

F

S

c

O

DIÁRIO DAS

L

a

S



DIÁRIO DAS ESCOLAS – cenografia PQ'11

SCHOOLS' DIARY – scenography PQ'11

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

PRESIDENTA DA REPÚBLICA
PRESIDENT OF BRAZIL

Dilma Rousseff

MINISTRA DA CULTURA
CULTURE MINISTER

Anna Maria Buarque de Hollanda

MINISTÉRIO DE ESTADO DAS RELAÇÕES EXTERIORES
FOREIGN AFFAIRS MINISTRY OF STATE

embaixador/ambassador **Antonio de Aguiar Patriota**

DIÁRIO DAS ESCOLAS – cenografia
SCHOOLS' DIARY – scenography

COORDENAÇÃO EDITORIAL
EDITORIAL COORDINATION

Fausto Viana

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO / REVISÃO TÉCNICA
PRODUCTION COORDINATION / TECHNICAL REVISION

Rosane Muniz

REVISÃO
REVISOR

Rosemary Cataldi Machado

TRADUÇÃO
TRANSLATOR

Matthew Rinaldi

Denise Tavares Gonçalves

Ana Paula Severo Biasus

DESIGN GRÁFICO
GRAPHIC DESIGN

Celso Longo + Daniel Trench

ASSISTENTES
ASSISTANTS

Ana Paula Campos

Manu Vasconcelos

PRODUÇÃO
PRODUCTION

Helena Ramos

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
FUNARTE / COORDENAÇÃO DE DOCUMENTAÇÃO E INFORMAÇÃO

Diário das escolas: cenografia pq'11 = School diary:
scenography pq'11 / Fausto Viana (Org.); Rosane Muniz
(Coord.); Mathew Rinaldi, Denise Tavares, Ana Paula
Severo Biasus (Trad.). – Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011.
240 p.: il. color.; 28 cm

Edição bilíngue.

ISBN 978-85-7507-140-3.

1. Teatros – Cenografia e cenários. 2. Quadrienal de Praga
(12.: 2011 : Praga, República Tcheca). I. Viana, Fausto.
II. Muniz, Rosane. III. Rinaldi, Mathew. IV. Tavares, Denise.
V. Biasus, Ana Paula Severo.

CDD 792.025

Todos os esforços foram realizados para que nenhum direito autoral fosse violado no Diário das Escolas. As fontes citadas foram explicitadas no texto ou nas notas de rodapé e as imagens foram pesquisadas para creditar seus autores. Porém, nem sempre foi possível encontrá-los. Caso algum texto ou imagem esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, entre em contato pelo blog <mostraescolasoistat.wordpress.com> que teremos prazer em dar o crédito. O uso de imagens nos textos assinados são de responsabilidade do autor / All the efforts were made to make sure none of the copyrights were violated in the School's Diary. The sources that were quoted are explicit in the text or in the footnotes and the images were researched so that the credits could be given to the authors. However, it wasn't always possible to locate these information. In the case that any text or image is in violation of the copyrights in the translations, versions, exhibition, reproduction or any other format, please contact us through the web blog <mostraescolasoistat.wordpress.com> and we will be glad to insert the credits. The use of images in the signed texts are under the responsibility of the author.

