

As delicadas tramas de Gabriel Villela

DALMIR ROGÉRIO, FAUSTO VIANA E ROSANE MUNIZ¹

Gabriel Villela é um diretor teatral com uma peculiaridade ímpar: ele mesmo produz o figurino da maioria de seus espetáculos. Foi sobre o seu processo de criação de figurinos que conversamos com ele durante a montagem do espetáculo O soldadinho e a bailarina, no Rio de Janeiro.

Como foi o início do seu trabalho com teatro e com figurinos?

Foi no tempo do teatro amador, em Minas Gerais. Tínhamos um centro de artesanato e de reciclagem dentro da própria escola. A minha cidade vive da produção agrária, mas tem a cultura dos teares de pedal. Que remontam à história dos teares judeus de 2 mil e 500 anos atrás e reproduzem com precisão a espinha-de-peixe, que vem a ser o linho. Essa coisa toda é uma cultura muito viva na minha cidade. Para o teatro que começamos a fazer lá, fomos catando nas casas bordas, retalhos, pedaços de pano, sobras desses teares. O nosso grupo de teatro chamava *Raízes* por causa disso. Tínhamos até mesmo essa coisa de cozinhar raiz de cebola para obter a sua tintura. Entrávamos por esse caminho para fazer os figurinos das peças e, depois, viajávamos. Quando vim para São Paulo, fui direto para a USP e foi um choque! Porque cheguei lá e entrei com essa metodologia bem artesanal. E ainda peguei o Campello Neto na grade. Ele queria me matar! Porque eu fazia bem o negócio, ele amava, mas era muito fora do padrão da época.

E a história da maquete feita com cascas de ovo que o professor não aceitou?

A história da casca de ovo foi um trauma. Na verdade, por trás daquela casca de ovo havia duas pessoas: o Irineu Chamiso e o Flávio Império. Eu e o William Pereira costumávamos buscar na prática externa acadêmica um certo diálogo que fosse mais tolerante com nossas “especificidades”. No meu caso, o Irineu Chamiso, que tinha acabado de fazer com o Antunes Filho *O eterno retorno*. Ele havia recebido o recém-inaugurado prêmio Molière de figurino por causa da pesquisa feita para essa montagem e também para a de *Nelson 2 Rodrigues*. E o Flávio Império (no SESC Paulista), menos comigo e mais com o William Pereira. Nos encontros com Irineu e Flávio – que eram amigos –, recebíamos uma espécie de estímulo, tipo “É assim mesmo... Não sofram que a USP é assim também!”. O Irineu começou a montar *Minha nossa!*, do Soffredini, e deixou que eu participasse da elaboração dos figurinos e dos adereços. Isso voltou para dentro da Academia como avaliação: o Campello foi lá assistir e aceitou como trabalho. Eu estava muito baqueado com a história: não acreditava em uma escola que

The delicate plots of Gabriel Villela

DALMIR ROGÉRIO, FAUSTO VIANA AND ROSANE MUNIZ¹

Gabriel Villela is a theater director with an odd proclivity: he does the costume design for most of his plays. We spoke about his creative process in costume design during the production of the show The steadfast tin soldier in Rio de Janeiro.

How did your work with the theater and with costume design begin?

It started back with amateur theater in Minas Gerais. There was a center for artisans and recycling right inside of the school. My hometown lives off of agriculture but it also has a culture of handlooms – a culture that carries on the tradition of the Jewish handlooms of 2500 years ago and reproduces the herringbone pattern with precision. All of this is a culture that’s very much alive in my hometown. And for the plays that we started putting on there, we went from house to house collecting trimmings, shreds, pieces of cloth, the leftovers from these looms. Our theater group was called *Raízes / Roots* for this reason. We even had this thing of cooking onion roots to use as dye. We started on this path for the costume design for plays and, later, we traveled. When I came to São Paulo, I went straight to University of São Paulo (USP) and it was a total shock! Because I got there and I had this very artisanal methodology. And on top of it I had Campello Neto. He wanted to kill me! Because I did my work well, he loved it but it was pretty unconventional at the time.

And what about the story of the model made of egg shells that the teacher wouldn’t accept?

