, LLC, 2010.

KICKSTARTER. **THE EARTH MOVES. A documentary about Einstein on the Beach**. [S.l], [2020?]. Disponível em: <https://www.kickstarter.com/projects/1273280849/the-earth-moves-a-documentary-about-einstein-on-th> Acesso em: 01 out. 2020.

KUSANO, Darci. **Os Teatros Bunraku e Kabuki: uma visada barroca**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

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

LESNIE, Melissa. Einstein on the Beach: 'People thought this was going to change the world'. *In*: **The Guardian**. 2013. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/australia-culture-blog/2013/jul/31/einstein-beach-philip-glass-opera>. Acesso em: 5 ago. 2020.

MARCADET, Christian. De Félix Mayol a Ney Mattogrosso ou sexualidade e performance na interpretação de canções. *In*: **Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade**. Caderno do GIPE-CIT. Salvador (Ba): UFBA/ PPGAC, 2008. Disponível em: [http://www.teatro.ufba.br/gipe/arquivos\\_pdf/cadernosgipe/Gipe-cit%2021.pdf](http://www.teatro.ufba.br/gipe/arquivos_pdf/cadernosgipe/Gipe-cit%2021.pdf). Acesso em: 18 abr. 2020.

MANZOOR, Shahida. **Chaos theory and Robert Wilson: a critical analysis of Wilson's visual arts and theatrical performances**. 2003. Tese (Doutorado em Filosofia) – Ohio University, Ohio, 2003.

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

MUSEUM of contemporary photography. Disponível em: <https://www.mocp.org/detail.php?t=objects&type=browse&f=maker&s=Disfarmer%2C+Michael&record=1>. [S.l], [2020?]. Acesso em: 04 dez. 2020.

PINHEIRO, Lucas de Almeida. **Bob Wilson: Por trás do olhar de um surdo e da voz-pensamento de um autista**. (Mestrado em Artes da Cena) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/325377>. Acesso em: 15 ago. 2019.

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

RANDVERSDÓTTIR, Halla Björg. **Samlistaverk ljóss, líta, hreyfinga og hljóða Sonnettur Shakespeares í sviðsetningu Roberts Wilson**. Dissertação (Mestrado em Literatura Geral) Escola de Humanidades e Literatura geral, Universidade da Islândia, Islândia, 2014. Disponível em: <https://skemman.is/bitstream/1946/17618/1/MA%20ritger%C3%B0%20samlistaverk.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2019.

RATH, Arun. The Minds Behind 'Einstein On The Beach'. *In: Talk Shop*. [S.l], 2013. Disponível em: <https://www.npr.org/2013/10/12/231595649/the-minds-behind-einstein-on-the-beach-talk-shop>. Acesso em: 20 nov. 2020.

ROCKWELL, John. 'Einstein' Seeks the Old Relativity. *In: New York Times*. [S.l], 2012. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2012/09/02/arts/music/einstein-on-the-beach-revival-at-bam-raises-questions.html>. Acesso em: 5 ago. 2020.

ROYAL museums greenwich. **Elizabeth I 's Royal Wardrobe**. [S.l], [2020?]. Disponível em: <https://www.rmg.co.uk/explore/elizabeth-royal-wardrobe>. Acesso em: 27 abr. 2020;

ROYAL museums greenwich. **Elizabeth I: fashion and beauty**. [S.l], [2020?]. Disponível em: <https://www.rmg.co.uk/discover/explore/elizabeth-i-fashion-and-beauty>. Acesso em: 27 abr. 2020.

ROYAL museums greenwich. **Symbolism in portraits of Elizabeth I**. [S.l], [2020?]. Disponível em: <https://www.rmg.co.uk/discover/explore/symbolism-portraits-elizabeth-i>. Acesso em: 27 abr. 2020.

SAFIR, Margery Arent. **Robert Wilson from Within**. Arts Arena, Flammarion: 2012.

SCHWARTZ, Alexandra. The Long Collusion of Photography and Crime. *In: The New Yorker*. [S.l], 2016. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/the-long-collusion-of-photography-and-crime?intcid=mod-yml>. Acesso em: 20 nov. 2020.

SCENE4, Magazine. [S.l], 2012. Disponível em: <https://www.scene4.com/archivesqv6/dec-2012/1212/renatestendhal-i1212.html>. Acesso em: 10 out. 2020.

SHAKESPEARE, William. *In: GUEIROS, Nehemias. 50 Sonetos / William Shakespeare*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SHEVTSOVA, Maria. **Robert Wilson**. New York: Taylor & Francis Group, 2007.

SHEVTSOVA, Maria. Robert Wilson. *In: BROWN, John Russell e BENEDETTO, Stephen Di. Designer 's Shakespeare*. Nova York: Routledge, 2016.

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

SILVA, Gisele. **Redescobrimo uma controvérsia elizabetana: as (re)leituras do amor em traduções brasileiras dos sonetos de Shakespeare**. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, , 2004.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. tradução João Roberto Martins Filho. *In: A vontade radical: estilos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

STANTON, Leslie. **How to produce Einstein on the Beach**. Michigan: UMS University of Michigan. 2012. Disponível em: <https://ums.org/2012/01/19/how-to-produce-einstein-on-the-beach/>. Acesso em: 5 ago. 2020.

STAMMERS, Tom. Fernand Khnopff and modern art in Belgium. *In: Apollo The international Magazine*. [S.l], 2018 Disponível em: <https://www.apollo-magazine.com/modern-art-belgian-fernand-khnopff/>. Acesso em: 20 ago. 2020.

SUQI, Rima. Robert Wilson, Director, on His Passion for Chairs. *In: New York Times*, 2011. [S.l], 2011. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2011/09/22/garden/robert-wilson-on-his-passion-for-chairs.html>. Acesso em: 07 fev. 2020.

TELMONDIS. [S.l], 2013. Disponível em: [https://www.telmond.com/get\\_public\\_file.php?id=154](https://www.telmond.com/get_public_file.php?id=154). Acesso em: 10 out. 2020.

THE NEWYORKER. [S.l], 2016. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/the-long-collusion-of-photography-and-crime?intcid=mod-yml>. Acesso em: 15 nov. 2020.

UC Berkeley events. Philip Glass and Lucinda Childs discuss Einstein on the Beach. Berkeley, 2012, colors. 47 min 55 s, colors. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=e8Cx7XOYj\\_w&t=1016s](https://www.youtube.com/watch?v=e8Cx7XOYj_w&t=1016s). Acesso em: 13 fev. 2020.

UC Berkeley events. **Robert Wilson, Philip Glass and Lucinda Childs discuss Einstein on the Beach**. Berkeley, 2012, colors. 44 min 07 s, colors. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k8iLOGPm7AY&t=1403s>. Acesso em: 13 fev. 2020.

VELOR, Sasha. [S.l], [2020?]. Disponível em: <https://www.sashavelour.com/>. Acesso em: 15 maio. 2020.

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

VIANA, Fausto; VELLOSO, Isabela M. **Roland Barthes e o traje de cena**. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/252>. Acesso em: 8 jul. 2019.

VIGEANT, Louise. **La métamorphose d'un onnagata**. Revue de théâtre, n° 86, 1998, p.162-164. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1998-n86-jeu1074756/25635ac/>. Acesso em: 20 dez. 2019.

WALKER, Shanta. **Para uma tradução comentada de sonetos de Shakespeare**. Dissertação (Mestrado em Estudos da tradução) - Departamento de línguas estrangeiras e tradução, Universidade de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em: [https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/33890/1/2018\\_ShantaNavvabWalker.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/33890/1/2018_ShantaNavvabWalker.pdf). Acesso em: 15 jan. 2019.

WEILER, Christel. Japanese traces in Robert Wilson's productions. *In*: PAVIS, Patrice. **The Intercultural Performance Reader**. London; New York: Routledge, 1996, p.105-113.

WILSON, Robert. **King Lear**. *In*: Programa de espetáculo, 1985.

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

**ANEXOS**

## ANEXO A - Cronologia de espetáculos

Esta lista foi retirada do site oficial do encenador<sup>77</sup> e apresenta apenas as datas e locais de estreia. As remontagens não estão incluídas, com exceção as mais notáveis de Einstein na praia e as obras que se modificaram consideravelmente, como diferenças nos papéis principais (por exemplo, Orleo) ou em outros idiomas (por exemplo, A Dama do Mar). Se não indicado de outra forma, o Design de Direção, cenário e Iluminação são de Robert Wilson.

### 2019

- **Jungle Book** de Robert Wilson e CocoRosie, baseado em "The Jungle Book" de Rudyard Kipling (1894) [Versão alemã]. Jacques Reynaud (Traje de cena). Düsseldorfer Schauspielhaus, Düsseldorf - Alemanha, 19 de outubro de 2019.
- **Mary Said What She Said** de Darryl Pinckney. Ludovico Einaudi (Música), Jacques Reynaud (Traje de cena). Théâtre de la Ville (venue: Espace Cardin), Paris - França, 22 de maio de 2019.
- **Jungle Book** [Le livre de la jungle] de Robert Wilson e CocoRosie, baseado em "The Jungle Book" de Rudyard Kipling (1894) [Versão francesa]. Jacques Reynaud (Traje de cena). Gre Théâtre de la Ville - Luxemburgo, 26 de abril de 2019.
- **Otello** de Giuseppe Verdi. Jacques Reynaud (Traje de cena). Baden-Baden Festival - Alemanha, 13 de abril de 2019.
- **The Troubadour** [Il trovatore] de Giuseppe Verdi. Julia von Leliwa (Traje de cena). Teatro Comunale – Bolonha, Itália, 22 de janeiro 22 de 2019.

### 2018

- **Turandot** de Giacomo Puccini. Jacques Reynaud (Traje de cena). Teatro Real – Madri, Espanha, 30 de novembro de 2018.
- **The Troubadour** [Le trouvère] de Giuseppe Verdi [Versão francesa]. Julia von Leliwa (Traje de cena). Teatro Farnese (Verdi Festival)- Parma, Itália, 29 de setembro de 2018.

---

<sup>77</sup> Disponível em: <http://www.robertwilson.com/chronology-theater>. Acesso em: 24 jul. 2020

- **Oedipus** de Robert Wilson, baseado na tragédia de Sófocles Oedípus Rex [Οιδίπους Τύραννος]. Kinan Azmeh, Dickie Lery (Música); Carlos Soto (Traje de cena). Teatro Gree Scavi – Pompeia, Itália, 05 de julho de 2018.

#### 2017

- **LUTHER dancing with the gods** de Robert Wilson. Johann Sebastian Bach, Knut Nystedt, Steve Reich (Música); Julia von Leliwa (Traje de cena); Gijs Leenaars (Direção musical). Pierre Boulez Saal (Barenboim-Said Akademie) – Berlim, Alemanha, 6 de outubro de 2017.
- **Hamletmachine** [Hamletmaschine] de Heiner Müller [Versão italiana]. Jerry Leiber, Mike Stoller (Música) – Spoleto, Itália, 7 de julho de 2017.
- **The Seman** [Der Semann] de Anna Calvi e Robert Wilson, baseado na História homônima de E.T.A. Hoffmann. Anna Calvi (Música); Jacques Reynaud (Traje de cena). Ruhrfestspiele Recklinghausen - Alemanha, 3 de maio de 2017.
- **Edda** de Jon Fosse baseado na mitologia Old Norse. CocoRosie (Música); Jacques Reynaud (Traje de cena). Det Norske Teatret – Oslo, Noruega, 4 de março de 2017.

#### 2016

- **Endgame** [Fin de partie] de Samuel Beckett. Jacques Reynaud (Traje de cena), Hans-Peter Kuhn (Música). Berliner Ensemble – Berlim, Alemanha, 3 de dezembro de 2016.
- **Garrincha—a street opera** [Garrincha—Uma opera de rua] de Robert Wilson e Darryl Pinckney, baseado na ideia de Danilo Santos de Mirea. Carlos Soto (Traje de cena), Hal Willner (Música), Darryl Pinckney (Dramaturgia). Teatro Paulo Autran - São Paulo, Brasil, 23 de abril de 2016.

#### 2015

- **La Traviata** de Giuseppe Verdi. Yashi (Traje de cena). Leestheater Linz / Musiktheater am Volksgarten – Linz, Áustria, 19 de setembro de 2015.
- **Letter to a Man** de Christian Dumais-Lvowski, baseado em **Diaries** de Vaslav Nijinsky. Darryl Pinckney (Dramaturgia); Hal Willner (Música); Jacques Reynaud (Traje de cena). Caio Melisso Theater, Festival dei 2Mondi – Spoleto, Itália, 8 de julho de 2015.

- **Pushkin's Fairy Tales** [Сказки Пушкина]. Baseado em contos selecionados de Alekser Pushkin. CocoRosie (Música); Julia von Leliwa (Traje de cena); Douglas Wieselmann (Direção musical). State Theater of Nations - Moscou, 16 de junho de 2015.
- **Adam's Passion** [Aadama Passioon] de Arvo Pärt e Robert Wilson. Arvo Pärt (Música); Carlos Soto (Traje de cena); Konrad Kuhn (Dramaturgia); Tonu Kaljuste (Direção musical). Noblessner Foundry – Tallinn, Estônia, 12 de maio de 2015.
- **Faust Part I e II** [Faust. Der Tragödie Erster und Zweiter Teil] de Johann Wolfgang von Goethe. Herbert Grönemeyer (Música); Jacques Reynaud (Traje de cena); Jutta Ferbers, Anika Bardos (Dramaturgia). Berliner Ensemble – Berlim, Alemanha, 22 de abril de 2015.

#### 2014

- **The Blacks** [Les Nègres] de Jean Genet. Dickie Lery (Música); Ellen Hammer (Dramaturgia); Moidele Bickel (Traje de cena). Odéon Théâtre de l'Europe – Paris, França, 3 de outubro de 2014.
- **Rhinoceros** [Rhinocéros] de Eugène Ionesco. Adam Lenz (Música); Konrad Kuhn (Dramaturgia); Tomasz Jeziorski (Vídeo); Dan Dragoiescu (Design de Som). Teatrul National Marin Sorescu – Craiova, Romênia, 2 de julho de 2014.
- **The Coronation of Poppea** [L'incoronazione di Poppea] de Claudio Monteverdi. Jacques Reynaud (Traje de cena); Rinaldo Alesserini (Conductor). Paris National Opera, Palais Garnier – Paris, França, 7 de junho de 2014.
- **1914**, baseado em The Last Days of Mankind de Karl Kraus e The Good Soldier Švejk de Jaroslav Hašek. Aleš Březina, Hanuš Karlach, e Soňa Červená (Adaptação); Aleš Březina (Música); Jacques Reynaud (Traje de cena); Martin Urban (Dramaturgia). National Theater – Praga, República Tcheca, 30 de abril de 2014.

#### 2013

- **Monsters of Grace II**, peça de rádio ao vivo de Robert Wilson. Iris Drögekamp, Peter Liermann (Dramaturgia); Dom Bouffard, Adam Lenz (Música). ARD Hörspieltage Festival no ZKM Center for Arts and Media, Karlsruhe, Alemanha, 9 de novembro de 2013.
- **The Little Match Girl** [Das Mädchen mit den Schwefelhölzern] de Helmut Lachenmann. Emilio Pomarico (Direção musical); Norbert Ommer (Design de Som); Eva Dessecker

(Traje de cena); Stephan Buchberger (Dramaturgia). Ruhrtriennale Festival at Jahrhunderthalle – Bochum, Alemanha, 14 de setembro de 2013.

- **The Old Woman** de Daniil Kharms. Darryl Pinckney (Adaptação), Hal Willner (Música), Jacques Reynaud (Traje de cena). Performado por Mikhail Baryshnikov e Willem Dafoe. Manchester International Festival – Manchester, Reino Unido, 4 de julho de 2013.
- **The Lady from the Sea** de Susan Sontag, baseado na peça homônima de Henrik Ibsen [Versão brasileira]. Giorgio Armani (Traje de cena); Michael Galasso (Música). SESC Santos - Sao Paulo, Brasil, 15 de maio de 2013.
- **Peter Pan** de Erich Kästner, baseado no romance de James Matthew Barrie. CocoRosie (Música); Jacques Reynaud (Traje de cena); Jutta Ferbers, Dietmar Böck (Dramaturgia). Berliner Ensemble – Berlim, Alemanha, 17 de abril de 2013.
- **Macbeth** de Giuseppe Verdi. Jacques Reynaud (Traje de cena); Konrad Kuhn (Dramaturgia). Teatro Comunale – Bolonha, Itália, 5 de fevereiro de 2013.
- **Zinnias: The Life of Clementine Hunter** de Robert Wilson, Bernice Johnson Reagon e Toshi Reagon (Libreto e Música) e Jacqueline Woodson (História). Carlos Soto (Traje de cena). Alexeer Kasser Theater at Montclair State University – Montclair, Nova Jersey, 26 de janeiro de 2013.

## 2012

- **Odyssey** após Homer. Simon Armitage (Texto); Thodoris Ekonomou (Música); Wolfgang Wiens (Dramaturgia); Yashi Tabasomi (Traje de cena); Hal Willner (Supervisão de Música). National Theatre of Greece – Atenas, Grécia, 25 de outubro de 2012.
- **Dom Pérignon**, encenado por Robert Wilson. Alexere Desplat (Música). Performado por Lang Lang (Piano), Christopher Knowles e Watermill Center residents (Dança). Evento comemorativo às champanhes Dom Pérignon Vintage 2003, Rosé 2000, e Oenotheque 1996 na Chapelle Royale Versailles - França, 10 de setembro de 2012.
- **Via Crucis** de Franz Liszt. Festival "pèlerinages" no ViehaReino Unidotionshalle - Weimar, Alemanha, 1 de setembro de 2012.