E

S

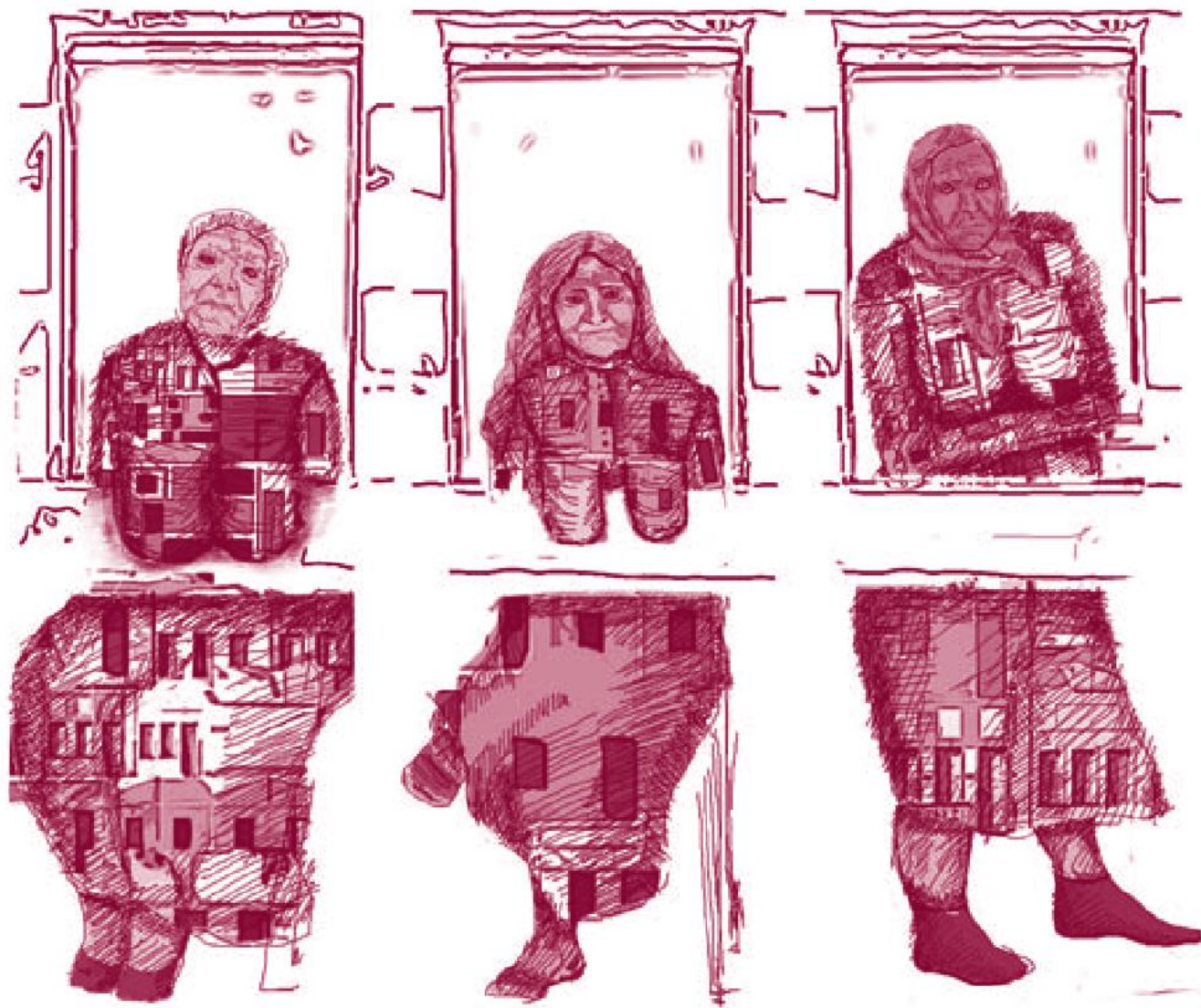
c

O

L

a

S



Croqui de figurino das vizinhas para o projeto *A terceira margem do rio*, 2010 (UNB) / Drawing of the neighbors for the project *The third river bank*, 2010 (UNB)

ANA DE HOLLANDA

Ministra da Cultura

Conhecimento técnico, criatividade e sólida formação cultural. Eis o tripé sobre o qual se constrói a carreira dos profissionais de teatro. Em busca de novas experimentações e meios de expressar sua arte, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, técnicos de som e arquitetos teatrais transformam-se cada vez mais em artistas criadores nas mais variadas linguagens.

Como preparação para a escolha dos trabalhos que representam o Brasil na Quadrienal de Praga em 2011, alunos e professores das Escolas de Cenografia discutiram a integração entre temas teatrais bem como o uso de espaços cênicos alternativos e o teatro como forma de intervenção no espaço urbano. Em um país de grande diversidade e dimensão como o nosso, as experiências apresentadas foram múltiplas e ricas, um verdadeiro “balaio de gatos” da criação, como define Fausto Viana, curador responsável pela edição deste *Diário das Escolas*.

O *Diário* ajuda a sistematizar toda essa experiência e, por meio de textos de vários especialistas, professores e alunos, promove ampla reflexão teórica sobre antigos trabalhos e sobre os novos rumos da cenografia no Brasil.