The story of the egg shells was dramatic. Actually, there were two people behind those egg shells: Irineu Chamiso and Flávio Império. William Pereira and I used to search, through practices outside of academia, for a certain dialogue that would be more tolerant of our “specificities.” In my case, Irineu Chamiso, who had just done *The Eternal Return* with Antunes Filho. He had received the recently-instituted Molière costume design award due to the studies he had done for this production and also for *Nelson 2 Rodrigues*. And Flávio Império (at SESC Paulista), less with me and more with William Pereira. We met up with Irineu and Flávio – who were friends – and we received a kind of encouragement like “That’s how it is... Don’t sweat it because that’s the way USP is too!” Irineu started to put together Soffredini’s *Minha nossa!*, and he let me participate in the development of the costumes and the props. And this came back to academia as an evaluation: Campello went to see it and accepted it as work. I was really down because of the whole story: I didn’t trust a school that would give a degree to a director who hadn’t studied scenography, costume design, lighting. And we didn’t have a theater to practice in. Since I was friendly with the group Mambembe

formasse um diretor que não passasse pelo cenário, pelo figurino, pela iluminação. E nós não tínhamos teatro para praticar. Como eu era amigo do grupo Mambembe – que tinha um teatro –, corria para lá com as minhas experiências e com o pessoal da Escola de Artes Dramáticas (EAD). Havia a dinâmica, a coisa do dinheiro, da bilheteria, de ter que pensar dessa maneira mais comercial. Afinal, não adianta você fazer se isso não paga o trabalho. Naquele momento, chega à escola o Heiner Müller, o teatro alemão, aquela fase forte. Logo o Gerald Thomas aparece com *Carmem com filtro*. Então, percebi que muita coisa eu não entendia. Eu era aluno do Jacó Guinsburg, entendia a teoria, e estava adorando, mas perdi o “fio de prata” que me ligava a Minas.

A história da quebra dos ovos foi uma forma de “matar o diretor”, você acredita? Porque se eu fosse mais organizado, se a minha cabeça fosse organizada, eu teria abandonado a parte de figurino. No entanto, eu também não saberia trabalhar sem ser diretor, cenógrafo e figurinista. Eu tinha uma prima, professora de Histologia na USP, que me falou: “Olhe, veja bem, o figurino, essa coisa atrás da qual você corre tanto, está diretamente ligado ao meu trabalho. Meu seguimento dentro da Academia é a pele, o estudo da pele, e o que você está buscando é o estudo da pele dos seus personagens. Você precisa transformar isso em um pensamento acadêmico, independentemente do fato de acontecer uma agressão a uma maquete (*o que nem foi tanta agressão assim, mas eu me senti assim...*), e procurar estudar isso pelo lado da ciência, do porquê de você querer chegar ao personagem por meio da criação da indumentária”.

Aí começou o processo de retomada de Minas Gerais pela poética do Guimarães Rosa, com textos nacionais. Então, voltei para Minas e fui buscar na arte popular a relação com essa matéria. Nesse retorno pessoal e silencioso, redescobri a tia Olímpia em Ouro Preto – eu a havia conhecido quando tinha 15, 16 anos, e a gente viajava por Ouro Preto. Depois, fui conhecer o Bispo do Rosário. Aliás, a tia Olímpia é uma versão feminina dele.

Como era ela?

Tudo que ela fez foi sair pelas ruas de Ouro Preto e tornar-se a pessoa mais conhecida da cidade na década de 1970. Dizia que era herdeira de Tiradentes. Tinha a mania de ser baronesa, marquesa, duquesa... tinha todas as patentes, títulos e não sei mais o quê. Mas a lábia dela era a seguinte: ela pegava o turista e ficava contando histórias para ele. Em troca, ela negociava o chapéu de um alemão, a blusa de uma alemã... E aí o que ela fazia? Levava tudo isso para uma certa região da cidade onde ficava o canto dela. Então, arrancava os botões, as plumas, colocava um cadarcinho... e recompunha aquilo. Fazia vestidos, calças, blusas. Se você olhar a pesquisa da indumentária da tia Olímpia, vai ver que é uma coisa do final do século XIX. Estão presentes saias, volumosos vestidos senhoriais – do tipo casa grande interiorana, sabe? Mas tudo com milhões de informações, fitinhas, muita coisa. Essa sombrinha que eu fiz para a peça *O soldadinho e a bailarina* é muito “tia Olímpia”.