- **Lecture on Nothing** de John Cage. Arno Kraehahn (Música); Tomasz Jerzierski (Vídeo). Performado por Robert Wilson. Ruhrtriennale Festival no Jahrhunderthalle - Bochum, Alemanha, 22 de agosto de 2012.
- **Einstein on the Beach** de Philip Glass e Robert Wilson [remontagem]. Christopher Knowles, Samuel M. Johnson, Lucinda Childs (Textos); Lucinda Childs (Coreografia). Opéra Berlioz - Le Corum - Montpellier, França, 17 de março de 2012.

### 2011

- **The Return of Ulisses to his Homele** [Il ritorno d'Ulisse in patria] de Claudio Monteverdi. Jacques Reynaud (Traje de cena); Rinaldo Alesserini (Conductor). Teatro alla Scalla - Milão, Itália, 19 de setembro de 2011.
- **The Life e Death of Marina Abramović** de Robert Wilson e Marina Abramović. Antony (Música); William Basinski (Compositor e curador de Música); Jacques Reynaud (Traje de cena); Wolfgang Wiens (Dramaturgia); Nick Sagar (Design de Som). Manchester International Festival - Manchester, Reino Unido, 9 de julho de 2011.
- **Lulu** de Frank Wedekind. Lou Reed, Hal Willner (Música); Jacques Reynaud (Traje de cena). Berliner Ensemble - Berlim, Alemanha, 12 de abril de 2011.
- **Norma** de Vincenzo Bellini. Moidele Bickel (Traje de cena); Paolo Carignani (Conductor). Opernhaus Zürich - Zurique, Suíça, 27 de fevereiro de 2011.

### 2010

- **The Makropulos Case** [Věc Makropulos] de Karl Čapek. Aleš Březina (Música); Jacques Reynaud (Traje de cena). Narodni Divadlo - Praga, República Tcheca, 18 de novembro de 2010.
- **Katya Kabanova** [Kát'a Kabanová] de Leoš Janáček. Yashi TabasSomi (Traje de cena); Tomáš Netopil (Conductor). Narodni Divadlo - Praga, República Tcheca, 26 de junho de 2010.
- **1433—The Gre Voyage** [鄭和1433]. Ruo-Yu Liu (roteiro); Ornette Coleman, Dickie Lery, Chih-Chun Huang (Música); Tim Yip (Traje de cena). Chiang Kai-Shek Cultural Center, Taipei - Taiwan, 20 de fevereiro de 2010.

### 2009

- **Orpheus** [L'Orfeo] de Claudio Monteverdi. Jacques Reynaud (Traje de cena); Rinaldo Alesserini (Conductor). Teatro alla Scala – Milão, Itália, 19 de setembro de 2009.
- **Krapp's Last Tape** de Samuel Beckett. Yashi Tabasomi (Traje de cena). Performado por Robert Wilson. Festival de Two Worlds, Caio Melisso Theater - Spoleto, Itália, 28 de junho de 2009.
- **The Freeshooter** [Der Freischütz] de Carl Maria Weber. Viktor & Rolf (Traje de cena); Thomas Hengelbrock (Conductor). Festspielhaus - Baden-Baden, Alemanha, 31 de maio de 2009.
- **KOOL—Dancing in my mind**. Um tributo a Suzushi Hanayagi. David Derne, Johann Sebastian Bach, Ishmael Reed (Música); Suzushi Hanayagi, Carla Blank, Jonah Bokaer, Illenk Gentile (Coreografia); Carlos Soto (Traje de cena); Richard Rutkowski (Vídeo). Guggenheim Museum, New York –17 de abril de 2009.
- **Shakespeare's Sonnets** [Shakespeare's Sonette], uma seleção dos sonetos de William Shakespeare [Versão alemã]. Rufus Wainwright (Música); Jacques Reynaud (Traje de cena). Berliner Ensemble - Berlim, Alemanha, 12 de abril de 2009.
- **Orleo**. Baseado no romance de Virginia Woolf [Versão chinesa]. Virginia Woolf (Texto); Robert Wilson, Darryl Pinckney (Adaptação); Hans Peter Kuhn (Música). Performado por Hai-Ming Wei. National Theater, Taipei - Taiwan, 21 de fevereiro de, 2009.

## 2008

- **Faust** de Charles Gounod. Jonah Bokaer (Coreografia); Jacques Reynaud (Traje de cena); Gabriel Chmura (Conductor). Polish National Opera, Teatr Wielki - Varsóvia, Polônia, 26 de outubro de 2008.
- **Happy Days** [Oh les beaux jours] de Samuel Beckett. Jacques Reynaud (Traje de cena). Gre Théâtre of Luxembourg – Luxemburgo, 24 de setembro de 2008.
- **The Lady from the Sea** de Susan Sontag, baseado na peça homônima de Henrik Ibsen [Versão espanhola]. Giorgio Armani (Traje de cena); Michael Galasso (Música). Matadero - Madri, Espanha, 7 de março de 2008.

## 2007

- **The Threepenny Opera** [Die Dreigroschenoper] de Bertolt Brecht e Kurt Weill. Jacques Reynaud (Traje de cena); Hans-Jörn Breenburg, Stefan Rager (Direção musical). Berliner Ensemble - Berlim, Alemanha, 27 de setembro de 2007.
- **Saint John Passion** [Johannespassion] de Johann Sebastian Bach. Lucinda Childs (Coreografia e solos de Dança); Frida Parmeggiani (Traje de cena); Rolf Beck (Conductor). Théâtre du Châtelet - Paris, França, 14 de junho de 2007.
- **RUMI - in the Blink of the Eye** de Robert Wilson e Kudsi Erguner, baseado em a poema de Mawlana Djalal-od-Din-Rumi. Kudsi Erguner (Música); Peter Cerone (Design de Som); Christophe de Menil (Traje de cena). Attiki Cultural Society's Spring Theater Festival, Pallas Theater - Atenas, Grécia, 28 de maio de 2007.

#### 2006

- **Quartet** [Quartett] de Heiner Müller [Versão francesa]. Baseado em **Les Liaisons Dangereuses** de Choderlos de Laclos. Michael Galasso (Música); Frida Parmeggiani (Traje de cena). Odéon Théâtre de l'Europe - Paris, França, 28 de setembro de 2006.
- **Expectation** [Erwartung] de Arnold Schoenberg [remontagem] & 'Murder Scene' de **Deafman Glance** de Robert Wilson. Moidele Bickel (Traje de cena). Performado por Anja Silja ('Murder Scene' de Anja Silja e Robert Wilson). Berlin State Opera - Berlim, Alemanha, 2 de setembro de 2006.
- **The Lady from the Sea** de Susan Sontag, baseado na peça homônima de Henrik Ibsen [Versão polonesa]. Giorgio Armani (Traje de cena); Michael Galasso (Música). Dramatic Theater (Teatr Dramatyczny) - Varsóvia, Polônia, 16 de maio de 2006.

#### 2005

- **A Winter's Tale** de William Shakespeare. Jacques Reynaud (Traje de cena). Berliner Ensemble - Berlim, Alemanha, 24 de setembro de 2005.
- **Peer Gynt** de Henrik Ibsen. Michael Galasso (Música); Jaques Reynaud (Traje de cena). Det Norske Teatret - Oslo, Noruega, 19 de fevereiro de 2005.

#### 2004

- **2Lips and Dancers and Space: A Dance in Four Parts** de Robert Wilson. Michael Galasso (Música); Christopher Knowles, Lucrece (Textos adicionais); Viktor & Rolf

(Traje de cena). Performado por Nederles Dans Theater (NDT) III. Théâtre de la Ville - Luxemburgo, 10 de novembro de 2004.

- **The Black Rider: The Casting of the Magic Bullets** de Robert Wilson, Tom Waits e William S. Burroughs. Baseado em **Der Freischütz** de August Apel e Friedrich Laun, e no **The Fatal Marksman** de Thomas de Quincey [Versão britânica]. Frida Parmeggiani (Traje de cena). Barbican Centre - Londres, Reino Unido, 17 de maio de 2004.
- **I La Galigo**, inspirado em Bugis poema épico **Sureq Galigo**. Rahayu Supanggah (Música); Rhoda Grauer (Adaptação); Joachim Herzog (Traje de cena). Esplanade Theatres on the Bay - Singapura, 12 de março de 2004.
- **The Fables of La Fontaine** [Les Fables de la Fontaine], baseado em Jean de La Fontaine's Anthology. Michael Galasso (Música), Moidele Bickel (Traje de cena). Comédie Française - Paris, França, 30 de janeiro de 2004.

### 2003

- **The Woman without a Shadow** [Die Frau ohne Schatten] de Richard Strauss. Paris National Opera / Opéra Bastille - Paris, França, 9 de dezembro de 2003.
- **The Temptation of St. Anthony** baseado em Gustave Flaubert. Bernice Johnson Reagon (Música e Letras); Wolfgang Wiens (Adaptação). Ruhrtriennale Festival at Gebläsehalle - Duisburgo, Alemanha, 20 de junho de 2003.
- **Leonce e Lena** [Leonce und Lena] de Georg Büchner. Herbert Grönemeyer (Música); Jacques Reynaud (Traje de cena). Berliner Ensemble - Berlim, Alemanha, 1 de maio de 2003.

### 2002

- **White Town**, uma homenagem a Arne Jacobsen, comissionada por Kulturbro Biennial Copenhagen. Bellevue Teatret - Copenhagen, Dinamarca, 24 de outubro de 2002.
- **The Ring of the Nibelung: Twilight of the Gods** [Der Ring des Nibelungen: Götterdämmerung] de Richard Wagner. Frida Parmeggiani (Traje de cena); Franz Welser-Möst (Direção musical). Opernhaus Zürich - Zurique, Suíça, 20 de maio de 2002.
- **Destiny** [Osud] de Leoš Janáček. Jacques Reynaud (Traje de cena); Jiří Bělohlávek (Direção Musical). National Theater - Praga, República Tcheca, 19 de abril de 2002.

- **Doctor Caligari** de Robert Wilson, baseado no filme **Das Kabinett des Dr. Caligari** de Carl Maioer, Hans Janowitz e Robert Wiene. Michael Galasso (Música); Jacques Reynaud (Traje de cena). Deutsches Theater - Berlim, Alemanha, 26 de março de 2002.
- **Aida** de Giuseppe Verdi. Jacques Reynaud (Traje de cena); Antonio Pappano (Direção musical). Royal Theatre of the Mint (Théâtre Royal de la Monnaie / Koninklijke Muntchouwburg) - Bruxelas, Bélgica, 30 de janeiro de 2002.

### 2001

- **The Ring of the Nibelung: Siegfried** [Der Ring des Nibelungen : Siegfried] de Richard Wagner. Frida Parmeggiani (Traje de cena); Franz Welser-Möst (Direção musical). Opernhaus Zürich - Zurique, Suíça, 18 de novembro de 2001.
- **Winter Journey** [Winterreise] de Franz Schubert. Yves Saint-Laurent (Traje de cena). Performado por Jessye Norman e Mark Markham. Théâtre du Châtelet - Paris, França, 24 de setembro de 2001.
- **Three Sisters** [Три сестры] de Anton Chechov. Michael Galasso (Música); Ronald Hallgren (Som); Jacques Reynaud (Traje de cena). City Theater (Stadsteatern) - Estocolmo, Suécia, 12 de setembro de 2001.
- **The Ring of the Nibelung: The Valkyrie** [Der Ring des Nibelungen : Die Walküre] de Richard Wagner. Frida Parmeggiani (Traje de cena); Franz Welser-Möst (Direção musical). Opernhaus Zürich - Zurique, Suíça, 27 de maio de 2001.
- **Prometheus** de Robert Wilson. Iannis Xenakis (Música); Franca Squarciarino (Traje de cena); Peter Cerone (Vídeo); Alexeros Myrat (Direção musical). Athens Concert Hall (Cultural Olympics 2001-2004) - Atenas, Grécia, 27 de janeiro de 2001.

### 2000

- **Woyzeck** de Tom Waits, Kathleen Brennan e Robert Wilson, após o fragmente de peça homônima de Georg Büchner. Wolfgang Wiens, Ann-Christin Rommen (Adaptação); Jacques Reynaud (Traje de cena). Betty Nansen Theater - Copenhagen, Dinamarca, 18 de novembro de 2000.
- **The Ring of the Nibelung: The Rhine Gold** [Der Ring des Nibelungen : Das Rheingold] de Richard Wagner. Frida Parmeggiani (Traje de cena); Franz Welser-Möst (Direção musical). Opernhaus Zürich - Zurique, Suíça, 8 de outubro de 2000.

- **Relative Light** de Robert Wilson. Johann Sebastian Bach, John Cage (Música); Christophe de Menil (Traje de cena). Claustro de la Universidad de Valencia (Institut Valencià de la ) - Valência, Espanha, 11 de julho de 2000.
- **Hot Water** de Robert Wilson. Susanne Raschig, Dorothée Uhrmacher (Traje de cena); Chris Kondak (Vídeo); Christophe Martin (Arquitetura de palco). Performado por BARTO. Singapura Arts Festival - Singapura, 14 de junho de 2000.
- **POEtry** de Robert Wilson e Lou Reed, baseado em nas palavras de Edgar Allan Poe. Jacques Reynaud (Traje de cena). Thalia Theater - Hamburgo, Alemanha, 13 de fevereiro de 2000.

### 1999

- **Orpheus e Eurydice** [Orphée et Euridice] de Christoph Willibald Gluck. Frida Parmeggiani (Traje de cena); Sir John Eliot Gardiner (Direção musical). Théâtre du Châtelet - Paris, França, 8 de outubro de 1999.
- **THE DAYS BEFORE: death, destruction e detroit III** de Robert Wilson. Umberto Eco, Christopher Knowles (Textos); Ryuichi Sakamoto (Música); Jacques Reynaud (Traje de cena). Lincoln Center Festival em New York State Theater – Cidade de Nova York, NY, 7 de julho de 1999.
- **Scourge of Hyacinths** de Tania León (Música) e Wole Soyinka (Texto). Susanne Raschig (Traje de cena). Salle Théodore Turrettini, Bâtiment des Forces Motrices - Genebra, Suíça, 17 de janeiro de 1999.

### 1998

- **70 ANGELS ON THE FAÇADE: Domus 1928-1998**. Lisa Ponti, Christopher Knowles (Textos); A.J. Weissbard (Iluminação); Peter Bottazzi (Cenografia e imagens); Jacques Reynaud (Traje de cena); Peter Cerone (Som). Nuovo Piccolo Teatro - Milão, Itália, 1 de dezembro de 1998.
- **Dream Play** [Ett Drömspel] de August Strindberg. Michael Galasso (Música); Jacques Reynaud (Traje de cena). Stadsteater - Estocolmo, Suécia, 15 de novembro de 1998.
- **White Raven** [O Corvo Branco] de Robert Wilson e Philip Glass. Luísa Costa Gomes (Texto); Moidele Bickel (Traje de cena); Dennis Russell Davies (Direção

musical). Sala Júlio Verne, Teatro Camões (Expo '98) - Lisboa, Portugal, 26 de setembro de 1998.

- **Danton's Death** [Dantons Tod] de Georg Büchner [Salzburg version]. Frida Parmeggiani (Traje de cena); Thierry de Mey (Música). Leestheater (Salzburger Festspiele) - Salzburgo, Áustria, 25 de julho de 1998.
- **Wings on Rock**, baseado em **The Little Prince** de Antoine de Saint-Exupéry. Pascal Comelade (Música); Kenzo Takada (Traje de cena). Performado por François Chat e Marianna Kavallieratos. Théâtre Gérard Philipe / Festival de St. Denis - Paris, França, 15 de junho de 1998.
- **The Lady from the Sea** de Susan Sontag, baseado na peça homônima de Henrik Ibsen [Versão italiana]. Giorgio Armani (Traje de cena); Michael Galasso (Música). Teatro Comunale di Ferrara - Itália, 5 de maio de 1998.
- **Monsters of Grace: A Digital Opera in Three Dimensions** de Philip Glass e Robert Wilson. Robert Wilson (Design e conceito visual); Philip Glass (Música); Rumi (Letras); Kurt Munkacsi (Designer de Som); Michael Riesman (Direção musical); Kleiser-Walczak Construction Company (filme e animação por computador). Royce Hall at UCLA Center for the Performing Arts, University of California - Los Angeles, CA, 15 de abril de 1998.
- **Lohengrin** de Richard Wagner [EUA remontagem]. Frida Parmeggiani (Traje de cena); James Levine (Direção musical). Metropolitan Opera – Cidade de Nova York, 09 de março de 1998.
- **The Flight across the Ocean** [Der Ozeanflug] de Bertolt Brecht. Hans Peter Kuhn (Música); Jacques Reynaud (Traje de cena). Berliner Ensemble - Berlim, Alemanha, 28 de janeiro de 1998.

## 1997

- **Saints e Singing** de Robert Wilson e Hans Peter Kuhn, após Gertrude Stein. Gertrude Stein (Texto); Hans Peter Kuhn (Música); Hans Thiemann (Traje de cena). Hebbel Theater - Berlim, Alemanha, 04 de novembro de 1997.
- **Prometheus: A Tragedy of Listening** [Prometeo: Tragedia dell'ascolto] de Luigi Nono (Música) e Massimo Cacciari (Texto). Eré Richard (Som Ambiente), Stefan

Hageneier (Traje de cena). Halles de Schaerbeek / Festival Ars Músicaa, produzido por La Monnaie), Bruxelas, Bélgica, 4 de março de 1997.

- **Pelléas e Mélisèe** [Pelléas et Mélisèe] de Claude Debussy (Música) e Maurice Maeterlinck (Texto). Frida Parmeggiani (Traje de cena). Paris National Opera / Palais Garnier - Paris, França, 7 de fevereiro de 1997.