O livro dá também a estudantes e jovens profissionais a oportunidade de conhecer grandes nomes da cenografia que marcaram a cena teatral brasileira no século passado, como Napoleão Moniz Freire, Hipolit Colomb e Lina Bo Bardi. Além de entrevistas com Marie Hélène Bouvet, figurinista do Théâtre du Soleil, ou o texto de José de Anchieta, que revelam experiências e opiniões sobre a importância da cenografia e do teatro em geral no panorama artístico brasileiro.

Com a publicação deste livro, o Ministério da Cultura, por meio da Funarte, reafirma seu papel de fomentador do teatro e contribui para a formação de mão de obra de qualidade para o setor das artes cênicas.

ANA DE HOLLANDA

Minister of Culture

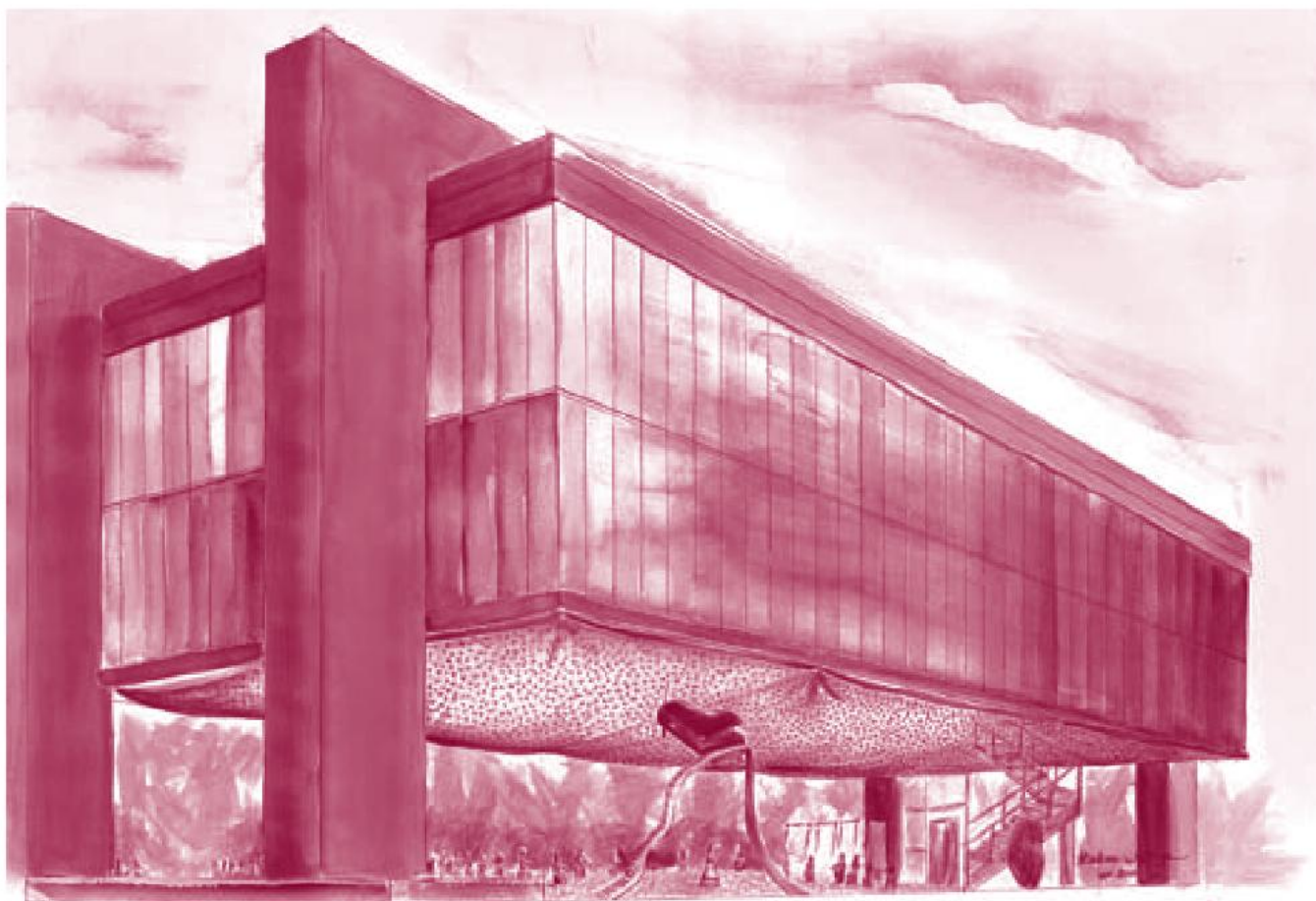
Technical knowledge, creativity and a solid cultural education. This is the tripod on which a professional career in the theater is built. In search of new experimentation and means of expressing their art, more and more scenographers, costume designers, lighting technicians, sound technicians and theatrical architects are transforming themselves into creative artists using the most varied languages.