– and they had a theater –, I would run over there with my experiments and the people from the School of Dramatic Arts (EAD). There was a dynamic, the whole money thing, the box office, having to think about the more commercial side. After all, there's no point in doing it if it doesn't pay for the work. At the time, the Heiner Müller school, the German theater, arrived and was blowing up. Soon Gerald Thomas appeared with *Carmem com filtro*. Then, I realized there was a lot that I didn't understand. I was a student of Jacó Guinsburg, I understood theory and I was loving it, but I lost the “silver string” that connected me to Minas Gerais.

The story of breaking the eggs was a way of “killing the director,” can you believe it? Because if I had been more organized, if my head had been organized, I would have abandoned the costume design part. Despite this, I also wouldn't know how to work as a director, scenographer and costume designer. I had a cousin who was a professor of Histology at the University of São Paulo and she told me: “Look, costume design, this thing that's underneath what you're chasing is directly connected to my work. My specialty within the academy is skin, the study of skin, and what you're searching for is the study of the skin of your characters. You need to transform this into academic thought, regardless of the fact that there was an aggression against your mockup (*which wasn't really much of an aggressive but I had felt that it was...*), and start to study this from the scientific side, and the reason for you to wanting to arrive at the character by way of the creation of garments.”

And then the process of Minas Gerais being retaken by the poetics of Guimarães Rosa began, with Brazilian texts. So I returned to Minas and searched for a connection with this material through popular art. During this very personal and silent return, I rediscovered Tia Olímpia in Ouro Preto – whom I had met when I was 15 or 16 on a visit to Ouro Preto. After, I went to meet Bispo do Rosário. By the way, Tia Olímpia is a female version of him.

What was she like?

All she had to do was go to the streets of Ouro Preto to become the most well-known person in town in the 1970s. She used to say she was the heiress of Tiradentes. She was obsessed with being a baroness, a marchioness, a duchess... she had all the patents, titles and what have you. But this was her craft: she would get the tourists and tell them about history. In exchange, she would ask for a hat from a German guy, a blouse from a German lady... And then what would she do? She would take it back to a certain section of the city that was her little nook. Then, she'd pull off the buttons, the feathers, put on a little lace... and rebuild the whole thing. She made dresses, pants, blouses. If you look at the wardrobe studies of Tia Olímpia, you would see that they're very late 19th century. They have skirts, voluminous madam's dresses – the kind from rural plantation manors, you know? But all of it with tons of information, little ribbons, lots of stuff. This parasol that I made for the play *The steadfast tin soldier* is very “Tia Olímpia.” Of course, the material is a lot more elaborate but the spirit is the same. She didn't go so far as to have a pictorial collection, she didn't make paintings, nor installations like the Bispo did (also because he lived in a state of confinement; his thoughts were imprisoned). Not her, she was very free. Another thing

Claro, o material é bem mais elaborado, mas o espírito é o mesmo. Ela não chegou a fazer acervo pictórico, não criou quadros, não fez instalações como o Bispo fez (porque também ele viveu em um esquema de confinamento; o pensamento estava aprisionado). Ela não, era muito solta. Outra coisa de que ela gostava muito era fazer esses cajados, esses bastões que aparecem em toda cultura popular, em qualquer parte do mundo. Eu a conheci já muito idosa, e sei que tinha cajados para cada dia da semana. Eram verdadeiros cetros, elaboradíssimos, ricos; e esse material existe em Ouro Preto.

E qual era seu contato com ela?

Como turista. As escolas mineiras nos levam a estudar a história da arte, os poetas da Inconfidência, a história de Minas Gerais, a conhecer a fundação das artes no Brasil com Aleijadinho... Os santos não estavam organizados nas igrejas. Tinha muito desgaste, muito betume em cima, muita fuligem... E isso cria toda uma estrutura que propicia perceber a ação do tempo sobre as cidades históricas, essa textura que depois a gente passa para as maquiagens, para os figurinos.