## 1996

- **Oedipus Rex** de Igor Stravinsky, com a Silent Prologue de Robert Wilson. Igor Stravinsky (Música); Jean Cocteau (Texto). Théâtre du Châtelet - Paris, França, 12 de novembro de 1996.
- **Orleo**. Baseado no romance de Virginia Woolf [Versão britânica]. Virginia Woolf (Texto); Robert Wilson, Darryl Pinckney (Adaptação); Hans Peter Kuhn (Música). Performado por Mirea Richardson. Royal Lyceum Theatre / Edinburgh Festival - Edinburgo, Escócia, 13 de agosto de 1996.
- **G.A. Story: Giorgio Armani: His Story, His Fashion** [la sua storia, la sua moda] de Robert Wilson. Stazione Leopolda - Florença, Itália, 21 de junho de 1996.
- **Time Rocker** de Robert Wilson, Darryl Pinckney (Texto) e Lou Reed (Música e Letras). Thalia Theater - Hamburgo, Alemanha, 12 de junho de 1996.
- **The Malady of Death** [La Maladie de la mort] de Marguerite Duras. Hans Peter Kuhn (Música); Frida Parmeggiani (Traje de cena). Performado por Lucinda Childs e Michel Piccoli. Théâtre Vidy-Lausanne - Lausana, Suíça, 7 de maio de 1996.
- **Four Saints in Three Acts** de Virgil Thomson (Música) e Gertrude Stein (Texto). Francisco Clemente (Traje de cena); Jennifer Tipton (Iluminação). Brown Theater / Houston Gre Opera - Houston, TX, 26 de janeiro de 1996.

## 1995

- **Snow on the Mesa** (peça de dança). Paul Schmidt (Texto); Donna Karan (Traje de cena). Performado pela Martha Graham Dance Company. Eisenhower Theater / Kennedy Center - Washington, DC, 2 de novembro de 1995.
- **Persephone**. Homer, Brad Gooch, Maita di Niscemi (Textos); Gioachino Rossini, Philip Glass (Música); Christophe de Menil (Traje de cena). Ancient Stadium of

Delphi (International Meeting of Ancient Greek Drama, Theatre Olympics) - Delfos, Grécia, 27 de agosto de 1995.

- **Bluebeard's Castle** [A kékszakállú herceg vára] de Bela Bartók & **Expectation** [Erwartung] de Arnold Schoenberg. Large Festival Hall (Salzburger Festspiele) - Salzburgo, Áustria, 24 de agosto de 1995.
- **HAMLET: a monologue**, baseado na peça de William Shakespeare. Robert Wilson, Wolfgang Wiens (Adaptação); Hans Peter Kuhn (Música). Performado por Robert Wilson. Alley Theatre - Houston, TX, 24 de maio de 1995.

#### 1994

- **Skin, Meat, Bone: The Wesleyan Project** de Robert Wilson e Alvin Lucier. Theater Center for the Arts, Wesleyan University - Middletown, CT, 20 de novembro de 1994.
- **The Meek Girl**, baseado na História curta "The Meek One" [Кроткая] de Fyodor Dostoyevsky. Robert Wilson, Wolfgang Wiens (Adaptação); Stefan Kurt, Gerd Bessler (Música). Performado por Robert Wilson, Charles Chemin, Marianna Kavallieratos e Thomas Lehmann. MC 93 Bobigny (Festival d'Automne) - Paris, França, 11 de outubro de 1994.
- **T.S.E.: "come in under the shadow of this red rock"** de Robert Wilson. T. S. Eliot e outros (Textos); Philip Glass (Música). Case di Stefano (Orestidi di Gibellina), Gibellina, Itália, 3 de setembro de 1994.
- **Hanjo / Hagoromo: Japanese Diptych** [Dittico Giapponese] de YReino Unidoio Mishima (Hanjo) e Zeami (Hagoromo). Marcello Panni (Hanjo Música e Libreto); Jo Kondo (Hagoromo Música e Libreto). Teatro della Pergola (Teatro Comunale di Firenze, Maggio Musicale Fiorentino) - Florença, Itália, 13 de junho de 1994.
- **The Moon in the Grass: once never forever** [Der Mond im Gras: einmal keinmal immer] de Robert Wilson. Baseado nas Histórias de Brothers Grimm e Georg Büchner. Roden Schulkowsky (Música). Münchner Kammerspiele - Munique, Alemanha, 10 de abril de 1994.

#### 1993

- **Madama Butterfly** de Giacomo Puccini. Frida Parmeggiani (Traje de cena); Suzushi Hanayagi (Coreografia). Paris National Opera / Opéra Bastille - Paris, França, 19 de novembro de 1993.
- **Alice in Bed** de Susan Sontag. Hans Peter Kuhn (Música). Hebbel Theater - Berlim, Alemanha, 15 de setembro de 1993.
- **Orleo**. Baseado no romance de Virginia Woolf [Versão francesa]. Virginia Woolf (Texto); Robert Wilson, Darryl Pinckney (Adaptação); Hans Peter Kuhn (Música). Performado por de Isabelle Huppert. Théâtre Vidy-Lausanne - Lausana, Suíça, 9 de maio de 1993.

## 1992

- **Alice** de Robert Wilson, Paul Schmidt (Texto), Tom Waits e Kathleen Brennan (Música e Letras). Baseado em **Alice in Wonderland** de Lewis Carroll. Thalia Theater - Hamburgo, Alemanha, 19 de dezembro de 1992.
- **Danton's Death** [Dantons Tod] de Georg Büchner [Versão britânica]. Robert Auletta (Tradução); Frida Parmeggiani (Traje de cena). Alley Theatre - Houston, TX, 27 de outubro de 1992.
- **Don Juan Último** de Vicente Molina Foix. Mariano Díaz (Música); Frida Parmeggiani (Traje de cena). Teatro María Guerrero (Festival de Otoño) - Madrid, Espanha, 26 de setembro de 1992.
- **Einstein on the Beach** de Philip Glass e Robert Wilson [remontagem]. Christopher Knowles, Samuel M. Johnson, Lucinda Childs (Textos); Lucinda Childs (Coreografia). McCarter Theater - Princeton, NJ, 24 de julho de 1992.
- **Doctor Faustus Lights the Lights** de Gertrude Stein. Hans-Peter Kuhn (Música). Hebbel Theater - Berlim, Alemanha, 15 de abril de 1992.

## 1991

- **The Malady of Death** [La Maladie de la mort] de Marguerite Duras [Versão alemã]. Peter Heke (Tradução alemã); Hans Peter Kuhn (Música); Frida Parmeggiani (Traje de cena). Schaubühne am Lehniner Platz - Berlim, Alemanha, 21 de dezembro de 1991.

- **Lohengrin** de Richard Wagner. Frida Parmeggiani (Traje de cena). Opernhaus Zürich - Zurique, Suíça, 21 de setembro de 1991.
- **The Magic Flute** [Die Zauberflöte] de Wolfgang Amadeus Mozart. Kenzo Takada (Traje de cena), Erew de Groat (Coreografia). Paris National Opera / Opéra Bastille - Paris, França, 26 de junho de 1991.
- **Parsifal** de Richard Wagner. Frida Parmeggiani (Traje de cena). Hamburgische Staatsoper - Hamburgo, Alemanha, 21 de março de 1991.
- **When We Dead Awaken** [Når vi døde vågner] de Henrik Ibsen. Robert Brustein (Tradução em inglês); Robert Wilson (Adaptação); Charles "Honi" Coles (Música). Loeb Drama Center (American Repertory Theatre) - Cambridge, MA, 14 de fevereiro de 1991.

#### 1990

- **What Room: A Play for 3 Minutes** de Robert Wilson. Loeb Drama Center (American Repertory Theatre) - Cambridge, MA, maio de 1990.
- **King Lear** de William Shakespeare. Bockenheimer Depot (Schauspielhaus Frankfurt) - Frankfurt, Alemanha, 26 maio de 1990.
- **The Black Rider: The Casting of the Magic Bullets** de Robert Wilson, Tom Waits e William S. Burroughs. Baseado em **Der Freischütz** de August Apel e Friedrich Laun, em **The Fatal Marksman** de Thomas de Quincey. Frida Parmeggiani (Traje de cena). Thalia Theater – Hamburg0, Alemanha, 13 de março de 1990.

#### 1989

- **Swan Song** [Лебединая песнь] de Anton Chekhov. Münchner Kammerspiele - Munique, Alemanha, 20 de dezembro de 1989.
- **Orleo**. Baseado no romance de Virginia Woolf [Versão alemã]. Virginia Woolf (Texto); Robert Wilson, Darryl Pinckney (Adaptação); Hans Peter Kuhn (Música). Performado por Jutta Lampe. Schaubühne am Lehniner Platz - Berlim, Alemanha, 21 de novembro de 1989.
- **The Night before the Day** [La Nuit d'Avant le Jour]. (Inauguração da Opéra Bastille, em comemoração ao bicentenário francês). Seleção musical de Gounod,

Meyerbeer, Massenet, Gluck, Saint-Saens, Bizet, e Berlioz. Paris National Opera - Paris, França, 13 de julho de 1989.

- **Matter** [De Materie] de Louis Eriessen [World Premiere]. Het Muziektheater (Netherlands Opera) - Amsterdã, Países Baixos, 1 de junho de 1989.
- **Doctor Faustus** de Giacomo Manzoni. Baseado no romance de Thomas Mann. Gianni Versace (Traje de cena). Teatro alla Scala - Milão, Itália, 16 de maio de 1989.

## 1988

- **Quartet** [Quartett] de Heiner Müller [Versão EUA]. Baseado em **Les Liaisons Dangereuses** de Choderlos de Laclos. Martin Pearlman (Música). Loeb Drama Center (American Repertory Theater) - Cambridge, MA, 10 de fevereiro de 1988.
- **The Martyrdom of Saint Sebastian** [Le Martyre de Saint Sébastien] de Gabriele d'Annunzio (Texto) e Claude Debussy (Música acidental). Robert Wilson, Suzushi Hanayagi (Coreografia). MC 93 Bobigny (Théâtre National, Opéra of Paris) - Paris, França, 28 de março de 1988.
- **Cosmopolitan Greetings**. Allen Ginsberg (Texto); Rolf Liebermann, George Gruntz (Música). Kampnagelfabrik (Hamburg State Opera) - Hamburgo, Alemanha, 11 de junho de 1988.
- **The Forest**. Heiner Müller, Darryl Pinckney (Texto), David Derne (Música). Theater der Freien Volksbühne - Berlim, Alemanha, 18 de outubro de 1988.

## 1987

- **Salome** de Richard Strauss. Gianni Versace (Traje de cena). Teatro alla Scala - Milão, Itália, 11 de janeiro de 1987.
- **Death, Destruction, e Detroit II** de Robert Wilson. Franz Kafka, Heiner Müller, Robert Wilson, Maita di Niscemi, Cynthia Lubar (Textos); Suzushi Hanayagi (Coreografia); Hans Peter Kuhn (Música/Som). Schaubühne am Lehniner Platz - Berlim, Alemanha, 27 de fevereiro de 1987.
- **Alcestis** de Euripides [Versão alemã]. Friederike Roth, Ann-Christin Rommen (Tradução); Suzushi Hanayagi (Coreografia). Theater der Welt Festival, Staatstheater - Stuttgart, Alemanha, 16 de abril de 1987.

- **Quartet** [Quartett] de Heiner Müller. Baseado em **Les Liaisons Dangereuses** de Choderlos de Laclos. Christoph Eschenbach (Música). Schlosstheater Ludwigsburg (Theater der Welt Festival Stuttgart) - Ludwigsburgo, Alemanha, 18 de junho de 1987.
- **Parzival: On the Other Side of the Lake** [Parzival: Auf der eeren Seite des Sees] de Robert Wilson e Tankred Dorst. Tankred Dorst, Christopher Knowles (Textos); Tassilo Jelde (Música). Thalia Theater - Hamburgo, Alemanha, 11 de setembro de 1987.

## 1986

- **Alceste** de Christoph Willibald Gluck. Suzushi Hanayagi (Coreografia). Württembergisches Staatstheater - Stuttgart, Alemanha, 5 de dezembro de 1986.
- **Hamletmachine** [Hamletmaschine] de Heiner Müller [Versão de Hamburgo]. Jerry Leiber, Mike Stoller (Música). Theater in der Kunsthalle - Hamburgo, Alemanha, 4 de outubro de 1986.
- **Hamletmachine** [Hamletmaschine] de Heiner Müller [Versão de Nova York]. Jerry Leiber, Mike Stoller (Música). Mainstage Two (New York University, Tisch School of the Arts)- Cidade de Nova York, 7 de maio de 1986.
- **Alcestis** de Eurípides. Robert Wilson (Adaptação); Dudley Fitts, Robert Fitzgerald (Tradução); Heiner Müller (Textos adicionais); Hans Peter Kuhn, Laurie Eerson (Música); Suzushi Hanayagi (Coreografia). Loeb Drama Center (American Repertory Theater) - Cambridge, MA, 12 de março de 1986.

## 1985

- **The Knee Plays [from the CIVIL warS]** de Robert Wilson e David Derne. David Derne (Música, Textos); Suzushi Hanayagi (Coreografia). Schauspielhaus (Theater der Welt Festival) - Frankfurt, Alemanha, 20 de setembro de 1985.
- **The Golden Windows** de Robert Wilson [Remontagem EUA]. Tania León, Gavin Bryars, Hans Peter Kuhn (Música); Christophe de Menil (Traje de cena). Carey Playhouse, Brooklyn Academy of Música (Next Wave Festival) Cidade de Nova York, NY, 22 de outubro de 1985.

## 1984

- **Einstein on the Beach** de Philip Glass e Robert Wilson [remontagem]. Christopher Knowles, Samuel M. Johnson, Lucinda Childs (Textos); Lucinda Childs (Coreografia). Brooklyn Academy of Música, Opera House (Next Wave Festival) Cidade de Nova York, NY, 11 de dezembro de 1984.
- **Medea** de Robert Wilson e Gavin Bryars. Baseado na peça de Eurípides. Gavin Bryars (Música); Heiner Müller, Vladimir Maïakovsky (Textos adicionais). Opéra de Lyon -França, 23 de outubro de 1984.
- **Medea** [Médée] de Marc-Antoine Charpentier. Opéra de Lyon - França, 22 de outubro de 1984.
- **the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down** [Marseille Workshop (Act II, Scenes A & B; Act III, Scenes A & B)]. Etel Adnan (Texto); Música de Gavin Bryars. La Sainte Baume - Marselha, França, 13 de fevereiro de 1984.
- **the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down** [Tokyo Workshop (Act I, Scene C; Act II, Scene C; Act III, Scenes C & D)] - Tokyo, Japão, 10 de fevereiro de 1984.
- **the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down** [Rome Section (Prologue e Act V)] de Robert Wilson e Philip Glass. Philip Glass (Música); Maita di Niscemi (Texto); Jim Self (Coreografia); Christophe de Menil (Traje de cena). Teatro dell' Opera - Roma, Itália, 25 de março de 1984.
- **the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down** [Cologne Section (Act I, Scene A; Act III, Scene E; Act IV, Scene A e Epilogue)] de Robert Wilson e Heiner Müller. Philip Glass, David Derne, Hans Peter Kuhn, Frederick the Great, Thomas Tallis, Franz Schubert (Música). Schauspielhaus – Colônia, Alemanha, 19 de janeiro de 1984.

### 1983

- **the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down** [Rotterdam Section (Act I, Scene B)] de Robert Wilson. Nicolas Economou (Música); Jim Self (Coreografia); Christophe de Menil (Traje de cena); Maita di Niscemi (Textos). Schouwburg Theater - Rotterdam, Países Baixos, 6 de setembro de 1983.

### 1982

- **Great Day in the Morning** de Robert Wilson e Jessye Norman. Jessye Norman e Charles Lloyd, Jr. (Música). Théâtre des Champs-Élysées - Paris, França, 12 de outubro de 1982.
- **the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down** [second workshop "final review"]. Freiburg im Breisgau - Alemanha, 26 de junho de 1982.
- **The Golden Windows** [Die Goldenen Fenster] de Robert Wilson. Tania Léon, Gavin Bryars, Johann Pepusch (Música). Münchner Kammerspiele - Munique, Alemanha, 29 de maio de 1982.

### 1981

- **Relative Calm** de Lucinda Childs. Lucinda Childs (Direção); Robert Wilson (Iluminação e Cenografia); Jon Gibson (Música). Théâtre National de Strasbourg - França, 16 de novembro de 1981.
- **The Man in the Raincoat** de Robert Wilson. Hans Peter Kuhn (Música). Performado por Robert Wilson. Schauspielhaus Köln (Theater der Welt Festival) – Colônia, Alemanha, 27 de junho de 1981.

### 1980

- **DiaLog/Curious George** de Robert Wilson e Christopher Knowles. Christopher Knowles (Texto). Teatro Nuovo (Cabaret Voltaire, Rassegna Internazionale del Teatro d'Avanguardia) - Turim, Itália, 10 de março de 1980.
- **Overture to the Fourth Act of Deafman Gance** de Robert Wilson. Performado por Robert Wilson. Raffinerie Plan K - Bruxelas, Bélgica, 25 de fevereiro de 1980.

### 1979

- **Edison** de Robert Wilson. Maita de Niscemi (Texto adicional); Michael Riesman e outros (Música). Lion Theater, New York City, junho 19-24 (preview). Théâtre National Populaire, Villeurbanne, França, 9 de outubro de 1979.
- **Death, Destruction, e Detroit** : uma peça com Música em 2 atos - a love story in 16 scenes de Robert Wilson. Alan Lloyd, Keith Jarrett, Rey Newman (Música); Maita de Niscemi (Textos adicionais). Schaubühne am Halleschen Ufer - Berlim, Alemanha, 12 de fevereiro de 1979.