In preparation of the selection of works to represent Brazil in the 2011 Prague Quadrennial, students and professors at Schools of Scenography discuss the integration of theatrical themes as well as the use of alternative performance spaces and theater as a form of intervention in the urban landscape. In a country as large in diversity and dimension as ours, the experiences presented are diverse and rich, a true “hamper of cats” of creation, as defined by Fausto Viana, the curator responsible for this edition of *Schools' Diary*.

The *Diary* aids in systematizing this entire experience and, through the texts written by various experts, professors and students, it encourages wider theoretical reflection on old projects and the new paths of scenography in Brazil.

This book also provides students and young professionals with the opportunity to get familiar with names that made their mark on the Brazilian theater scene over the last century – names like Napoleão Moniz Freire, Hipolit Colomb and Lina Bo Bardi. Not to mention interviews like the one of Marie Hélène Bouvet, costume designer for the Théâtre du Soleil, or the texts by José de Anchieta, which reveal experiences and opinions on the importance of scenography and the theater as a whole to Brazil's artistic panorama.

With the publication of this book, the Ministry of Culture, by way of Funarte, reaffirms its role as a promoter of the theater and contributes to the education of a skilled workforce in the field of performing arts.



Croqui de Helena Wataya para o projeto *Valsa nº. 6*, 2010 (Oficina Lu Grecco)/Drawing for the project *Waltz nº. 6*, 2010 (Oficina Lu Grecco)

ANTONIO GRASSI

Presidente da Fundação Nacional de Artes, Curador Geral da Representação Brasileira na Quadrienal de Praga 2011

O teatro, que já foi chamado arte do ator, não se realiza plenamente sem o talento e o esforço daqueles que pavimentam o solo da criação artística. A cenografia brasileira, embora já tenha trazido para casa a Triga de Ouro, prêmio máximo da Quadrienal de Praga, ainda percorre seu caminho como um campo de saber em território nacional. Nossas principais escolas de teatro já formaram talentosos cenógrafos e figurinistas e continuam a semear conhecimento, mas a área é ainda pouco explorada no universo acadêmico.

Esta publicação vem se somar aos esforços de institucionalização do ensino da cenografia no Brasil. Pretende ser um ponto de referência para quem busca profissionalizar-se e ampliar seu conhecimento.

A Fundação Nacional de Artes – Funarte, instituição responsável por implantar políticas para as artes cênicas, abriga o Centro Técnico de Artes Cênicas, criado em 1987 para difundir o conhecimento técnico sobre as linguagens cênicas no país. Com a publicação deste *Diário das Escolas*, a Funarte quer contribuir para o desenvolvimento da cenografia, uma de suas missões institucionais.

Como cabe a uma obra inaugural, há aqui uma inteligente combinação de história da cenografia no Brasil com o pensamento cenográfico contemporâneo. O livro recupera parte da história do figurino dos séculos XIX e XX, passa pelas vanguardas estéticas que transformaram o cenário do teatro brasileiro no século passado e chega até o Casadalapa e os figurinos de Gabriel Villela.

Não é coincidência que este livro seja lançado durante a Quadrienal de Praga. A ideia de reunir o melhor da cenografia mundial na capital tcheca surgiu no Brasil, país que esteve presente em onze das doze edições do evento. Além da mencionada Triga de Ouro, já recebemos medalhas de ouro e outros importantes prêmios em Praga.

Em 2011, o Brasil participa de quatro mostras. Uma delas, a Mostra das Escolas, é exclusivamente dedicada ao talento dos estudiosos da arte cenográfica – muitos dos quais contribuíram para a elaboração do *Diário*. Doze escolas de todas as regiões brasileiras estarão representadas em Praga. Queremos que esta publicação amplie o conhecimento dos estudantes de cenografia, e que eles sejam responsáveis por tantas outras edições sobre o tema no futuro.