Você está falando da sua memória emotiva e histórica, do repertório que você aplica. Mas essa volta às origens aconteceu na Academia?

Foi no período do Romantismo na Academia. Quando eu digo que fui a Minas, isso ocorreu durante as aulas do Jacó, dessa coisa toda estudando o Romantismo Alemão. Eu pensei: “Bem, deixa agora eu me entender por Minas, porque o pós-moderno eu não vou dar conta de fazer. Eu não tenho o perfil, não tenho o pulso nem a combustão interna para esse tipo de teatro.” O Irineu e o Flávio Império me diziam: “Investe na tua própria herança! Sai dessa onda! Não é porque quebraram a maquete com ovos... Você está apegado demais a isso, que bobagem é essa?”. Aí apareceu a Rosi Campos na minha vida, que eu chamo de “a mulher inaugural”. Ela estava saindo do Ornitórrinco, da *Mãe Ubu*, e eu sugeri a ela fazer o meu primeiro trabalho profissional em cima de uma proposta itinerante, de uma linguagem ambulante, popular, de rua. Aí a gente reciclou um ônibus velho, para que ele ficasse mais velho ainda, e uma indumentária, “catada” na rua. Havia um nível de improviso, de exercício de elaboração muito grande. A interpretação vinha muito da *Commedia Dell’Arte* que a gente estudava na USP. Com a Rosi, eu viajei para o festival de Rio Preto, onde encontrei o Galpão.

Quando eu vi o grupo Galpão na rua eu pensei: “Este é o meu barco!”. Eram uma experiência e uma linguagem vivas – eles tinham a tia Olímpia no sangue! Enquanto isso em mim estava engessado, blindado pelas minhas memórias. Aí comecei a experimentar dentro da própria Academia e o Vendramini me falou assim: “Presta atenção. Há três coisas aí que sustentam o teu trabalho: a arte popular, de rua; o caráter religioso, com as procissões, festas populares, envolvendo também a arte do reisado; e o circo-teatro, que era o único teatro que mesmo a nossa geração de

she liked a lot was to make these staffs, these batons that appear everywhere in popular culture, in all parts of the world. When I met her she was already elderly, and I know that she had a different baton for each day of the week. They were veritable scepters, extremely elaborate, rich; and this material exists in Ouro Preto.

What kind of contact did you have with her?

As a tourist. The Minas Gerais schools brought us there to study art, the poets of the Inconfidence, the history of Minas Gerais, to see the fundamentals of Brazilian art with Aleijadinho... The saints weren't organized in the churches. There was a lot of wear and tear, a lot of soot on top, a lot of grime... And this adds up to an entire structure that allows you to realize the actions that time has had on the historic cities, this texture that we later pass on to makeup and costume design.

You're talking about your emotional and historic memory, of the repertoire that you apply. But does this go back to what happened in academia?

It was in the period of Romanticism in the academia. When I say that I went to Minas, this took place during Jacó's classes, this thing of studying German Romanticism. I thought: “Well, let me understand myself through Minas, because I won't be able to handle doing post-modernism. I'm just not the type, I don't have the stomach nor the wiring for that kind of theater.” Irineu and Flávio Império used to tell me: “Invest in your own heritage! Snap out of it! Not just because they broke your egg shell mockup... You're way too hung up on this, what is this nonsense?” And then Rosi Campos came into my life, whom I call the inaugural woman.” She had just worked with the Ornitórrinco group as *Mãe Ubu*, and I suggested to her to do my first professional work based on an itinerant proposal, with a language that was more transient, popular, street. And then we recycled an old red bus, so that it would look even older, and a wardrobe “gathered” from the streets. There was a certain level of improvisation, really strong efforts in development. The interpretation borrowed a lot from the *Commedia Dell’Arte* that we had studied at USP. With Rosi, I traveled to the Rio Preto festival, where I discovered the Galpão group.

When I saw Galpão on the street, I thought: “This is my chance!” They were a living experience with a living language—they had the same blood as Tia Olímpia! Meanwhile, this was fixed inside of me, fortified by my memories. And then I started experimenting inside academia itself and Vendramini said to me: “Pay attention. There are three things that sustain your work: popular art, the streets; the religious character, with the processions, popular parties, which involve both art and religious festivals; and the circus-theater, which was the only theater that even our generation that's fifty-something years-old had seen during childhood in Minas Gerais, when we would come from the farms into town and the circus set up at my grandfather's ranch.