### 1978

- **Prologue to Deafman Gance** de Robert Wilson. Manhattanville College - Purchase, NY, 12 de julho de 1978.

### 1977

- **DiaLog/Network** de Christopher Knowles e Robert Wilson. Christopher Knowles (Texto). Spazio Teatro Sperimentale - Florença, Itália, 15 de outubro de 1977.
- **I was sitting on my patio this guy appeared I thought I was hallucinating** de Robert Wilson. Lucinda Childs (Co-Direção.); Alan Lloyd (Música). Performado por Robert Wilson e Lucinda Childs. Quirk Auditorium (Eastern Michigan University) - Ypsilanti, MI, 2 de abril de 1977.

### 1976

- **reconfirmation of reservations** [Robert Wilson solo]. Salone Pier Lombardo - Milão, 7-10 de junho. Teatro Comunale - Bréscia, Itália, 25 de junho de 1976.
- **Bob Wilson Solo** [incluindo excertos de **Deafman Gance**, **A Letter for Queen Victoria**, e **The King of Espanha**]. Salle Vilar, Maison de la Culture de Rennes - França, 28 de outubro.
- **Einstein on the Beach** de Robert Wilson e Philip Glass. Philip Glass (Música); Christopher Knowles, Samuel M. Johnson, Lucinda Childs (Textos); Erew de Groat (Coreografia). Théâtre Municipal (Festival d'Avignon) - Avignon, França, 25 de julho de 1976.
- **DiaLog [3]** de Robert Wilson e Christopher Knowles. Performado por Robert Wilson, Christopher Knowles, e Lucinda Childs. Whitney Museum, Cidade de Nova York, NY, 19 de fevereiro de 1976.

### 1975

- **To Street : One Man Show**. Performado por Robert Wilson. Kultur Forum, Bonn Center - Alemanha, 20 de setembro de 1975.
- **DiaLog [2]** de Robert Wilson e Christopher Knowles. Performado por Robert Wilson e Christopher Knowles. Connecticut College (American Dance Festival) - New London, Conn., 29 de julho. The Public Theater/Anspacher - Cidade de Nova York, NY, 7 de agosto de 1975.

- **The \$ Value of Man** de Robert Wilson e Christopher Knowles. Robert Wilson e Christopher Knowles (Textos); Michael Galasso (Música); Erew de Groat (Coreografia). Lepercq Space, Brooklyn Academy of Música - Cidade de Nova York, NY, 8 de maio de 1975.
- **A Solo Reading**. Robert Wilson (Voz e desenhos); Alan Lloyd (Música). 147 Spring Street (Byrd Hoffman Foundation) - Cidade de Nova York, NY, 2 de fevereiro de 1975.
- **Dialog of the Sundance Kid** [leitura] de Christopher Knowles e Robert Wilson. Performado por Christopher Knowles e Robert Wilson. St. Marks Church (St. Marks Poetry Project). Cidade de Nova York, NY, 1 de janeiro de 1975.

#### 1974

- **A Letter for Queen Victoria** de Robert Wilson. Christopher Knowles, Cynthia Lubar, Stefan Brecht, James Neu (Textos adicionais); Alan Lloyd, Michael Galasso (Música); Erew de Groat (Coreografia). Performado por Robert Wilson e membros da Byrd Hoffman School of Byrds. Teatro Caio Melisso (Festival dei Due Mondi Spoleto) - Spoleto, Itália, 15 de junho de 1974.
- **DiaLog/A Mad Man A Mad Giant A Mad Dog A Mad Urge A Mad Face** de Robert Wilson e Christopher Knowles. Performado por Robert Wilson, Christopher Knowles, e outros. Villa Borghese (Contemporanea festival) - Roma, Itália, 3 de março de 1974.

#### 1973

- **The Life e Times of Joseph Stalin** de Robert Wilson. Alan Lloyd, Igor Demjen, Julie Weber, Michael Galasso (Música); Robert Wilson, Cynthia Lubar, Christopher Knowles, Ann Wilson (Textos); Erew de Groat (Coreografia). Performado por Robert Wilson e Byrd Hoffman School of Byrds. Det Ny Teater, Copenhagen, 7-14 de setembro (previews). Brooklyn Academy of Música, Opera House, Cidade de Nova York, NY, 14 de dezembro de 1973.
- **King Lyre e Lady in the Wastele**. Performado por Robert Wilson e Elaine Luthy. 147 Spring Street (Byrd Hoffman Foundation). Cidade de Nova York, NY, 12 de maio de 1973.

- **The Byrd Hoffman School of Byrds Spring Student Concerts.** Incluindo: Solos; Macrame Trio; Ramona's Engagemet [sic] Ring, de Jessie Dunn Gilbert; Lulladee, de Minda Novek; The Cradle Song, de Hope Kondrat; Orange Airplane, de Alan Lloyd; Memories, de Sue Sheehy; Reading, de Pontease Tyak; Solo Pablo Rimbaud; e Reception Play. Localização desconhecida [provavelmente 147 Spring St., Cidade de Nova York, NY], 7 de maio de 1973.
- Workshop/Performance. Performado por Robert Wilson e Byrd Hoffman School of Byrds. Naropa Institute - Boulder, CO, 1973.

## 1972

- **Overture** [Paris (Overture for **KA MOUNTAIN E GUARDenia TERRACE**)]. Robert Wilson, Melvin Eringa, Kathryn Kean, Kikuo Saito, Ann Wilson e others (Design); Igor Demjen (Música/Som). Performado por Robert Wilson e Byrd Hoffman School of Byrds. Musée Galliera (Festival d'Automne e Théâtre des Nations) - Paris, França, 6-11 de novembro de 1972 (exposição de seis dias com apresentações ocasionais). - Opéra Comique (Festival d'Automne e Théâtre des Nations)- Paris, França, 12 de novembro de 1972 [intitulado **CYNDI**. Robert Wilson (Direção); Robert Wilson, Cynthia Lubar e Ann Wilson (Textos); Igor Demjen (Música/Som); Erew de Groat (Coreografia.); Robert Wilson, Paul Thek (Cenografia). Performance continuada de 24 horas].
- **KA MOUNTAIN E GUARDenia TERRACE: a story about a family e Some people changing.** Robert Wilson, Erew de Groat, Cynthia Lubar, James Neu, Ann Wilson, Mel Eringa, S.K. Dunn e outros (Direção); Robert Wilson, Erew de Groat, Jessie Dunn Gilbert, Kikuo Saito, Cynthia Lubar, Susan Sheehy e Ann Wilson (Textos); Igor Demjen (Música/Som). Performado por Robert Wilson e Byrd Hoffman School of Byrds. Haft Tan Mountain (Shiraz-Persepolis Festival of the Arts), Shiraz - Irã, 2-9 de setembro de 1972 [uma performance continuada].

## 1971

- **[Demonstration/Lecture/Press Conference]**. Performado por Robert Wilson. Atelje 212 (BITEF Festival) - Belgrado, Iugoslávia, 14 de setembro de 1971.
- **Program Prologue Now: Overture for a Deafman** de Robert Wilson. Espace Pierre Cardin, Théâtre des Ambassadeurs - Paris, França, 8 de junho de 1971.

- **Watermill** [performance/demonstração]. Melvin Eringa, Igor Demjen, Alan Lloyd, e Pierre Ruiz (Música/Som). Performado por Robert Wilson, Erew de Groat, Cynthia Lubar, e outros. Morristown Unitarian Fellowship - NJ, 16 de março de 1971.

## 1970

- **Deafman Gance** de Robert Wilson. Alan Lloyd, Igor Demjen et.al. (Música). Performado por Robert Wilson, Raymond Erews, Sheryl Sutton, e Byrd Hoffman School of Byrds. University Theater (Center for New Performing Arts) – Cidade de Iowa, IA, 15 de dezembro de 1970.
- **Hebill** de Robert Wilson. Kenneth King (Texto); Alan Lloyd e Julie Weber (Música). Performado por Robert Wilson e outros. New Museum (University Center for New Performing Arts) – Cidade de Iowa, IA, 13 de novembro de 1970.
- **George School Activity** [leitura/demonstração] Conduzido/Performado por Robert Wilson. George School - New Hope, PA, primavera de 1970.

## 1969

- **The Life e Times of Sigmund Freud** de Robert Wilson. Fred Kolouch (Cenografia). Performado por Robert Wilson e Byrd Hoffman School of Byrds. Brooklyn Academy of Música, Opera House - Cidade de Nova York, NY, 18 de dezembro de 1969.
- **Hauco - 1941** [performance/leitura/demonstração]. Performado por Robert Wilson e Byrd Hoffman School of Byrds. New Providence High School - NJ, 29 de março de 1969.
- **The King of Espanha** de Byrd Hoffman [i.e. Robert Wilson]. Performado por Robert Wilson e Byrd Hoffman School of Byrds. Eerson Theatre - Cidade de Nova York, NY, 30 de janeiro de 1969.

## 1968

- **Alley Cats** [duet Performado por Meredith Monk's Co-op]. Performado por Robert Wilson e Meredith Monk. Loeb Student Center - Cidade de Nova York, NY, 3 de novembro de 1968.

- **ByrdwoMAN**. Performado por Robert Wilson, S.K. Dunn, Kikuo Saito, Raymond Erews, Hope Kondrat, Roden Brentano, Meredith Monk e outros. 147 Spring Street (Wilson's loft), e Jones Alley - Cidade de Nova York, NY, 26 de outubro de 1968.
- **Theatre Activity [1]**. Performado por Robert Wilson, Erew de Groat, Kenneth King, e outros. Bleecker Street Cinema - Cidade de Nova York, NY , 7 de março de 1968.
- **Theater Activity [2]**. incluindo Textos escritos e gravados de Buckminster Fuller. Performado por Robert Wilson, Devora Bornir, Kenneth King, e Hope Kondrat. American Theatre Laboratory - Cidade de Nova York, NY, 19 de abril de 1968.
- **Poles** [escultura ao ar livre, em conjunto com performances de Robert Wilson e outros]. Grail Retreat - Lovele, Ohio, 1968.

#### 1967

- **Bade Blood [An Evening with Bade Byrd Johnson e Bade Blood]**. Performado por Robert Wilson. 147 Spring Street (Wilson's loft) - Cidade de Nova York, NY , novembro de 1967.

#### 1966

- **Clorox e Opus 2 [dances]**. Pratt Institute (Spring Recital of Dance Workshop) - Cidade de Nova York, NY, 29 de abril de 1966.

#### 1965

- **[Silent Play]**. Performado por Robert Wilson e outros. San Antonio - Texas, verão de 1965.
- **Modern Dance (four dances)** de Robert Wilson. Performado por "Ideas in Motion" youth theater program. Waco Civic Auditorium - Waco, Texas, 29 de julho de 1965.
- **America Hurrah** de Jean-Claude van Itallie. Michael Kahn (Direção); Robert Wilson (Cenografia). Cafe La Mama E.T.C - Cidade de Nova York, NY, 28 de abril de 1965.

- **Duricglte & Tomorrow** de Robert Wilson. Praetorius (Música). Memorial Hall, Pratt Institute (Spring Dance Recital) - Cidade de Nova York, NY, 9 de abril de 1965.

## 1964

- **Lescapes** de Murray Louis. Decor de Robert Wilson. Henry Street Settlement House (Murray Louis e Co.)- Cidade de Nova York, NY, 20 de novembro de 1964.
- **Junk Dances** de Murray Louis. Decor de Robert Wilson. Henry Street Settlement House (Murray Louis e Co.) - Cidade de Nova York, NY, 27 de novembro de 1964.
- **[Dance Event at New York World's Fair]**. New York State Pavillion - Cidade de Nova York, NY, ca. setembro 1964 -Junho 1965.
- **[Dance Pieces at Peerless Movie House]**. Cidade de Nova York, NY, ca. 1964 (datas desconhecidas).

## **ANEXO B – Entrevista com Carlos Soto**

Carlos Soto, responsável pelo traje de cena das remontagens de 2012 e 2014 de *Einstein on the Beach*, concedeu a nós esta entrevista exclusiva, via e-mail, no dia, 11/11/2020, que é apresentada abaixo em inglês, seguida pela tradução da mesma na sequência.

**Adriana França: Dear Carlos Soto, regarding *Einsteins's* costume, we would like to know: Who determines the final result? How collaborative is the process?**

Carlos Soto: Concerning Einstein I cannot answer this, as the piece premiered some four years before I was born and had two subsequent incarnations before I was tasked with re-designing it in the early 2000s. For this particular project, it was a very different process than my other collaborations with Wilson, the majority of which have been new creations. Einstein posed several challenges, the most prominent of which was the difference between one iteration and another. For all it's outward, precision, Wilson's work is not static, and as he revisits works, whether revivals decades apart of touring works, changes constantly occur, spurred by technical issues or advancements, casting changes, mood, whim, etc. In my research, I uncovered marked aesthetic differences between the 1976 production, and subsequent revivals in 1984 and 1992. Of particular note is that the 1976 production was put together with very little funding, in a period when Wilson's work was not as refined as it is presently. In terms of figures, there was a clear reference to a photograph of Albert Einstein which Wilson had found, wearing baggy trousers with suspenders and a short-sleeved camp-collar shirt, but the performers in the original production were wearing mostly found garments—quite possibly their own garments in some cases, with little uniformity or continuity. Costumes were supervised by John D'Arcangelo, a member of Wilson's Byrd Hoffman School of Byrds since the 60s—I've found credits for this production listing D'Arcangelo-Meyer, meaning there was perhaps a partnership with another designer, but I don't know who Meyer would have been. By 1984, I believe, the task of the “design” was passed on to Christophe de Menil, a designer and friend of Wilson's from Houston—her parents, Dominique and Jean de Menil were important philanthropists and art collectors in NY and Texas, related to the Schlumberger family in France, whose fortune was built on technologies for accurately locating reserves of oil without having to drill. I know, for certain, that Christophe worked on the 1992 revival. That said, even between 1984 and 1992 there

were still immense differences, though by 1992 the production reached a certain refinement of iconography that we associate with Einstein. When I was tasked with redesigning it for the 2012 revival—I had already been asked in 2005, I believe, but the production was ultimately cancelled due to financial troubles in 2009—I took these variances as an opportunity to ignore some of the aesthetic history of the production and focus on the iconography in order to construct a more cohesive visual dramaturgy for the costumes. I took the historic image of Einstein and married it to images of everyday Americans documented by Mike Disfarmer, a photographer active in Arkansas during the 30s and 40s, and whose work wasn't discovered until the 70s. I'm not sure that Wilson was aware of Disfarmer's work, but I went with the assumption that his cultural references would reflect his upbringing in post-war Texas in the 1940s and 50s. The challenge, of course, is that the entire cast is to dress uniformly, but I wanted to feature the vast racial, physical and age differences among the cast. Given the mathematical leanings of the libretto and Einstein's theories, I played around with simple geometries, so the costumes, fundamentally, are based on conical, trapezoidal and square shapes, reflecting silhouettes from the 1950s—high waisted trousers with severely tapered legs and exaggerated volumes, oversized trapezoidal shirts. Throughout the piece there are individual figures that stand out: a Native American, a woman in a white dress reminiscent of a Fernand Khnopff portrait, the heiress and terrorist Patty Hearst, a prosecutor, prisoners, etc., reflective of Wilson's penchant for visual collage, in some ways borrowed from the surrealists. So, for me, these figures varied in terms of absolute realism and abstraction, as they are ultimately hollow cyphers, a kind of visual shorthand that doesn't require meaning, in the same way that Einstein was chosen as the subject of the opera because he was well-known enough that they wouldn't have to spend time elucidating the audience about his life and achievements, and could dispense with the biographical. Einstein, in the opera, is just another empty signifier. So, for me these figures were arrived at somewhat arbitrarily based on when they appear during the piece and what kind of visual texture of contextual pun is needed in a particular scene. In retrospect, I realized I chose very flat, light-absorbing materials with little texture, so that the figures appear as children's book illustrations, flat and devoid of detail or identity, very much icons that you can identify and not have to think about further. A number of decisions, as with much work with Wilson, are made to solve a visual problem. Seeing the silhouette of the Black actress inside the dark train is easier if she's wearing a white dress, gloves and head-cap, for example. Other design choices were made where the original simply served a function

but gave very little in terms of image. The black figure performing the Flash Light Dance in the final Spaceship scene—originally performed by Wilson himself as an analogue to Lucinda Childs' Diagonal Dance in the opening Train scene—had simply worn a black worker's jumpsuit (Wilson simply wore jeans, a black shirt and sneakers when he performed it in 1976). I wanted to reference the themes of nuclear holocaust in this final scene and designed a costume based on padded protective garments used for nuclear tests in the desert.

So this piece is unique in my two-decade collaboration with Wilson in that some conceptual decisions were made for me in advance, but my contribution to the revival were very much my own and I was given the freedom to approach it independently. In general, I work on my own with little input from Wilson. During our initial meetings for any project, I come prepared with visual research to present to him and we eventually arrive at a consensus of what direction we're interested in going. Often he will have some material of his own to propose, or will ask for specific images and I will research those and present them to him and see how it goes. I think, over the course of our collaboration, I've gained a degree of trust that he doesn't extend to other costume designers he collaborates with, so I rarely present him with drawings anymore and the first time he sees the costumes is when they go on stage. I do this for many reasons, but chief among them is that it's easiest to make changes and develop things when they exist in three dimensions in the correct conditions. Working this way is not a luxury I enjoy with other directors, but I think is possible only because of the way Wilson approaches creating a production and the way both the piece and our time working on the piece are structured. So many decisions are made ahead of time that there is very little room for doubt about many things, whereas with another director these decisions are made in the final stage of production. I'll say that my work with Wilson is unique among the work I've done with many others.