ANTONIO GRASSI

President of the National Foundation of the Arts, General Curator of the Brazilian Representation in the Prague Quadrennial 2011

Theater, which has been called the art of the actor, cannot be realized without the talents and efforts of those who clear the ground for artistic creation. Brazilian scenography, even though it has already brought home the Gold Triga, the highest award at the Prague Quadrennial, still braves its path as a subfield in Brazilian territory. Our major theater schools have educated talented scenographers and costume designers and continue to sow the seeds of knowledge, but the field remains lesser explored in the universe of academia.

This publication has arrived to join forces with those fighting for the institutionalization of scenographic instruction in Brazil. It is intended as a point of reference for those seeking to professionalize and broaden their base of knowledge.

The National Foundation of the Arts – Funarte, the institution responsible for implementing policies in favor of the performing arts, is home to the Technical Center of Performing Arts, created in 1987 to spread technical knowledge about the scenic languages throughout Brazil. With the publication of this *Schools' Diary*, Funarte is seeking to stimulate the development of scenography, one of its institutional missions.

As any inaugural work should, this publication features an intelligent blend of works on the history of scenography in Brazil and contemporary thoughts on scenography. The book reexamines the history of costume design in the 19th and 20th centuries, covering the avant garde aesthetics that transformed the Brazilian theater in the last century and reaching as far as Casadalapa and the costume design of Gabriel Villela.

It's no coincidence that this book is being released at the time of the Prague Quadrennial. The idea of uniting the best of the world's scenography in the Czech capital first emerged in Brazil, a nation that has participated in eleven of its twelve editions. In addition to the above-mentioned Golden Triga, Brazil has received gold medals and other important awards in Prague.

In 2011, Brazil is participating in four exhibits. One of them is the School Exhibit, exclusively dedicated to the talents of those studying the art of scenography – many of whom contributed to the development of the *Diary*. Twelve schools from all corners of Brazil are represented in Prague. We hope that this publication will enrich the knowledge of scenography students and that they will be responsible for many other editions on this theme in the future.

CENOGRÁFIAS CONTEMPORÂNEAS
CONTEMPORARY SCENOGRAPHIES

- 15 **Você sabe o que é um... “balaio de gatos”?**
Do you know what a “balaio de gatos” is?
FAUSTO VIANA

- 17 **A Quadrienal de Praga** Prague Quadrennial

- 21 **A Mostra das Escolas** The Schools' Exhibit

- 25 **Como ler este diário** How to read this diary

CENOGRAFIA: TEXTOS SCENOGRAPHY: TEXTS

- 26 **Espaço e luz: as parcerias da cenografia e da iluminação** Space and light: scenography and lighting working together
FAUSTO VIANA RENATO REBOUÇAS

- 32 **Sei lá... Mil coisas! Ornitorrinco com muito prazer!**
Far out, man! Ornitorrinco, pleased to meet you!
JOSÉ DE ANCHIETA COSTA

CENOGRAFIA: ENTREVISTAS SCENOGRAPHY: INTERVIEWS

- 38 **Encontro com um homem de teatro: Julio Dojcsar**
Meeting with a man of the theater: Julio Dojcsar
RAFAEL BICUDO

- 43 **Sete perguntas para J. C. Serroni**
Seven questions for J. C. Serroni
FAUSTO VIANA ADRIANA VAZ RAMOS

INDUMENTÁRIA: TEXTOS COSTUMES: TEXTS

- 50 **O figurino na telenovela brasileira**
Costume design in the Brazilian telenovela
CAROLINA BASSI