That was when academia gave me the instruments to transform this into raw material for work. Next, I did a show called *O concílio do amor / The love council*, under the auspices of the curatorship of João Cândido Galvão

cinquenta anos só tinha visto em Minas Gerais na infância, quando vinha da roça para a cidade e o circo se instalava na chácara do meu avô.

Foi quando a Academia me deu instrumentos para transformar isso em matéria-prima de trabalho. Na sequência, fiz um espetáculo chamado *O concílio do amor*, sob os auspícios da curadoria do João Cândido Galvão, na Bienal de Artes, e ele disse: “Sabe qual a grande coisa do trabalho de vocês? É que vocês são estetas. Não são apenas estudiosos e amparados por um discurso e por um pensamento. Vocês precisam de um conforto na cena. Hoje, de forma geral, na América Latina principalmente, a cena está muito desprovida de fenômenos estéticos. Está sendo substituída pelo discurso político, partidário... *O concílio do amor* foi o espetáculo que preparou o restante do trabalho que eu faço. Eu voltei literalmente a Minas, catei as camisolas, as roupas, tudo que eu tinha guardado no acervo e trouxe. A gente usou papel, santinho... Foi onde eu comecei de certa forma a articular um pensamento mesmo de arte popular, de arte com o olhar do ator voltado diretamente para o espectador. Esse é um procedimento de arena. Ainda que tivesse de contar a história mais trágica do mundo, que fosse dançada e cantada, como se fosse um estado de celebração.

E na sequência você montou *Vem buscar-me que ainda sou teu...*

Sim, muito em cima da cultura do circo popular mesmo. Depois, *A vida é sonho*. A conversa com o grupo Galpão já andava caminhando, próxima do acontecimento de um espetáculo. Eu levei um susto com aquilo tudo e pensei: “Não, eu vou voltar literalmente para Minas. Venho falando de arte popular e todo esse material. Agora vou me juntar ao barro mesmo para ver se isso tem fundamento. Ficamos durante um ano mais ou menos fazendo *Romeu e Julieta*. O Galpão não conhecia o circo-teatro. Eles conheciam técnicas de circo. Havia muito pouco dinheiro para fazer o figurino. Então, para criar pigmento para as roupas, por exemplo, arrancávamos reboco das casas do interior. Era o que tínhamos à disposição no Morro Vermelho, uma comunidade agrária onde a gente ensaiou o espetáculo.

E o que ficou desse processo de trabalho?

O que ficou é que hoje chego para o produtor e digo: “Olha, eu vou para o Rio, eu faço o espetáculo, mas precisamos trazer de Minas o ateliê, a estrutura do ateliê, porque eu já não sei mais trabalhar sem esses procedimentos”. Eu não acredito em mim fazendo um trabalho cujo figurino seja encomendado sei lá onde, o cenário vem de não sei onde fica, o adereço chega de outro lugar e tudo isso às vésperas da estreia. Não dou conta! Nessa história toda, me apaixonei. Comecei a formar um acervo e montei um barracão lá em Minas, no sítio para onde vão todos os figurinos das peças que eu faço. O acervo é completamente modificado pelo próprio processo. Especificamente no espetáculo *O soldadinho e a bailarina* nem tem tanta coisa reciclada assim, porque eu transfiro, bordo, retrabalho, jogo para outro espetáculo. Quer dizer, tem essa dinâmica (que é da arte popular mesmo) do material que a todo instante, pela necessidade, se torna outra coisa qualquer.

at the Art Biennial, and he said: “You know what’s great about your work? It’s that you’re aesthetes. You’re not just studious and sheltered by a particular discourse or a thought. You need to have comfort in scene. Today, in general, mainly in Latin America, the scene is really lacking in aesthetic phenomena. It’s being substituted by political discourse, partisanship... *O concílio do amor* was the show that gave way to all the rest of the work I’ve done. I literally returned to Minas, I grabbed all the nightgowns, the clothes, everything that I had kept stored and brought it all. We used paper, holy cards... It was there that I started to articulate, in a certain way, a vision of popular art, of a kind of art with a view of the actor aimed directly at the spectator. This is a procedure of the arena. Even when telling the most tragic story in the world, it’s done with singing and dancing, as if it were a state of celebration.