**What were your main ideas behind it?**

See above

**What were the main changes during the revivals?**

See above

**The make up and hair use to be very strong and artificial in Wilson's production, why does it not happend in Einstein?**

Expressionistic makeup is, in fact, a recent development in Wilson's theatre, developed in part by Frida Parmeggiani, who designed costumes for Wilson throughout the late 80s and 90s, and expanded to an extreme by Jacques Reynaud, who has worked closely with Wilson since the 80s, but has only designed for him since the late 90s. I, personally, have very little interest in this kind of makeup. I often find it clownish, though on occasion, I enjoy employing some of the techniques, dependent on the project, but I find it works best for a comic effect. Despite critics' opinion that this kind of makeup is emblematic of Wilson's interest in Butoh (which he hates) or references the Expressionists, it serves a more pragmatic technical need of making the performers' facial features clearly legible at a great distance. This is the ultimate function of Drag makeup, for example: to exaggerate the features of the face and make it legible. In a way, this need informs the aesthetics of the costumes as well, to make the body and its gestures legible while suggesting as much information about a character and the situation in the most concise and elegant way. Wilson often repeats that his is not a theatre of meaning, but a theatre of images, and this is very much the way we approach the design. There is, of course, some meaning in the work I do—it could never be successful if it were purely formal—but everything is in service of visual language.

For Einstein, we expressed in the first meeting that the makeup should be somewhat more "naturalistic" than the norm for Wilson's work, especially with the constraints of necessitating that the performers do much of the makeup themselves, and acknowledging that a racially diverse cast should be celebrated rather than homogenized, retaining as much individual identity as possible, while achieving some aesthetic/technical means. The use of white (or pale) makeup in Wilson's theatre is often attributed to a ghostly presence, or Japanese influence, but, again, it serves a practical purpose; balancing the skin tone so that a holistic image can be achieved without the eye being distracted. Even a cast made up of entirely white performers will show variances of pink, olive, orange, etc.--all colors Wilson abhors and which are problematic with his saturated lighting. His stage images are as precarious as a magic trick, so control of every possible detail is paramount to achieve some of this magic.

## Tradução

**Adriana França: Caro Carlos Soto, a respeito do figurino de Einsteins, gostaríamos de saber: Quem determina o resultado final? Quão colaborativo é o processo?**

Carlos Soto: Quanto a *Einstein*, não posso responder, já que a peça estreou cerca de quatro anos antes de eu nascer e teve duas remontagens subsequentes antes de eu receber a tarefa de redesenhá-la no início dos anos 2000. Para este projeto em particular, foi um processo muito diferente das minhas outras colaborações com Wilson, a maioria das quais foram novas criações. *Einstein* apresentou vários desafios, sendo o mais proeminente a diferença entre uma iteração e outra. Por mais que seja externo, preciso, o trabalho de Wilson não é estático, e conforme ele revisita as obras, sejam reavivamentos com décadas de distância dos trabalhos em turnê, mudanças ocorrem constantemente, estimuladas por problemas técnicos ou avanços, mudanças de elenco, humor, capricho, etc. Em minha pesquisa. Descobri diferenças estéticas marcantes entre a produção de 1976 e os reavivamentos subsequentes em 1984 e 1992. Digno de nota é que a produção de 1976 foi montada com muito pouco financiamento, em um período em que o trabalho de Wilson não era tão refinado como é atualmente. Em termos de números, havia uma referência clara a uma fotografia de Albert Einstein que Wilson havia encontrado, vestindo calças largas com suspensórios e uma camisa de mangas curtas com gola, mas os artistas na produção original usavam roupas encontradas - bastante possivelmente suas próprias vestimentas em alguns casos, com pouca uniformidade ou continuidade. Os figurinos foram supervisionados por John D'Arcangelo, membro da Escola de Byrds Wilson's Byrd Hoffman desde os anos 60 - encontrei créditos para esta lista de produção D'Arcangelo - Meyer, o que significa que talvez tenha havido uma parceria com outro designer, mas eu não sei quem Meyer teria sido. Em 1984, eu acredito, a tarefa do "design" foi passada para Christophe de Menil, um designer e amigo de Wilson de Houston - seus pais, Dominique e Jean de Menil foram importantes filantropos e colecionadores de arte em NY e Texas, relacionados à família Schlumberger na França, cuja fortuna foi construída em tecnologias para localizar com precisão as reservas de petróleo sem ter que perfurar. Eu sei, com certeza, que Christophe trabalhou no avivamento de 1992. Dito isso, mesmo entre 1984 e 1992 as diferenças ainda eram imensas, embora em 1992 a produção atingisse um certo refinamento da iconografia que

associamos a *Einstein*. Quando fui incumbido de redesenhar para a remontagem de 2012 - já havia sido solicitado em 2005, eu acredito, mas a produção foi cancelada devido a problemas financeiros em 2009 - aproveitei essas variações como uma oportunidade para ignorar um pouco da história estética da produção e foco na iconografia para a construção de uma dramaturgia visual mais coesa para os figurinos. Peguei a imagem histórica de Einstein e casei com imagens de americanos comuns documentadas por Mike Disfarmer, um fotógrafo ativo no Arkansas durante os anos 30 e 40, e cujo trabalho não foi descoberto até os anos 70. Não tenho certeza se Wilson estava ciente do trabalho de Disfarmer, mas parti do pressuposto de que suas referências culturais refletem sua criação no Texas do pós-guerra nas décadas de 1940 e 50. O desafio, claro, é que todo o elenco deve se vestir de maneira uniforme, mas eu queria destacar as vastas diferenças raciais, físicas e de idade entre o elenco. Dadas as inclinações matemáticas do libreto e das teorias de Einstein, brinquei com geometrias simples, então os trajes, fundamentalmente, são baseados em formas cônicas, trapezoidais e quadradas, refletindo silhuetas dos anos 1950 - calças de cintura alta com pernas severamente afiladas e volumes exagerados, camisas trapezoidais grandes. Ao longo da peça, há figuras individuais que se destacam: um nativo americano, uma mulher em um vestido branco que lembra um retrato de Fernand Khnopff, a herdeira e terrorista Patty Hearst, um promotor, prisioneiros, etc., refletindo a tendência de Wilson para a colagem visual, de certa forma emprestado dos surrealistas. Então, para mim, essas figuras variaram em termos de realismo e abstração absolutos, pois são, em última análise, cifras vazias, uma espécie de taquigrafia visual que não requer significado, da mesma forma que Einstein foi escolhido como tema da ópera porque ele era conhecido o suficiente para que eles não precisassem perder tempo elucidando o público sobre sua vida e realizações, e poderiam dispensar o biográfico.

Einstein, na ópera, é apenas mais um significante vazio. Então, para mim, essas figuras foram obtidas um tanto arbitrariamente com base em quando elas aparecem durante a peça e que tipo de textura visual de trocadilho contextual é necessária em uma cena particular. Em retrospecto, percebi que escolhi materiais muito planos, absorventes de luz e com pouca textura, para que as figuras apareçam como ilustrações de livros infantis, planas e desprovidas de detalhes ou identidade, muitos ícones que você pode identificar e não precisa pensar mais. Uma série de decisões, como acontece com muito trabalho com Wilson, são feitas para resolver um problema visual. Ver a silhueta de uma atriz negra dentro do trem escuro é mais fácil se ela estiver usando um vestido branco, luvas e boné, por exemplo. Outras escolhas de design foram feitas onde o original

simplesmente cumpria uma função, mas fornecia muito pouco em termos de imagem. A figura negra realizando a Flash Light Dance na cena final da Nave Espacial - originalmente realizada pelo próprio Wilson como um análogo à Dança Diagonal de Lucinda Childs na cena inicial do Trem - simplesmente vestia um macacão preto de trabalhador (Wilson simplesmente usava jeans, uma camisa preta e tênis quando o executou em 1976). Eu queria fazer referência aos temas do holocausto nuclear nesta cena final e projetei um traje baseado em roupas de proteção acolchoadas usadas para testes nucleares no deserto.

Portanto, esta peça é única em minha colaboração de duas décadas com Wilson, em que algumas decisões conceituais foram feitas para mim com antecedência, mas minha contribuição para o avivamento foi minha e tive a liberdade de abordá-la de forma independente. Em geral, trabalho por conta própria com poucas contribuições de Wilson. Durante nossas reuniões iniciais para qualquer projeto, venho preparado com pesquisas visuais para apresentar a ele e eventualmente chegamos a um consenso sobre a direção que estamos interessados em seguir. Frequentemente, ele terá algum material próprio para propor, ou pedirá imagens específicas e eu as pesquisarei e apresentarei a ele para ver como fica. Acho que, ao longo de nossa colaboração, ganhei um grau de confiança que ele não estende a outros figurinistas com quem colabora, então raramente o apresento mais desenhos e a primeira vez que ele vê os figurinos é quando eles sobem no palco. Eu faço isso por muitas razões, mas a principal delas é que é mais fácil fazer mudanças e desenvolver coisas quando elas existem em três dimensões nas condições corretas. Trabalhar isso não é um luxo que eu goste com outros diretores, mas acho que é possível apenas por causa da maneira como Wilson aborda a criação de uma produção e a forma como a peça e nosso tempo de trabalho nela estão estruturados. Tantas decisões são tomadas com antecedência que há muito pouco espaço para dúvidas sobre muitas coisas, enquanto com outro diretor essas decisões são tomadas na fase final da produção. Direi que meu trabalho com Wilson é único entre o trabalho que fiz com muitos outros.

**Quais foram suas principais ideias por trás dele (o traje de cena)?**

Veja acima.

**Quais foram as principais mudanças durante os avivamentos?**

Veja acima.

**A maquiagem e o cabelo costumavam ser muito fortes e artificiais na produção do Wilson, por que isso não aconteceu no Einstein?**

A maquiagem expressionista é, na verdade, um desenvolvimento recente no teatro de Wilson, desenvolvido em parte por Frida Parmeggiani, que desenhou figurinos para Wilson no final dos anos 80 e 90, e expandido ao extremo por Jacques Reynaud, que trabalhou em estreita colaboração com Wilson desde o Anos 80, mas só desenhou para ele desde o final dos anos 90. Eu, pessoalmente, tenho muito pouco interesse nesse tipo de maquiagem. Costumo achar isso ridículo, embora às vezes eu goste de empregar algumas das técnicas, dependendo do projeto, mas acho que funciona melhor para um efeito cômico. Apesar da opinião dos críticos de que este tipo de maquiagem é emblemático do interesse de Wilson em Butoh (que ele odeia) ou faz referência aos expressionistas, ela atende a uma necessidade técnica mais pragmática de tornar as características faciais dos performers claramente legíveis a uma grande distância. Esta é a função definitiva da maquiagem Drag, por exemplo: exagerar os traços do rosto e torná-lo legível. De certa forma, essa necessidade também informa a estética dos figurinos, de tornar legível o corpo e seus gestos ao mesmo tempo em que sugere o máximo de informações sobre um personagem e a situação da maneira mais concisa e elegante. Wilson frequentemente repete que não se trata de um teatro de significados, mas de um teatro de imagens, e é basicamente assim que abordamos o design. Há, é claro, algum significado no trabalho que faço - nunca teria sucesso se fosse puramente formal - mas tudo está a serviço da linguagem visual.

Para Einstein, expressamos na primeira reunião que a maquiagem deve ser um pouco mais "naturalista" do que a norma para o trabalho de Wilson, especialmente com as restrições de exigir que os próprios performers façam grande parte da maquiagem e reconhecer que um elenco racialmente diverso deve ser celebrado em vez de homogeneizado, retendo o máximo de identidade individual possível, ao mesmo tempo que consegue alguns meios estéticos / técnicos. O uso de maquiagem branca (ou clara) no teatro de Wilson é frequentemente atribuído a uma presença fantasmagórica ou influência japonesa, mas, novamente, serve a um propósito prático; equilibrar o tom da pele para que uma imagem holística possa ser obtida sem distrair os olhos. Mesmo um elenco feito de artistas inteiramente brancos mostrará variações de rosa, oliva, laranja, etc. - todas as cores que Wilson abomina e que são problemáticas com sua iluminação saturada. Suas imagens de palco são tão precárias quanto um truque de mágica, então o

controle de todos os detalhes possíveis é fundamental para conseguir um pouco dessa magia.

**ANEXO C- Libreto de Einstein on the Beach<sup>78</sup>**

(Note: the chorus throughout sings in either *soflège* [do, re, mi etc.] or in numbers.)

KNEE PLAY 1 (Disc 1 - 3:55)

KNEE PLAY CHARACTER 1: (Numbers recited randomly)

KNEE PLAY CHARACTER 2: (Text written by Christopher Knowles):

Would it get some wind for the sailboat. And it could get for it is.

It could get the railroad for these workers. And it could be were it is.

It could Franky it could be Franky it could be very fresh and clean.

It could be a balloon.

All these are the days my friends and these are the days my friends.

It could get some wind for the sailboat. And it could get for it is.

It could get the railroad for these workers. And it could get for it is were.

It could be a balloon. It could be Franky. It could be very fresh and clean.

It could be those ways.

Will it get some wind for the sailboat and it could get for it is it.

It could get the railroad for these workers and it could get for it is.

All these are the days my friends and these are the days my friends.

Put these days of 8 8 8 cents into 100 coins of change.

All these are thei days m-my friends and these are myy days my friends.

Make a tiota in thses these are thei days loop.

So if you say will it get some wind for the sailboat and it could for.

It could be Franky it could be very fresh and clean-n-n.

So it could be those ones.

So if you cash the bank of world traveler from 10 months ago.

Dooooo you remember! Honz the bus driver,

Well put the red ball blue ball two black and white balls.

And Honz pushed on his brakes and the four balls went down to that.

And Honz said. "Get those balls up a from the gearshift."

All these are the days my friends and these are the days my friends.

It could get the railroad for these workers.

---

<sup>78</sup> Disponível em:

[https://static1.squarespace.com/static/5a96c9ee0dbda34913bde7f6/t/5a9881be652deaf710ef82fd/1519944126552/einstein\\_beach\\_libretto.pdf](https://static1.squarespace.com/static/5a96c9ee0dbda34913bde7f6/t/5a9881be652deaf710ef82fd/1519944126552/einstein_beach_libretto.pdf). Acesso 20 ago 2020

It could would will it get some wind for the sailboat. And it could get for it is.

(Repeated x 3)

ACT I SCENE I: TRAIN (Disc 1 - 26:34)

MAN CALCULATING ( CRAZY EDDIE ): (Text written by Christopher Knowles)

This love could be some one

Into love

It could be some one that has been somewhere like them

It could be somewhere like like liiiiike them

Tis one like into where that one has been like them

Well, it could be be some like them

1

Those like into where like that into this

This one has been broken like into where

But it could be some that it could be some like into like into like into

Like into where like that

It could be be some of the lucky ones then

This has been like into where that the ones

That where that it could be some like them too

This one, the ones that it could be somewhere like them

It could be somewhere like

Let's see

Theeeeeeen, it could be somewhere like the one

It could be somewhere that it could be somewhere

That it could be somewhere

Like into that one has been lucky

The one it has like into where ever

The one it has like into where like into

Where like into

Where the singing of the love of them

This one has been like into where the one it has

Like into what is of that Is where that love was

It could be somewhere like them them

Them them them them

It could say where by numbers this one has

Like into it

The one is you over all the all the all the

It could be some that it could be,

Could be so like that it is the one it could be the one

It was the ones like them

It could be some like them

It could be soooomewhere

The ones like them

You will

The ones are

The ones are

The ones are are

The ones are like

The ones are like into where the ones are the ones

The ones

The ones are like this

The ones are like that

It

The ones are like

The ones are like

2

The ones are like them

The ones are like to the Craaaaazy Eddies

Are the are the a million

The ones are like what you do Crazy Eddies

That could be some that is into it is like what is it

What is it

What is it

What is it

What is it

Yes, come to the self service

What is it that could have some like I into it

What is it

That is it

What is it

It could be some one like them

It could be some one like them

Like that

The ones are like that

This one is not like them

I could be cry like a baby I'll be there

It could be course of that has been

The ones are like them them them them them them

Who

Them them them them them them them

The other ones, then, that has been

Like when it was the ones who prefer the ones

Are like them them them them

These circles

The ones the th th th th th th th th th th th

You will

Crazy Eddies Crazy Eddies Craaaazy Eddies Crazy Eddies Crazy Eddies

Goodbye Crazy Eddies

Crazy Eddies are the most ones

Like into a coat jacket

Are like into it has the has the ever

Ever ever ever ever ever ever ever ever the

And that is the answer to your problem, handsome

Problem

Promise

The ones are like into this way

This always be

This

That it could be somewhere like into where that it could beee into soooooome.

3

ACT I SCENE II : TRIAL (BED) (Disc 1 - 49:43)

JUDGES: This court of common pleas is now in session (Repeated x4)

LAWYER: MR BOJANGLES (Text written by Christopher Knowles)

If you see any of those baggy pants it was huge.

Mr Bojangles.

If you see any of those baggy pants it was huge chuck the hills.

If you know it was a violin to be, answer the telephone

and if any one asks you please it was trees. It it it is like that

Mr Bojangles, Mr Bojangles, Mr Bonjangles, I reach you

So this is about the things on the table, this one could be counting up.

The scarf of where in Black and White

Mr Bojangles if you see any of those baggy pants chuck the hills

It was huge. If you know it was a violin to be answer the telephone

and if anyone asks you please it was trees. It it it it is like that.

Mr Bojangles, Mr Bojangles, Mr Bojangles, I reach you.

The scarf of where in Black and White.

This is about the things on the table.