- 56 **O design de aparência de atores e o teatro pós-dramático**
Actor's appearance design and the postdramatic theater
ADRIANA VAZ RAMOS
- INDUMENTÁRIA: ENTREVISTAS COSTUMES: INTERVIEWS
- 61 **Dona Enny: amor e dedicação na criação de um traje**
Dona Enny: love and dedication in the creation of a garment
FAUSTO VIANA
- 63 **Alice Corrêa: costureira de corpo e alma**
Alice Corrêa: a seamstress with heart and soul
ROSANE MUNIZ
- 67 **O segredo das costuras do Théâtre du Soleil: entrevista com a figurinista Marie Hélène Bouvet** *The secret sewings of Théâtre du Soleil: Interview with costume designer Marie-Hélène Bouvet*
FAUSTO VIANA ROSANE MUNIZ
- 75 **As delicadas tramas de Gabriel Villela** *The delicate plots of Gabriel Villela*
DALMIR ROGÉRIO FAUSTO VIANA ROSANE MUNIZ
- 81 **O talento e a experiência da figurinista portuguesa Helena Reis** *The talent and experience of Portuguese costume designer Helena Reis*
FAUSTO VIANA
- COMO PENSAM NOSSOS ALUNOS THE WAY OUR STUDENTS THINK
- 87 **Moda teatralizada: o traje nos desfiles de Ronaldo Fraga**
Theatrical fashion: the costume in Ronaldo Fraga's fashion shows
DALMIR ROGÉRIO
- 93 **“Chega aí, tamo junto!” – Casadalapa, um coletivo que não nega suas raízes** *“Come on over, we're all together!” – Casadalapa, a group that does not deny its roots*
RAFAEL BICUDO

- 98 **Da camisa de força ao figurino teatral**
From straight jackets to theater costumes
RENATA BERENSTEIN DE AZEVEDO
- 103 **O pós-dramático e a encenação-em-processo**
Postdramatic and in-process staging
MARTHA TRAVASSOS
- 108 **A exposição Fernando Pessoa – plural como o universo** The Fernando Pessoa exhibit – plural like the universe
LUCAS FABRIZIO LAQUIMIA DE SOUZA
- 114 **Da história para a estória... um relato dos Ícaros**
From history to story... an account of the Ícaros
BEATRIZ EVRARD

DOSSIÊ DE CENOGRAFIA BRASILEIRA
DOSSIER OF BRAZILIAN SCENOGRAPHY

- 121 **Imagens** Images

ARQUEOLOGIAS CENOGRÁFICAS
SCENOGRAPHIC ARCHEOLOGIES

CENOGRAFIA: TEXTOS SCENOGRAPHY: TEXTS

- 138 **Scenographia Teatral**
- 144 **Papel de Índio: Notas sobre o figurino no teatro brasileiro até o século XIX** *Playing the Indian: Notes on costume design in the Brazilian theater until the 19th century*
PROF.^a DR.^a ELIZABETH R. AZEVEDO
- 150 **Cenógrafos que passaram** *Scenographers who have passed on*
- 154 **A cenografia antiga e a atual no cenário brasileiro**
Brazilian Scenography past and present
ANGELO LAZARY
- 163 **As Quatro Modalidades do Espaço Cênico Circense**
The Four Types of Circus Performance Space
JOSÉ CARLOS DE ANDRADE