And then after you designed the play *Vem buscar-me que ainda sou teu / Come get me because I’m still yours...*

Yes, with a lot of inspiration from the culture of the popular circus. After, I did *Life is a Dream*. The conversation with the group Galpão was progressing, with a show on the verge of happening. I got scared with all of that and started thinking: “No, I’m going to literally return to Minas. I’m always talking about popular art and all this material. Now I’m really going to be one with the earth and see if this has substance. We spent about a year there doing *Romeo and Juliet*. The Galpão group didn’t know about the circus-theater. They knew about circus techniques. There was very little money for the costume design. So to make dye for the clothing for example, we would pull the stucco from some rural houses. This was what we had at our disposal in Morro Vermelho, an agrarian community where we rehearsed the show.

And what became of this work process?

What happens today is that I go to the producer and say: “Look, I’ll go to Rio, I’ll do the show but we need to bring the workshop, the structure of the workshop, from Minas, because I don’t know how to work without these facilities.” I can’t believe in myself doing a project whose costumes were ordered from who knows where, the set comes from somewhere else, the props from still another place and everything at the very last minute before opening night. I can’t handle it! In the middle of this story, I fell in love. I started to build a collection and I set up a shack there in Minas, at the country house where all the costumes I make end up. The collection is completely modified by the process itself. Specifically for the show *The steadfast tin soldier*, there isn’t so much recycled stuff because I transfer, embroider, rework, spin it for a new show. In other words, there’s this dynamic (which comes from popular art) of the material that, at any moment, because of necessity, can turn into anything else.

Is this procedure defined from the beginning? Or do you bring everything that you could imagine using in scene at the start of the project and then pick and choose?

I come to an agreement with the production staff first. Then I bring part of the workshop, set up, construct the clothing and deliver it ready. Afterward, I gather it all together, pack it up and take it back to Minas.



Direção e cenário de Gabriel Villela, figurino de Luciana Buarque para *Romeu e Julieta*, Grupo Galpão, 1992 (FOTO Guto Muniz)/ Direction and set design by Gabriel Villela, costume design by Luciana Buarque for *Romeo and Juliet*, by theatre group Grupo Galpão, 1992 (PHOTO Guto Muniz)

Esse procedimento já está definido desde o início? Ou você traz tudo que imagina poder usar em cena no começo dos trabalhos e daí vai juntando e escolhendo?

Eu acerto com a produção primeiro. Aí, trago uma parte do ateliê, abro, construo a roupa e a entrego pronta. Depois, junto tudo, ponho nas malas e levo de volta para Minas.

Geralmente você tem um canto seu para trabalhar?

Tenho. Normalmente toda produção me dá esse canto. A primeira coisa que eu faço, aliás, é pedir um espaço para juntar todas as fases do processo. Este material estava sendo tingido ontem, por exemplo; agora ele já está aqui e, daqui a pouco, passará para a adereçagem. Só aí é que as coisas começam a descer para os ensaios.

Em *O soldadinho e a bailarina*, por exemplo, quando acaba o espetáculo, o material volta para você ou fica com a produção?

Normalmente, a produção brasileira não tem infraestrutura de armazenamento. Então, quando a produção não é do meu ateliê, quase

Do you generally have your own work space?

I do. Normally, every production provides me with a work area. The first thing I do, by the way, is to ask for a space to put together all the phases of the project. This material was being dyed yesterday, for example; now it's here and, in a little while, it will go to the decorations stage. Only after that are things ready for rehearsals.

With *The steadfast tin soldier*, for example, when the show ends, do you take the material back or does it stay with the production?

Normally, Brazilian theater productions don't have storage facilities. So, when the production isn't from my studio, I almost always end up buying what was made with Cláudio Fontana. When the show is made with our production, we're the ones who keep, store and recycle it all. Nothing gets left over.

Do you do things hands-on or do you delegate a lot?

No, no. I'm very hands-on.