This one could be counting up.

This one has been being very American.

The scarf of where in Black and White.

Mr. Bojangles.

If you see any of those baggy pants it was huge chuck the hills.

If you know it was a violin to be answer the telephone

and if any one asks you please it was trees. It it it it it it

is like that So this could be reflections for

Christopher Knowles - John Lennon

Paul McCartney - George Harrison.

So this could be like weeeeeeee.

Mr Bojangles, if you see any of those baggy pants chuck the hills.

It was huge. If you know it was a violin to be answer the telephone,

and if anyone asks you please it was trees. It it it is like that.

This about the things on the table.

This one could be counting up.

This one has been being very American.

So this could be like weeeeeeee.

If you see any of those baggy pants chuck the hills it was huge.

If you know it was a violin.

AUDIENCE/JURY MEMBERS: Well!...Well!...Well!

JURY MEMBER: No!...No!...No!...No!...No!...No!...No! (Repeated)

4

LAWYER: MR. BOJANGLES

If you see any of those baggy pants it was huge.

Mr Bojangles.

If you see any of those baggy pants it was huge chuck the hills.

If you know it was a violin to be, answer the telephone  
and if any one asks you please it was trees. It it it is like that

Mr Bojangles, Mr Bojangles, Mr Bonjangles, I reach you

So this is about the things on the table, this one could be counting up.

The scarf of where in Black and White

Mr Bojangles if you see any of those baggy pants chuck the hills

It was huge. If you know it was a violin to be answer the telephone  
and if anyone asks you please it was trees. It it it it is like that.

Mr Bojangles, Mr Bojangles, Mr Bojangles, I reach you.

The scarf of where in Black and White.

This is about the things on the table.

This one could be counting up.

This one has been being very American.

The scarf of where in Black and White.

If you see any of those baggy pants it was huge chuck the hills.

If you know it was a violin to be answer the telephone  
and if any one asks you please it was trees. It it it it it it

is like that. So this could be reflections for

Christopher Knowles - John Lennon

Paul McCartney - George Harrison.

If you see any of those baggy pants it was huge,

Mr. Bojangles.

If you see any of those baggy pants it was huge chuck the hills.

If you know it was a violin to be, answer the telephone  
and if any one asks you please it was trees. It it it is like that

Mr Bojangles, Mr Bojangles, Mr Bonjangles, I reach you

So this is about the things on the table, so this one could be counting up.

The scarf of where in Black and White

Mr Bojangles if you see any of those baggy pants chuck the hills

It was huge. If you know it was a violin to be answer the telephone  
and if anyone asks you please it was trees. It it it is like that.

Mr Bojangles, Mr Bojangles, Mr Bojangles, I reach you.

The scarf of where in Black and White.

This about the things on the table.

This one could be counting up.

This one has been being very American.

So this could be like weeeeeeee.

If you see any of those baggy pants it was huge.

Mr Bojangles.

If you see any of those baggy pants it was huge chuck the hills.

5

If you know it was a violin to be, chuck the hills chuck the hills

If you know it was a violin to be answer the telephone

and if any one asks you please it was trees. It it it is like that

Mr Bojangles,

This could be about the the things on the table.

This about the gun gun gun gun ... This has.

AUDIENCE/JURY MEMBERS: Now Then!...Now Then!...Now Then!

AUDIENCE/JURY MEMBERS: Achoo! Achoo!

OLD JUDGE: ALL MEN ARE EQUAL (Text written by Mr. Samuel M. Johnson)

"In this court, all men are equal." You have heard those words many times before. "All men are

equal." But what about all women? Are women the equal of men? There are those who tell us that

they are.

Last week, an auspicious meeting of women was held in Kalamazooooo! The meeting was addressed by a very prominent lady who is noted for her modesty. She is so modest that she blindfolds herself when taking a bath. Modesty runs in her family. She has a nephew who is just ten

years of age. And sometimes, the nephew says "I'm going to the forbidden name store."

The little

fellow is too modest to say "I'm going to the A & P." Well, here is what that modest lady said to

the gathering of women in Kalamazoo:

"My sisters: The time has come when we must stand up and declare ourselves. For too long have

we been trodden under the feet of men. For too long have we been treated as second - class citizens

by men who say that we are only good for cooking their meals, mending their socks, and raising

their babies.

"You have a boyfriend, and he calls you his queen. Then, when he marries you, he crowns you.

These are the kind of men who, when they become romantic or, I should say, when they are in a

certain mood, they want to kiss you and kiss you and kiss you again.

"My sister: Put your faces against it, and, if the man takes from you without your permission, look

him squarely in the face, roll your eyes at him, and say to him 'How dare you, you male chauvinist

pig! You put that kiss right back where you got it from.'

"My sisters, we are in bondage, and we need to be liberated. Liberation is our cry. Just yesterday, I

talked with a woman who is the mother of fifteen children. And she said 'Yes, I want to be liberated

from the bedroom.'

"And so, my sisters, the time has come when we must let this male chauvinist understand that the

hand that changes the diapers is the hand that shall rule the world.

"And now, my sisters, let us stand and sing our national song. For the benefit of you who have not

yet memorized the words, here they are:

The woman's day is drawing near, it's written in the stars

The fall of men is very near, proclaim it from your cars.

Sisters, rise! Your flags unfurl! Don't be a little girl.

Say 'Down with men, their power must end: Women shall rule the world!'"

Thank you!

6

YOUNG JUDGE: (Text written by Christopher Knowles)

Would... Would it... Would it get... Would it get some... Would it get some wind... Would it get

some wind for... Would it get some wind for the... Would it get some wind for the sailboat.

KNEE PLAY 2 (Disc 1 - 1:36:40)

KNEE PLAY CHARACTER 2: (Text written by Christopher Knowles)

Do you know they just don't make clothes for people who wears eyeglasses.

There's no pockets anymore. So if you take your glasses off, they're easy to lose or break. Well New York a Phonic Center has the answer to your problems. Contactless lenses and the new soft lenses. The Center gives you thirty days to see if you like them, and if you like them.

And if you don't, they could refunds your money except the examination fees.

So if you're tired of wearing glasses, go to New York a Phonic Center on Eleven West Fourty - Second Street near Fifth Avenue for sight with no hassle.

Please Call BR9 - 5555 ... BR9 - 5555.

Do you know they just don't make clothes for people who wears glasses.

There's no pockets anymore. So if you take your glasses off, they're easy to lose or break. Well New York a Phonic Center has the answer to your problems. Contactless lenses and the new soft lenses. The Center gives you thirty days to see if you like them, and if you like them.

And if you don't, they could refunds your money except the examination fees.

So if you're tired of wearing glasses, go to New York a Phonic Center on Eleven West Fourty - Second Street near Fifth Avenue for sight with no hassle.

Please Call BR9 - 5555 ... BR9 - 5555.

Do you know they just don't make clothes for people who wears eyeglasses.

There's no-

-Well New York a Phonic Center has the answer to your problems.

Contactless lenses and the new soft lenses. The Center gives you thirty days to see if you like them.-

-glasses, go to New York a Phonic Center on Eleven West Fourty - Second Street near Fifth Avenue for sight with no hassle. Please Call

BR9 - 5555 ... BR9 - 5555

Do you know they just don't make clothes for people who wears glasses. There's no pockets anymore. So if you take your glasses off, they're easy to lose or break. Well New York a Phonic Center has the answer to your problems-

-if you don't, they could refunds your money except the examination fees.

So if you-

-no hassle. Please Call BR9 - 5555 ... BR9-

-New York a Phonic Center has the answer to your problems.

Contactless lenses and the new soft lenses.-

-if you don't, they could refunds your money except the examination fees.

So if you're tired of wearing glasses, go to New York a Phonic Center on Eleven West Fourty - Second Street7

-no pockets anymore. So if you take your glasses off, they're easy to lose or break. Well New York a-

-don't, they could refunds your money except the examination fees.

So-

-Eleven West Fourty - Second Street near Fifth Avenue for sight with no hassle.

Please Call BR9 - 5555 ... BR9 - 5555

Do you know they just don't make clothes for people who wears glasses.

There's no pockets anymore.-

-Contactless lenses and the new soft lenses.

except the examination fees. So if you're tired of wearing-

-no hassle. Please Call BR9 - 5555 ... BR9 - 5555-

-Do you know they just don't make clothes for people who wears glasses.

There's no pockets anymore. So if you take your glasses off, they're easy to lose or break. Well-

-soft lenses. The Center gives you thirty days -

except the examination fees. So if you're tired of wear-

-no hassle. Please call-

-So if you take your glasses off, they're easy to lose or break.

Well New York a Phonic Center has the answer to your problems.

Contactless lenses and the new soft lenses. The Center gives you thirty days to see if you like them, and if you like them.

And if you don't, they could refund your money except the examination fees. So -

-near Fifth Avenue for sight with no hassle.

Please Call BR9 - 5555 ... BR9 - 5555.

Do you know they just don't make clothes for people who wears glasses.

There's no pockets anymore. So if you take your glasses off, they're-

-Contactless lenses and the new soft lenses.-

-And if you don't, they could refund your money except the examination fees.

So if you're tired of wearing glasses, go to New York a Phonic Center on Eleven West Fourth - Second Street near Fifth Avenue for sight with no hassle.

Please Call BR9 - 5555 ... BR9 - 5555.

Do you know they just don't make clothes for people who wears glasses.

There's no pockets anymore-

-Contactless lenses and the new soft lenses. The Center gives you thirty days-

-glasses, go to New York a Phonic Center on

Eleven West Fourth - Second Street near Fifth Avenue-

-BR9 - 5555 ... BR9 - 5555.

Do you know they just don't make clothes for people who wears glasses.

There's no pockets anymore.-

-soft lenses. The Center gives you

thirty days to see if you like them, and if you like them.

And if you don't they could refund your money-

-Fifth Avenue for sight with no hassle.

8

Please Call BR9 - 5555 ... BR9 - 5555.

Do you know they just don't make clothes for people who wears glasses.

There's no pockets anymore. So if you take your glasses off-

-soft lenses. The Center gives you

thirty days to see if you like them, and if you like them.

And if you don't-

-glasses, go to New York a Phonic Center on

Eleven West Fourth - Second Street near Fifth Avenue for sight with no hassle.

Please Call BR9 - 5555 ... BR9 - 5555.

Do you know they just don't make clothes for people who wears eyeglasses.  
 There's no pockets anymore. So if you take your glasses off, they're easy  
 to lose or break. Well KNEE PLAY CHARACTER 1: (Numbers recited randomly and  
 portions of MR. BOJANGLES)

KNEE PLAY CHARACTER 1: Bern.

KNEE PLAY CHARACTER 2: Switzerland.

BOTH KNEE PLAY CHARACTERS: 1905.

ACT III SCENE I: TRIAL (BED) / PRISON (Disc 2 - 00:00)

WITNESS: PREMATURELY AIR - CONDITIONED SUPERMARKET (Text written  
 by Lucinda  
 Childs )

I was in this prematurely air - conditioned super market  
 and there were all these aisles  
 and there were all these bathing caps that you could buy  
 which had these kind of Fourth of July plumes on them  
 they were red and yellow and blue  
 I wasn't tempted to buy one  
 but I was reminded of the fact that I had been avoiding the beach.  
 (Repeated)

OLD JUDGE: (Scream!)

LAWYER:

If you see any of those baggy pants chuck the hills it was huge.  
 If you see any of those baggy pants chuck the hills it was huge.  
 Mr Bojangles.

If you know it was a violin to be answer the telephone  
 and if anyone asks you please it was trees. It it it is like that.

Mr Bojangles, Mr Bojangles, Mr Bojangles, I reach you  
 This is about the things on the table.

This one could be counting up.

The scarf of where in Black and White.

Mr Bojangles.

OLD JUDGE: (Scream!)

9

LAWYER: (Text written by Christopher Knowles )

The song I just heard is turning. The song in where.  
 Tis thing This will be the time that you come  
 This has been addressed to all those girls  
 All this one has been very American  
 So stop. When you see when it was it has been  
 When you. Hey Mr Bojangles. Hey Mr Bojangles. This has.  
 This scarf of wear in black and white then this has been  
 this about the things on the table This will be counting that you  
 always wanted has been very American. So stop.  
 Hey Mr Bojangles. Hey Mr Bojangles. Hey Mr Bojangles. This has.  
 This scarf of wear in black and white. That this has been  
 this about the things on the table. This will be counting that you always wanted.  
 This has been addressed to the girls where that song of Satan where it could be.  
 Into where into where into where ah,  
 Hey Mr Bojangles. Hey Mr Bojangles. Hey Mr Bojangles. This has.  
 This scarf of wear in black and white. That this has been  
 this about the things on the table. But all this one has been being very American.  
 Hey Hey Mr Bojangles. Hey Mr Bojangles. Hey Mr Bojangles  
 This has red blue.  
 Always run very quickly in a mad world.  
 Say this That call you Piggy in the sky Like up in the.....  
 This is written John Lennon for from Christopher Knowles' actions  
 where that major star Paul McCartney George Harrison  
 The peoples Where I this has also worked  
 This has been reflections Has been lucky as the sky  
 This has been like ... So this one has If you be so arrogant  
 It could be somewhere like to those ones So learn what is so  
 So well like into a satchel like into where like a monster  
 If you know like g-g-g-g-g-g-g-g-g-g-g-g-g-g-g-g-g-gun  
 Hey Mr Bojangles. Hey Mr Bojangles. Hey Mr Bojangles.  
 So you know like if you see a little nose beggar with baggy pants  
 WITNESS: I FEEL THE EARTH MOVE (Text written by Christopher Knowles )  
 I feel the earth move. I feel the tumbling down the tumbling down  
 There was a judge who like puts in a court.

And the judge have like in what able jail what it could be a spanking.

Or a whack. Or a smack. Or a swat. Or a hit.

This could be where of judges and courts and jails. And who was it.

This will be doing the facts of David Cassidy of were in this case of feelings.

That could make you happy. That could make you sad. That could make you mad. That could make you jealous.

So do you know what jail is. A court and a judge could

10

do this could be like in those green Christmas Trees.

So Santa Claus has about red.

And now the Einstine Trail is like the Einstein on the Beach.

So this will. So if you know that faffffffff facts.

So this what happen what I saw in. Lucy or a kite.

You raced all the way up. This is a race.

So this one will have eight in type into a pink rink.

So this way could be very magic. So this could be like in

Scene women comes out to grab her.

So this what She grabbed her. So if you lie on the grass.

So this could be where if the earth moves or not. So here we go.

I feel the earth move under my feet. I feel the tumbling down the tumbling down.

I feel if some ostriches are a like into a satchel. Some like them.

I went to the window and wanted to draw the earth.

So if David Cassidy tells you all of you go into this on onto a meat.

So where would a red dress. So this will get some gas.

So this could, could be for some. This would be some all of my friends.

Cindy Jay Steve Julia Robyn Rick Kit and Liz.

So this would get some gas. So this could get any energy.

So if you know what some like into were. So.

So about one song. I feel the earth move. Carole King.

So that was a song this it could be like in the

Einstein On The Beach with a trial to jail.

But a court were it could happen. So if David Casidy tells you all of you go on get going get going get going get going.

So this could be like in on WABC New York ...

Jay Reynolds from midnight to 6 AM.

Harry Harrison from 6 AM to 10 AM.

This could be true on WABC, New York.

Jay Reynolds from midnight to 6 AM.

Harry Harrison from 6 AM to 10 AM.

Ron Lundy from 10 AM to 2 PM.

Dan Ingram from 2 PM to 6 PM.

I feel the earth move on WABC, New York.

Jay Reynolds from midnight to 6 AM.

Harry Harrison from 6 AM to 10 AM.

Ron Lundy from 10 AM to 2 PM.

Dan Ingram from 2 PM to 6 PM.

Chuck Leonard from 6 PM to 10 PM.

This can be wrong on WABC, New York.

Jay Reynolds from midnight to 6 AM.

ACT IV SCENE III: SPACE MACHINE (INTERIOR) (Disc 2 - 1:29:21)

VOICES: Would it get some wind for the sailboat.

KNEE PLAY 5 (Dic 2 - 1:45:04)

11

KNEE PLAY CHARACTER 1 (Numbers and MR. BOJANGLES )

KNEE PLAY CHARACTER 2 (KNEE PLAY 1)

BUS DRIVER: TWO LOVERS (Text written by Mr. Samuel M. Johnson)

The day with its cares and perplexities is ended and the night is now upon us. The night should

be a time of peace and tranquility, a time to relax and be calm. We have need of a soothing story

to banish the disturbing thoughts of the day, to set at rest our troubled minds, and put at ease our

ruffled spirits.

And what sort of story shall we hear? Ah, it will be a familiar story, a story that is so very, very

old, and yet it is so new. It is the old, old story of love.

Two lovers sat on a park bench, with their bodies touching each other, holding hands in the moonlight.

There was silence between them. So profound was their love for each other, they needed no words

to express it. And so they sat in silence, on a park bench, with their bodies touching, holding hands

in the moonlight.

Finally she spoke. "Do you love me, John?" she asked. "You know I love you, darling," he replied.

"I love you more than tongue can tell. You are the light of my life, my sun, moon and stars. You

are my everything. Without you I have no reason for being."

Again there was silence as the two lovers sat on a park bench, their bodies touching, holding hands

in the moonlight. Once more she spoke. "How much do you love me, John?" she asked.

He

answered:

"How much do I love you? Count the stars in the sky. Measure the waters of the oceans with a

teaspoon. Number the grains of sand on the sea shore. Impossible, you say. Yes and it is just as

impossible for me to say how much I love you.

"My love for you is higher than the heavens, deeper than Hades, and broader than the earth. It has

no limits, no bounds. Everything must have an ending except my love for you."