CENOGRAFIA: ENTREVISTAS SCENOGRAPHY: INTERVIEWS

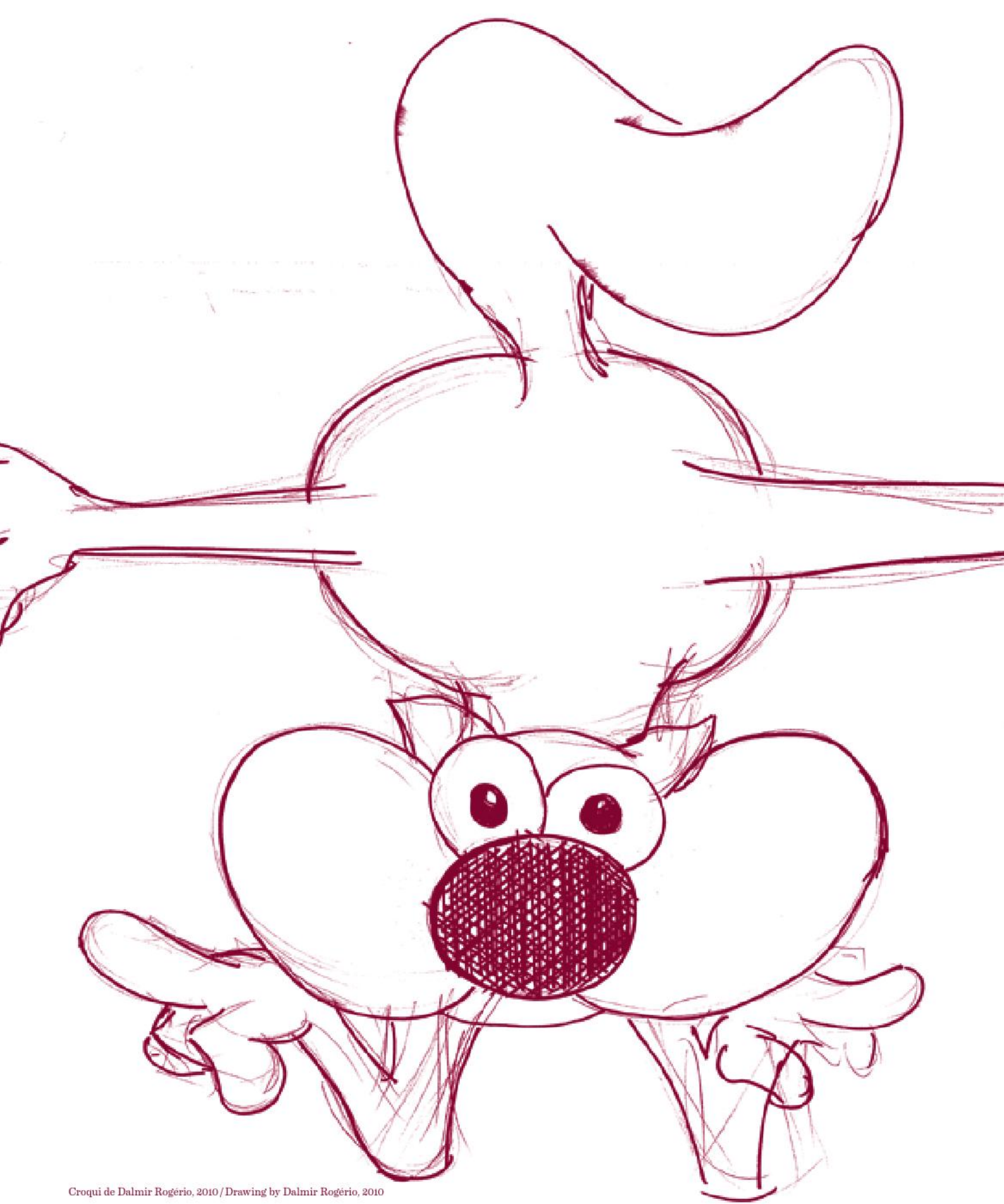
- 172 **Entrevista com Ademar Guerra** *Interview with Ademar Guerra*
CAMPELLO NETO
- 178 **Entrevista com Maria Bonomi** *Interview with Maria Bonomi*
CAMPELLO NETO
- 184 **Entrevista com Luiz Carlos Ripper**
Interview with Luiz Carlos Ripper
CAMPELLO NETO

INDUMENTÁRIA: TEXTOS COSTUME DESIGN: TEXTS

- 194 **Uma saia com muita roda** *A very full skirt*
ALDO CALVO

- 196 **A originalidade de uma artista mais que brasileira:
a francesa Ded Bourbonnais** *The originality of an artist who
was beyond Brazilian: Frenchwoman Ded Bourbonnais*
FAUSTO VIANA ROSANE MUNIZ
- 204 **Entre o moderno e o contemporâneo. Cenografias
de Lina Bo Bardi** *Between the modern and the contemporary.*
Sets by Lina Bo Bardi
EVELYN FURQUIM WERNECK LIMA
- 211 **A presença estética da morte no teatro e na
paisagem urbana** *The aesthetic presence of death in the theater
and in the urban landscape*
RONALD TEIXEIRA
- COMO PENSAM NOSSOS ALUNOS *THE WAY OUR STUDENTS THINK*
- 215 **O rei da vela – referências e figurinos**
O rei da vela – references and costumes
SANDRA REGINA FACIOLI PESTANA
- 220 **As interlinearidades vanguardistas dos figurinos de
Loie Fuller e Isadora Duncan** *The avant-garde interlinarity
of the costumes of Loie Fuller and Isadora Duncan*
KATIA AGG
- 227 **FICHA TÉCNICA CREDITS**

Cenografias Contemporâneas
Contemporary Scenographies



Você sabe o que é um... “balaio de gatos”?