Since you're already directing the show, what's it like to also do the costume design?

I show up earlier. From two to four, I work as a designer,

sempre eu compro com o Cláudio Fontana o que está feito. Quando o espetáculo é feito com a nossa produção, a gente mesmo guarda, armazena e aí recicla tudo. Não sobra nada.

Você põe muito a mão na massa ou delega muito?

Não, não. Eu ponho muito a mão na massa.

Já que você dirige o espetáculo, como faz a produção dos figurinos também?

Eu chego antes. Das duas às quatro eu fico de figurinista, me divido. Então, a parte de música e coreografia fica toda nesse período. Aí normalmente eu venho aqui para cima e faço os protótipos, os bordados. Eu ponho a mão em tudo assim.

E você tem feito desenhos?

Não gosto de desenhar não. Vou direto para o fazer.

Você tem que meter a mão para descobrir?

Sim, senão eu nem consigo dirigir lá embaixo depois. O que estimula mesmo é ficar aqui brincando com essas coisas, né? Mas eu não me considero assim um figurinista, sabe? Não acho que tenho o perfil do figurinista.

Por quê?

Porque, na verdade, há um gerenciamento de direção, uma função de diretor. Acho o ator brasileiro, de forma geral, muito pouco estetizado. Na verdade, nós não temos uma escola “estetizante” no Brasil. É como ele tem que fazer cinco, dez coisas ao mesmo tempo, muitas vezes falta-lhe também teoria. De forma geral, no primeiro dia, quando você entrega um tecido, um pano, uma capa, um chapéu, um adereço, uma textura, uma cor, uma informação, o ator, independentemente de ser um texto clássico ou uma peça infantil, já começa a visualizar. Ele começa a olhar de fora para dentro a forma do personagem. É claro que aqui está sendo feito para criança, é um espetáculo infantil. Então, entra muita referência do *Romeu e Julieta*, do Galpão, que é muito próximo deste trabalho aqui. Mas o *Calígula*, por exemplo, não tem nada disso. Ao contrário, ele tem muita roupa de brechó, roupa de usar em casa, com exceção dos xales que a Magali Biff usa em cena.

Alguém nos disse que você se incomodava de dizerem que você é barroco.

Na verdade, começaram a me xingar de barroco. O termo ficou pejorativo, virou xingamento na boca de pessoas que não têm a menor noção do que significa barroco. Então o que seria um elogio (se elas tivessem essa noção) é usado como xingamento. “Ah, ele é barroco!”. Ué, mas sabem lá o que é barroco?

1 Transcrição e resumo: Rafael Bicudo

I divide my time. And the music and choreography is all during this period. So normally, I come up here and make the prototypes, the sewing. I do all this by hand.

And do you make drawings?

I don't like to draw, no. I go straight to making things.

Do you have to get your hands on it to start the discovery process?

Yes. If not, I can't manage to direct things down below later on. What is really stimulating is to be here playing around with these things, right? But I don't consider myself a costume designer, you know? I don't think I'm the costume designer type.

Why?

Because, actually, there's the management of direction, the director's role. I think that Brazilian actors, in general, are not very aesthetically-minded. In truth, we don't have an “aestheticizing” school in Brazil. And since they have to do like five or ten things all at the same time, there's often a lack of theory as well. In general, on the first day, when you deliver them a single piece of fabric, a cloth, a cloak, a hat, a prop, a texture, a color, a piece of information, the actors, regardless of if it's a classic play or a children's production, start to visualize. They start to look at their character from the outside in. Of course, what we're doing here is for kids – it's a children's play. So, there's a lot of reference to Grupo Galpão's *Romeo and Juliet*, which is very close to this work here. But *Calígula*, for example, has nothing to do with this. Much on the contrary, it has plenty of thrift shop clothes, the kind of clothes you wear at home, with the exception of the shawls that Magali Biff wears in scene.

Someone told us that it bothered you to be called Baroque.

Actually, they started to curse me as Baroque. It was used as a derogatory term, it turned into a slur on the lips of some people who don't have the least idea of what “Baroque” means. “Ah, he's Baroque!”. Hey, do they even know what Baroque is?

1 Transcription and abridgement: Rafael Bicudo