There was more of silence as the two lovers sat on a park bench with their bodies touching, holding

hands in the moonlight.

Once more her voice was heard. "Kiss me, John," she implored. And leaning over, he pressed his

lips warmly to hers in fervent osculation...

## ANEXO D - Sonetos de Shakespeare

Este anexo apresenta, a versão<sup>79</sup> original, em inglês, e traduzida<sup>80</sup>, dos sonetos 43, 148, 76, 53, 18, 10, 121, 91, 20, 40, 143, 102, 29, 23, 144, 127, 147, 66, 113, 107, 71, 44, 129, 87 e 154, usados no espetáculo *Shakespeare's Sonetos* (2009) de Robert Wilson.

### Soneto 43

When most I wink, then do mine eyes best see,  
 For all the day they view things unrespected;  
 But when I sleep, in dreams they look on thee,  
 And darkly bright, are bright in dark directed.  
 Then thou, whose shadow shadows doth make bright,  
 How would thy shadow's form form happy show  
 To the clear day with thy much clearer light,  
 When to unseeing eyes thy shade shines so!  
 How would, I say, mine eyes be blessed made  
 By looking on thee in the living day,  
 When in dead night thy fair imperfect shade  
 Through heavy sleep on sightless eyes doth stay!  
 All days are nights to see till I see thee,  
 And nights bright days when dreams do show thee me.

### Tradução

Quanto mais pisco, melhor meus olhos veem,  
 Pois o dia todo vislumbram coisas que nada são;  
 Mas, quando adormeço, surges em meus sonhos,  
 E, luzindo no escuro, fulgem em meio ao breu;  
 E tu, cujo vulto reluz entre as sombras,  
 Cuja forma mostra-se alegre,

<sup>79</sup> Fonte dos sonetos em inglês: <http://www.shakespeares-sonnets.com/>. Acesso em 18 dez. 2019.

<sup>80</sup> Tradução de Thereza Christina Motta. Disponível em: <https://shakespearebrasileiro.org/sonetos/>. Acesso em 28 jan. 2020

Na claridade, tua luz é ainda maior,  
 Que, ante meus olhos baços, faz tua sombra brilhar!  
 Como (eu diria) seriam meus olhos abençoados  
 Ao ver-te à luz do dia,  
 Quando, na calada da noite, tua sombra bela e imperfeita  
 Permanece sob minhas pálpebras durante o sono!  
 Todos os dias são noites, até que eu te veja,  
 E as noites, dias claros, ao mostrar-te em meus sonhos.

**Soneto 148**

O me! what eyes hath Love put in my head,  
 Which have no correspondence with true sight;  
 Or, if they have, where is my judgment fled,  
 That censures falsely what they see aright?  
 If that be fair whereon my false eyes dote,  
 What means the world to say it is not so?  
 If it be not, then love doth well denote  
 Love's eye is not so true as all men's: no,  
 How can it? O! how can Love's eye be true,  
 That is so vexed with watching and with tears?  
 No marvel then, though I mistake my view;  
 The sun itself sees not, till heaven clears.  
 O cunning Love! with tears thou keep'st me blind,  
 Lest eyes well-seeing thy foul faults should find.

**Tradução**

Ó, vida! Que olhos o amor me deu  
 Que não correspondem ao que vejo?  
 Ou, se for verdade, o que houve com meu julgamento,  
 Que censura mal o que corretamente veem?  
 Se for justo o que meus falsos olhos vislumbram,

O que é o mundo se dissermos que ele não o é?  
 E se não for, então, o amor bem prova  
 Seu olhar não ser tão verdadeiro: não,  
 Como é possível? Ah, como pode o Amor ver bem,  
 Se está tão ocupado em mirar e prantear?  
 Não há surpresa, assim, que meus olhos vejam mal;  
 O próprio sol não vê se não quando o dia está claro.  
 Ah, astuto amor! Cegas-me com tuas lágrimas,  
 Para que meus bons olhos não vejam tuas iníquas falhas.

### **Soneto 76**

Why is my verse so barren of new pride,  
 So far from variation or quick change?  
 Why with the time do I not glance aside  
 To new-found methods, and to compounds strange?  
 Why write I still all one, ever the same,  
 And keep invention in a noted weed,  
 That every word doth almost tell my name,  
 Showing their birth, and where they did proceed?  
 O! know sweet love I always write of you,  
 And you and love are still my argument;  
 So all my best is dressing old words new,  
 Spending again what is already spent:  
 For as the sun is daily new and old,  
 So is my love still telling what is told.

### **Tradução**

Por que meu verso está tão minguado,  
 Sem variação ou rápidas mudanças?  
 Por que com o tempo não olho para o lado  
 Buscando novos métodos e estranhos modos?

Por que escrevo da mesma forma, a mesma coisa,  
 E deixo à parte a invenção,  
 Que cada palavra se torne minha conhecida,  
 Mostrando-me de onde vem?  
 Ó, saiba, amor, que é para ti que escrevo,  
 E tu e o amor sois ainda meus assuntos;  
 Então, o melhor que faço é reescrever as velhas palavras,  
 Aplicando novamente o que já foi usado;  
 Como o sol que, a cada dia, é sempre velho e novo,  
 Assim é o meu amor, dizendo tudo que se diz.

### **Soneto 53**

What is your substance, whereof are you made,  
 That millions of strange shadows on you tend?  
 Since every one hath, every one, one shade,  
 And you but one, can every shadow lend.  
 Describe Adonis, and the counterfeit  
 Is poorly imitated after you;  
 On Helen's cheek all art of beauty set,  
 And you in Grecian tires are painted new:  
 Speak of the spring, and foison of the year,  
 The one doth shadow of your beauty show,  
 The other as your bounty doth appear;  
 And you in every blessed shape we know.  
 In all external grace you have some part,  
 But you like none, none you, for constant heart.

### **Tradução**

De que substância és feita,  
 Que milhões de estranhas sombras te envolvem?  
 Como todos têm, cada um, a sua sombra,

E tu, sozinha, podes emprestar a elas.  
 Descreve Adônis, cuja imitação  
 É parcamente feita à tua imagem;  
 E sobre o rosto de Helena toda arte da beleza se define,  
 E tu, em mosaicos gregos, de novo és pintada;  
 Fala da primavera, e do frescor do ano;  
 Aquela que exhibe a sombra de tua formosura,  
 E o outro, como teu coração se assemelha,  
 E tu, em toda forma abençoada e conhecida.  
 Tomas parte de toda graça visível,  
 Mas, nem tu, nem ninguém mantém fiél o coração.

### **Soneto 18**

Shall I compare thee to a summer's day?  
 Thou art more lovely and more temperate:  
 Rough winds do shake the darling buds of May,  
 And summer's lease hath all too short a date:  
 Sometime too hot the eye of heaven shines,  
 And often is his gold complexion dimmed,  
 And every fair from fair sometime declines,  
 By chance, or nature's changing course untrimmed:  
 But thy eternal summer shall not fade,  
 Nor lose possession of that fair thou ow'st,  
 Nor shall death brag thou wander'st in his shade,  
 When in eternal lines to time thou grow'st,  
 So long as men can breathe, or eyes can see,  
 So long lives this, and this gives life to thee.

### **Tradução**

Como hei de comparar-te a um dia de verão?  
 És muito mais amável e mais amena:

Os ventos sopram os doces botões de maio,  
 E o verão finda antes que possamos começá-lo:  
 Por vezes, o sol lança seus cálidos raios,  
 Ou esconde o rosto dourado sob a névoa;  
 E tudo que é belo um dia acaba,  
 Seja pelo acaso ou por sua natureza;  
 Mas teu eterno verão jamais se extingue,  
 Nem perde o frescor que só tu possuis;  
 Nem a Morte virá arrastar-te sob a sombra,  
 Quando os versos te elevarem à eternidade:  
 Enquanto a humanidade puder respirar e ver,  
 Viverá meu canto, e ele te fará viver.

### **Soneto 10**

For shame deny that thou bear'st love to any,  
 Who for thy self art so unprovident.  
 Grant, if thou wilt, thou art beloved of many,  
 But that thou none lov'st is most evident:  
 For thou art so possessed with murderous hate,  
 That 'gainst thy self thou stick'st not to conspire,  
 Seeking that beauteous roof to ruinate  
 Which to repair should be thy chief desire.  
 O! change thy thought, that I may change my mind:  
 Shall hate be fairer lodged than gentle love?  
 Be, as thy presence is, gracious and kind,  
 Or to thyself at least kind-hearted prove:  
 Make thee another self for love of me,  
 That beauty still may live in thine or thee.

### **Tradução**

Envergonha-te de negar que não ames,

Tu que és tão imprudente;  
 Aceita, se quiseres, ser amada por tantos,  
 Mas é certo que não ames ninguém;  
 Pois tens um ódio tão mortal,  
 Que apenas contra ti mesma não conspiras,  
 Buscando arruinar este nobre teto,  
 Que tanto desejas consertar:  
 Ah, muda teu pensamento que mudarei o meu!  
 Deve o ódio ter mais reservas do que o amor?  
 Sê como tua presença, gentil e graciosa;  
 Ou a ti, ao menos, te proves amável,  
 Sê outra pelo amor que tens por mim,  
 Para que a beleza continue a viver em ti.

**Soneto 121**

'Tis better to be vile than vile esteemed,  
 When not to be receives reproach of being;  
 And the just pleasure lost, which is so deemed  
 Not by our feeling, but by others' seeing:  
 For why should others' false adulterate eyes  
 Give salutation to my sportive blood?  
 Or on my frailties why are frailer spies,  
 Which in their wills count bad what I think good?  
 No, I am that I am, and they that level  
 At my abuses reckon up their own:  
 I may be straight though they themselves be bevel;  
 By their rank thoughts, my deeds must not be shown;  
 Unless this general evil they maintain,  
 All men are bad and in their badness reign.

**Tradução**

É melhor ser vil do que vil considerado,  
 Quando não se é, e ser repreendido por sê-lo,  
 E o prazer justo perdido, que é tão caro  
 Não por nós, mas pela opinião alheia.  
 Por que a visão falsa e adulterada dos outros  
 Deve julgar o meu sangue ardente?  
 Ou minhas fraquezas, enquanto o mais fraco espia,  
 Que por eles seja mau o que acredito bom?  
 Não, eu sou quem sou, e eles que julgam  
 Meus erros reconhecem em mim apenas os deles;  
 Posso ser reto, embora eles sejam tortos;  
 Diante desses pensamentos, meus atos se ocultam,  
 A menos que esse mal geral que eles mantêm:  
 Todos são maus e em sua maldade reinam

**Soneto 91**

Some glory in their birth, some in their skill,  
 Some in their wealth, some in their body's force,  
 Some in their garments though new-fangled ill;  
 Some in their hawks and hounds, some in their horse;  
 And every humour hath his adjunct pleasure,  
 Wherein it finds a joy above the rest:  
 But these particulars are not my measure,  
 All these I better in one general best.  
 Thy love is better than high birth to me,  
 Richer than wealth, prouder than garments' cost,  
 Of more delight than hawks and horses be;  
 And having thee, of all men's pride I boast:  
 Wretched in this alone, that thou mayst take

All this away, and me most wretched make.

**Tradução**

A uns, o berço dá a glória, a outros, o talento,  
 A uns, a riqueza, a outros, a força,  
 A uns, as vestes, mesmo espaventosas,  
 A uns, suas águias e cães, a outros, seus cavalos,  
 E todo humor provê o seu próprio prazer,  
 Vendo alegria acima de tudo o mais;  
 Mas essas questões de nada me servem;  
 Supero tudo isso com um único trunfo.  
 Teu amor é mais que um berço de ouro,  
 Mais rico que a riqueza, mais caro do que roupas,  
 Mais prazeroso que águias e cavalos;  
 E tendo a ti, desdenho de todo o humano orgulho –  
 Apenas triste por um motivo: que possas privar-me  
 De tudo, tornando-me o mais infeliz.

**Soneto 20**

A woman's face with nature's own hand painted,  
 Hast thou, the master mistress of my passion;  
 A woman's gentle heart, but not acquainted  
 With shifting change, as is false women's fashion:  
 An eye more bright than theirs, less false in rolling,  
 Gilding the object whereupon it gazeth;  
 A man in hue all hues in his controlling,  
 Which steals men's eyes and women's souls amazeth.  
 And for a woman wert thou first created;  
 Till Nature, as she wrought thee, fell a-doting,  
 And by addition me of thee defeated,  
 By adding one thing to my purpose nothing.

But since she prick'd thee out for women's pleasure,  
 Mine be thy love and thy love's use their treasure.

### **Tradução**

Tens a face de mulher pintada pelas mãos da Natureza,  
 Senhor e dona de minha paixão;  
 O coração gentil de mulher, mas avesso  
 Às rápidas mudanças, como a falsa moda que passa;  
 Um olhar mais brilhante, e mais autêntico,  
 Ai manter tudo que contempla;  
 Uma tez masculina, a guardar todos os seus tons,  
 Rouba a atenção dos homens, e causa espanto às mulheres.  
 Se como mulher tivesses sido primeiro criado;  
 Até a Natureza, ao te conceber, caiu-lhe o queixo,  
 E eu, também, caído a teus pés,  
 Nada mais acrescento ao meu propósito.  
 Mas, ao te escolher para o prazer mais puro,  
 Teu é o meu amor e, teu uso dele, o seu tesouro.

### **Soneto 40**

Take all my loves, my love, yea take them all;  
 What hast thou then more than thou hadst before?  
 No love, my love, that thou mayst true love call;  
 All mine was thine, before thou hadst this more.  
 Then, if for my love, thou my love receivest,  
 I cannot blame thee, for my love thou usest;  
 But yet be blam'd, if thou thy self deceivest  
 By wilful taste of what thyself refuseth.  
 I do forgive thy robbery, gentle thief,  
 Although thou steal thee all my poverty:  
 And yet, love knows it is a greater grief

To bear love's wrong, than hate's known injury.

Lascivious grace, in whom all ill well shows,

Kill me with spites yet we must not be foes.

### **Tradução**

Toma todos os meus amores, meu bem, sim, toma-os todos;

O que mais tens agora que antes já não tinhas?

Nenhum amor, meu bem, que possas chamar de amor;

A mim tinhas por inteiro, antes de me teres mais ainda.

Então, se pelo meu amor tu o recebeste,

Não posso culpar-te pelo meu amor que usaste;

Mas, mesmo culpada, se por ventura te enganaste,

Por orgulho do que tu mesma recusaste.

Perdoo-te por teres me roubado, gentil ladina,

Embora roubes de mim toda a minha riqueza;

Ainda assim, o amor sabe, é uma tristeza inda maior

Suportar do amor o erro do que a injúria do desamor.

Lasciva graça, em quem todo o mal se mostra,

Mata-me com teu desprezo, mas não nos tornemos inimigos.

### **Soneto 143**

Lo, as a careful housewife runs to catch

One of her feathered creatures broke away,

Sets down her babe, and makes all swift dispatch

In pursuit of the thing she would have stay;

Whilst her neglected child holds her in chase,

Cries to catch her whose busy care is bent

To follow that which flies before her face,

Not prizing her poor infant's discontent;

So runn'st thou after that which flies from thee,

Whilst I thy babe chase thee afar behind;

But if thou catch thy hope, turn back to me,  
 And play the mother's part, kiss me, be kind;  
 So will I pray that thou mayst have thy 'Will,'  
 If thou turn back and my loud crying still.

### **Tradução**

Vê, como a dona de casa que cuidadosa corre  
 Para agarrar uma ave que lhe escapou,  
 Põe de lado o seu rebento, e cuida rápido  
 De pegar aquilo que ela quer reter;  
 Enquanto seu filho preterido a mantém atenta,  
 Ele chora para atraí-la, chamando a si o seu cuidado  
 Para que busque o que lhe fugiu das mãos,  
 Deixando de lado a infelicidade de seu pobre .lho;  
 Então, persegue o que foge de ti,  
 Enquanto eu, teu bebê, sigo-te logo atrás;  
 Mas, se ainda tens esperança, volta-te para mim  
 E faz o papel de mãe – beija-me e sê gentil.  
 Então, rezarei para que tenhas teu Will,  
 Se te voltares e ouvires o meu pranto.

### **Soneto 102**

My love is strengthened, though more weak in seeming;  
 I love not less, though less the show appear;  
 That love is merchandized, whose rich esteeming,  
 The owner's tongue doth publish every where.  
 Our love was new, and then but in the spring,  
 When I was wont to greet it with my lays;  
 As Philomel in summer's front doth sing,  
 And stops his pipe in growth of riper days:  
 Not that the summer is less pleasant now

Than when her mournful hymns did hush the night,  
 But that wild music burthens every bough,  
 And sweets grown common lose their dear delight.  
 Therefore like her, I sometime hold my tongue:  
 Because I would not dull you with my song.

### **Tradução**

Meu amor se fortalece, embora não pareça mais forte;  
 Não amo menos, embora não demonstre tanto;  
 O amor anunciado, cuja rica estima  
 A língua de seu dono difunde por toda a parte.  
 Nosso amor era jovem, então, na primavera,  
 Quando queria saudá-lo com meus amavios;  
 Como o rouxinol que canta assim que o verão principia,  
 E interrompe seu trinado à espera de dias mais maduros:  
 Não que o verão seja menos agradável agora  
 Do que seus tristes hinos que a noite silenciam,  
 Mas a louca música pesa em seus ramos,  
 E as doçuras perdem seu delicioso gosto.  
 Assim, como ela, por vezes também me calo,  
 Para não enfastiar-te com o meu canto.

### **Soneto 29**

When in disgrace with fortune and men's eyes  
 I all alone beweepe my outcast state,  
 And trouble deaf heaven with my bootless cries,  
 And look upon myself, and curse my fate,  
 Wishing me like to one more rich in hope,  
 Featured like him, like him with friends possessed,  
 Desiring this man's art, and that man's scope,  
 With what I most enjoy contented least;

Yet in these thoughts my self almost despising,  
 Haply I think on thee, and then my state,  
 Like to the lark at break of day arising  
 From sullen earth, sings hymns at heaven's gate;  
 For thy sweet love remembered such wealth brings  
 That then I scorn to change my state with kings.

### **Tradução**

Quando em desgraça, sem sorte e afastado  
 Dos homens, sozinho, em meu exílio,  
 Perturbo os Céus surdos, a gritar sem sossego,  
 E olho para mim, e amaldiçoo meu destino,  
 Sonhando ser mais afortunado,  
 Como homem de muitos amigos,  
 Cobiçando seus talentos e visão,  
 E aquilo que mais aprecio sinto menos satisfeito;  
 Mesmo, nesses pensamentos, quase me desprezando,  
 Feliz, penso em ti – depois em meus bens  
 (Como a cotovia elevando-se ao romper do dia  
 Das entranhas da terra), em hinos a louvar o céu;  
 Pois, lembrar de teu doce amor traz tanta riqueza,  
 Que desdenho trocar meu dote com reis.

### **Soneto 23**

As an unperfect actor on the stage,  
 Who with his fear is put beside his part,  
 Or some fierce thing replete with too much rage,  
 Whose strength's abundance weakens his own heart;  
 So I, for fear of trust, forget to say  
 The perfect ceremony of love's rite,  
 And in mine own love's strength seem to decay,

O'ercharged with burthen of mine own love's might.  
 O! let my looks be then the eloquence  
 And dumb presagers of my speaking breast,  
 Who plead for love, and look for recompense,  
 More than that tongue that more hath more express'd.  
 O! learn to read what silent love hath writ:  
 To hear with eyes belongs to love's fine wit.

### **Tradução**

Como um mau ator no palco,  
 Que, por temer, está a quem de seu papel,  
 Ou uma fera tomada por excesso de ira,  
 Cujas forças abundantes enfraquece o coração;  
 Eu, então, por desconfiar, me esqueço de celebrar  
 A sublime cerimônia do enlace amoroso,  
 E, em mim, a seu poder parece decair,  
 Sob o peso da força do meu amor.  
 Ah, deixa meu rosto verter eloquência  
 E os presságios surdos de meu peito arfante,  
 Que anseiam pelo carinho e procuram a recompensa  
 Mais do que a língua que tanto o expressou.  
 Ah, aprende a ler o que o amor em silêncio escreveu:  
 Só com a pureza do amor podemos ver e compreender.

### **Soneto 144**

Two loves I have of comfort and despair,  
 Which like two spirits do suggest me still:  
 The better angel is a man right fair,  
 The worser spirit a woman coloured ill.  
 To win me soon to hell, my female evil,  
 Tempteth my better angel from my side,

And would corrupt my saint to be a devil,  
 Wooing his purity with her foul pride.  
 And whether that my angel be turned fiend,  
 Suspect I may, yet not directly tell;  
 But being both from me, both to each friend,  
 I guess one angel in another's hell:  
 Yet this shall I ne'er know, but live in doubt,  
 Till my bad angel fire my good one out.

### **Tradução**

Deve a minha mente, coroada de ti,  
 Sorver a praga do rei, este elogio?  
 Ou devo dizer que meu olho não mente,  
 E que teu amor ensinou-lhe esta alquimia,  
 De transformar monstros e coisas indigestas  
 Em querubins semelhantes à tua doce imagem,  
 Transmutando todo o mal em perfeito bem  
 Tão rápido quanto tudo dele se aproxima?  
 Ó, eis o primeiro, o elogio a meu ver,  
 E minha grande mente majestosamente o sorve.  
 Meus olhos sabem bem o que a língua prova,  
 E para o palato prepara o copo.  
 Se for veneno, será um pecado menor  
 Do que meu amor por ele e, assim, principio.

### **Soneto 127**

In the old age black was not counted fair,  
 Or if it were, it bore not beauty's name;  
 But now is black beauty's successive heir,  
 And beauty slandered with a bastard shame:  
 For since each hand hath put on Nature's power,

Fairing the foul with Art's false borrowed face,  
 Sweet beauty hath no name, no holy bower,  
 But is profaned, if not lives in disgrace.  
 Therefore my mistress' eyes are raven black,  
 Her eyes so suited, and they mourners seem  
 At such who, not born fair, no beauty lack,  
 Sland'ring creation with a false esteem:  
 Yet so they mourn becoming of their woe,  
 That every tongue says beauty should look so.

### **Tradução**

Em tempos remotos, o negro não era belo,  
 Ou se fosse, assim não seria chamado;  
 Mas agora surge o herdeiro da negra beleza,  
 E o belo está imprecado de bastardia;  
 Desde que as mãos detêm o poder sobre a natureza,  
 Embelezando a feiura com o falsorosto da arte,  
 A doce beleza não tem nome, nem jardim sagrado,  
 Vive profanada, ou caiu em desgraça.  
 Os olhos de minha senhora são escuros como o corvo,  
 Tão belos são seus olhos, e sua tristeza tão comovente,  
 Que, mesmo sem ser bonita, ainda é bela,  
 Difamando a criação com falsa estima.  
 Eles se entristecem com a própria aflição,  
 Ao ouvirem não haver beleza como a dela.

### **Soneto 147**

My love is as a fever longing still,  
 For that which longer nurseth the disease;  
 Feeding on that which doth preserve the ill,  
 The uncertain sickly appetite to please.

My reason, the physician to my love,  
 Angry that his prescriptions are not kept,  
 Hath left me, and I desperate now approve  
 Desire is death, which physic did except.  
 Past cure I am, now Reason is past care,  
 And frantic-mad with evermore unrest;  
 My thoughts and my discourse as madmen's are,  
 At random from the truth vainly expressed;  
 For I have sworn thee fair, and thought thee bright,  
 Who art as black as hell, as dark as night.

### **Tradução**

Meu amor arde como febre, ansiando ainda  
 O que por muito tempo causou-me mal-estar;  
 Alimentando o que me mantém doente,  
 Para satisfazer o apetite incerto e doentio.  
 Minha razão, o médico do meu amor,  
 Zangado por sua prescrição não ser seguida,  
 Abandonou-me e, eu, desesperado, agora sei  
 Que meu desejo é a morte que a ciência pôs de lado.  
 Não tenho mais cura, não tenho mais razão,  
 Enlouquecido em eterno desassossego;  
 Meus pensamentos e minhas palavras são de um louco,  
 À parte da verdade expressa em vão;  
 Pois te jurei ser autêntico, e acreditei-te iluminada,  
 Tu, que és negra como o inferno e escura como a noite.

### **Soneto 66**

Tired with all these, for restful death I cry,  
 As to behold desert a beggar born,  
 And needy nothing trimm'd in jollity,

And purest faith unhappily forsworn,  
 And gilded honour shamefully misplaced,  
 And maiden virtue rudely strumpeted,  
 And right perfection wrongfully disgraced,  
 And strength by limping sway disabled  
 And art made tongue-tied by authority,  
 And folly, doctor-like, controlling skill,  
 And simple truth miscalled simplicity,  
 And captive good attending captain ill:  
 Tired with all these, from these would I be gone,  
 Save that, to die, I leave my love alone

### **Tradução**

Cansado de tudo isto, uma morte pacífica imploro:  
 Para impedir que nasça o mendigo,  
 E toda a necessidade termine em descaso,  
 E a fé mais pura seja tristemente preterida,  
 E a honra vergonhosamente deslocada,  
 E a virginal virtude rudemente pisoteada,  
 E a mais completa perfeição erroneamente desgraçada,  
 E a força desarmada pelo claudicante,  
 E a arte amordaçada pela autoridade,  
 E a loucura controlada pela medicina,  
 E a verdade confundida com a simplicidade,  
 E o bem cativo atenda à insanidade.  
 Cansado de tudo isto, disto tudo me afastaria,  
 Exceto ao morrer de abandonar o meu amor.

### **Soneto 113**

Since I left you, mine eye is in my mind;  
 And that which governs me to go about

Doth part his function and is partly blind,  
 Seems seeing, but effectually is out;  
 For it no form delivers to the heart  
 Of bird, of flower, or shape which it doth latch:  
 Of his quick objects hath the mind no part,  
 Nor his own vision holds what it doth catch;  
 For if it see the rud'st or gentlest sight,  
 The most sweet favour or deformed'st creature,  
 The mountain or the sea, the day or night,  
 The crow, or dove, it shapes them to your feature.  
 Incapable of more, replete with you,  
 My most true mind thus maketh mine eye untrue.

### **Tradução**

Desde que te deixei, meus olhos se ensimesmaram,  
 E quem me leva a caminhar livre  
 Em parte, vê e, em parte, está cego,  
 Pensando ver, mas, na verdade, não vê;  
 Pois não indica nenhuma forma ao coração  
 De pássaro, flor, ou silhueta, que consiga divisar;  
 Desses fugidios objetos a mente não se ocupa,  
 Nem sua vista se detém sobre o que possa vislumbrar;  
 Pois diante da mais branda ou mais rude visão,  
 A mais formosa ou deformada criatura,  
 A montanha ou o mar, o dia ou a noite,  
 Corvo ou pomba, empresta a eles tua forma.  
 Incapaz de ver outra coisa, tão cheia de ti,  
 Minha mente certa torna meus olhos incertos.

### **Soneto 107**

Not mine own fears, nor the prophetic soul

Of the wide world dreaming on things to come,  
 Can yet the lease of my true love control,  
 Supposed as forfeit to a confined doom.  
 The mortal moon hath her eclipse endured,  
 And the sad augurs mock their own presage;  
 Incertainties now crown themselves assured,  
 And peace proclaims olives of endless age.  
 Now with the drops of this most balmy time,  
 My love looks fresh, and Death to me subscribes,  
 Since, spite of him, I'll live in this poor rhyme,  
 While he insults o'er dull and speechless tribes:  
 And thou in this shalt find thy monument,  
 When tyrants' crests and tombs of brass are spent.

### **Tradução**

Não os meus medos, nem a alma profética  
 Do imenso mundo que sonha com o futuro  
 Pode controlar o meu verdadeiro amor,  
 Suposto e destinado à desgraça certa.  
 A lua mortal tem seu eclipse prolongado,  
 E os tristes augúrios desdenham seus presságios;  
 Incertezas hoje coroam-se seguras,  
 E a paz proclama os frutos de uma eternidade.  
 Agora com as gotas desse momento tão balsâmico,  
 Meu amor parece jovem, e a Morte a mim se subjuga,  
 Como, apesar dela, eu viverei nesta pobre rima,  
 Enquanto ela insulta suas turbas tolas e emudecidas;  
 E tu, nisto, encontrarás teu monumento,  
 Quando ruírem os túmulos de bronze dos tiranos.

**Soneto 71**

No longer mourn for me when I am dead  
 Than you shall hear the surly sullen bell  
 Give warning to the world that I am fled  
 From this vile world with vilest worms to dwell:  
 Nay, if you read this line, remember not  
 The hand that writ it, for I love you so,  
 That I in your sweet thoughts would be forgot,  
 If thinking on me then should make you woe.  
 O! if, I say, you look upon this verse,  
 When I perhaps compounded am with clay,  
 Do not so much as my poor name rehearse;  
 But let your love even with my life decay;  
 Lest the wise world should look into your moan,  
 And mock you with me after I am gone.

**Tradução**

Não chores mais por mim depois que eu morrer,  
 Ao ouvir o sombrio e escuro sino  
 Anunciando a todos que parti  
 Deste mundo vil, habitado por vermes ainda mais vis:  
 Não, se leres este verso, não lembres  
 Da mão que o escreveu; pois te amo tanto,  
 Que prefiro ser esquecido de teus doces pensamentos,  
 Se lembrar de mim te causar algum pranto.  
 Ah, se (eu digo) leres este verso  
 Quando eu já estiver misturado à terra,  
 Não ensaies repetir meu pobre nome;  
 Mas deixa teu amor apodrecer com minha vida:  
 A menos que o mundo pondere e perscrute tua dor,

E despreze a ti, por mim, após minha partida.

**Soneto 44**

If the dull substance of my flesh were thought,  
 Injurious distance should not stop my way;  
 For then despite of space I would be brought,  
 From limits far remote, where thou dost stay.  
 No matter then although my foot did stand  
 Upon the farthest earth removed from thee;  
 For nimble thought can jump both sea and land  
 As soon as think the place where he would be.  
 But ah! thought kills me that I am not thought,  
 To leap large lengths of miles when thou art gone,  
 But that, so much of earth and water wrought,  
 I must attend time's leisure with my moan,  
 Receiving nought by elements so slow  
 But heavy tears, badges of either's woe.

**Tradução**

Se o pensamento fosse a baça matéria de minha carne,  
 A infame distância não impediria meu caminho;  
 Pois, então, apesar do espaço, eu seria trazido,  
 De lugares bem remotos, até onde estás.  
 Assim, não importa, embora tenha posto os pés  
 Em terras mais afastadas de ti,  
 Pois o pensamento ágil salta por terras e mares,  
 Assim que imagine onde ele possa estar.  
 Mas, ai, mata-me pensar não ser lembrado,  
 Para saltar as longas distâncias aonde foste,  
 Mas isto, vencendo tantas terras e águas,  
 Devo ceder ao tempo com meu gemido,

Não recebendo tão lentamente os elementos,  
 Mas pesadas lágrimas, sinais de nossos lamentos.

### **Soneto 129**

The expense of spirit in a waste of shame  
 Is lust in action: and till action, lust  
 Is perjured, murderous, bloody, full of blame,  
 Savage, extreme, rude, cruel, not to trust;  
 Enjoyed no sooner but despised straight;  
 Past reason hunted; and no sooner had,  
 Past reason hated, as a swallowed bait,  
 On purpose laid to make the taker mad.  
 Mad in pursuit and in possession so;  
 Had, having, and in quest to have extreme;  
 A bliss in proof, and proved, a very woe;  
 Before, a joy proposed; behind a dream.  
 All this the world well knows; yet none knows well  
 To shun the heaven that leads men to this hell.

### **Tradução**

O desgaste do espírito quando se envergonha  
 É obra da luxúria; e, até a ação, a luxúria  
 É perjura, assassina, sanguinária, culpada,  
 Selvagem, extrema, rude, cruel, desleal,  
 Logo desfrutada, porém, em seguida, desprezada,  
 Perdida a razão, e logo esquecida,  
 O dia da razão, como isca lançada  
 De propósito para enlouquecer a presa;  
 Insano ao ser perseguido, e possuído;  
 Tido, tendo, e quase ao ter, extremo;  
 Felicidade ao provar, e uma vez provado, a tristeza;

Antes, uma ansiada alegria; por trás, um sonho;  
 O mundo bem sabe, embora ninguém se lembre  
 De descartar o céu que a este inferno os conduz.

### **Soneto 87**

Farewell! thou art too dear for my possessing,  
 And like enough thou know'st thy estimate,  
 The charter of thy worth gives thee releasing;  
 My bonds in thee are all determinate.  
 For how do I hold thee but by thy granting?  
 And for that riches where is my deserving?  
 The cause of this fair gift in me is wanting,  
 And so my patent back again is swerving.  
 Thy self thou gavest, thy own worth then not knowing,  
 Or me to whom thou gav'st it else mistaking;  
 So thy great gift, upon misprision growing,  
 Comes home again, on better judgement making.  
 Thus have I had thee, as a dream doth flatter,  
 In sleep a king, but waking no such matter

### **Tradução**

Adeus! És muito cara para que eu te tenha,  
 E bem conheces o teu próprio valor:  
 O privilégio de teu peso te liberta;  
 Minha devoção a ti é toda determinada.  
 Como posso ter-te, senão por teu favor?  
 E, diante de tanta riqueza, que fiz por merecê-la?  
 A causa do presente que me é dado é meu desejo,  
 E, assim, meu direito me é subtraído.  
 Tu mesma marcaste teu valor sem o saber,  
 Ou a mim, a quem o deste, por engano;

Pois tua grande dádiva, de mim arrancada,  
 Retorna à tua casa, melhor considerada.  
 Assim, tive a ti, como um sonho demasiado:  
 Um rei ao dormir e, ao despertar, um exilado.

#### **Soneto 154**

The little Love-god lying once asleep,  
 Laid by his side his heart-inflaming brand,  
 Whilst many nymphs that vowed chaste life to keep  
 Came tripping by; but in her maiden hand  
 The fairest votary took up that fire  
 Which many legions of true hearts had warmed;  
 And so the General of hot desire  
 Was, sleeping, by a virgin hand disarmed.  
 This brand she quenched in a cool well by,  
 Which from Love's fire took heat perpetual,  
 Growing a bath and healthful remedy,  
 For men diseased; but I, my mistress' thrall,  
 Came there for cure and this by that I prove,  
 Love's fire heats water, water cools not love.

#### **Tradução**

O pequeno deus do amor certa vez dormia  
 Deixando ao lado sua flecha amorosa,  
 Enquanto várias ninfas, jurando-se sempre castas,  
 Vieram, pé ante pé, mas, em sua mão virginal,  
 A mais bela tomou o fogo  
 Que incendiara legiões de corações verdadeiros;  
 Assim, a lança do desejo ardente  
 Dormia desarmada ao lado da mão desta jovem.  
 A flecha, ela mergulhou em um poço de água fria,

Que se acendeu com o eterno fogo do Amor,  
Criando um banho e um bálsamo  
Para os enfermos; mas eu, jugo de minha senhora,  
Vim para me curar, e isto, assim, eu provo,  
O fogo do amor aquece a água, mas a água não esfria o amo