FAUSTO VIANA

Curador adjunto da Mostra das Escolas

“Balaio de gatos” é uma expressão usada na língua portuguesa para indicar uma situação de confusão, enrosco, encrenca, bagunça, treta... Pois foi nisso que chegamos no ano passado quando assumimos o que seria a Mostra das Escolas Brasileiras na Quadrienal de Praga 2011.

Quando vimos a diversidade do país gigante em que vivemos e todas as manifestações artísticas que nele se desenvolvem... eita! Todos os tipos de escolas que trabalham de forma direta ou indireta com a cenografia... eita! A gama de profissionais do ensino da cenografia e o número de alunos... eita! O tanto de sugestões que chegavam e as perguntas, questionamentos, dúvidas, ansiedades... Ufa!

“Balaio de gatos” é pouco para definir a variedade do nosso país no que se refere à cenografia. Foi daí que pensamos que seria coerente organizar uma atividade didática que respeitasse as cores e padrões locais de cada estado da federação e, ao mesmo tempo, permitisse que os alunos conhecessem, por exemplo, o texto de Pamela Howard sobre cenografia. Ou entrevistas antigas com cenógrafos brasileiros da década de 1960. Diversos textos foram disponibilizados para os participantes em um blog – comunicação rápida e barata.

O tema escolhido para a participação dos alunos na exposição brasileira foi muito ligado ao que a própria Quadrienal definiu como tema deste ano: o uso dos espaços alternativos, encontrados ou não convencionais. Nosso desejo era descobrir como o aluno – cenógrafo e pesquisador – trabalharia a proposição já dentro da própria escola.

Foram inscritos mais de cinquenta trabalhos. Selecionamos trinta, que agora participarão da exposição em Praga. Os alunos foram chamados a contribuir para a elaboração do espaço de exposição, bem como para o *Diário das Escolas* – este exemplar que está em suas mãos.

O *Diário*, dividido em três partes, tem por objetivo principal registrar o que foi esse processo de trabalho e também resgatar material de fundamental importância para a expansão da cenografia no Brasil. A parte um, **Cenografias Contemporâneas**, traz um olhar para a cenografia contemporânea, brasileira e mundial. Em **Dossiê de Cenografia Brasileira**, há um levantamento de importantes cenários e figurinos brasileiros. E a parte dois, **Arqueologias Cenográficas**, reúne textos, entrevistas e material sobre pesquisas diversas. No final, aproveitamos para registrar dicas de leitura de algumas publicações brasileiras sobre a área.

Conhecer, aprender, investigar, aplicar. Fuçar.

Não é que o “balaio de gatos” dá certo?

Do you know what a “balaio de gatos” is?

BY FAUSTO VIANA

Associate curator of the Schools' Exhibit

“Balaio de gatos” [Literally “cats’ hamper”] is a Portuguese expression used to describe a situation that’s confusing, twisted, troubled, messy, tricky... This is what we got involved in last year when we took over what would eventually be the Exhibit of Brazilian Schools at the Prague Quadrennial of 2011.

When we realized the sheer diversity of the giant country in which we live and all its artistic manifestations... wow! All the schools that work directly or indirectly with scenography...wow! The wide range of professionals teaching scenography and the number of students...wow! The amount of suggestions that were sent to us and the questions, inquiries, doubts, anxieties...whew!

“Balaio de gatos” is a pretty mild way of characterizing our country’s wealth of scenography. It was then that we decided it would make sense to organize a learning activity that respected the local colors and standards of each state in the nation and, at the same time, allowed students to study, for instance, Pamela Howard’s text on scenography. Or old interviews with Brazilian scenographers from the 1960s. Several texts were made available to the participants via a blog – fast and inexpensive communication.

The chosen theme for the participation of students in the Brazilian exhibit was very close to this year’s Quadrennial theme itself: the use of alternative, found or non-conventional spaces. We wanted to find out how the student – scenographer and researcher – would develop the proposal right there at his or her school.

More than fifty works were submitted. We’ve selected thirty that will soon participate in the Prague exhibit. The students were summoned to contribute to the development of the exhibition space, as well as the *Schools’ Diary* – the copy you’re holding now.

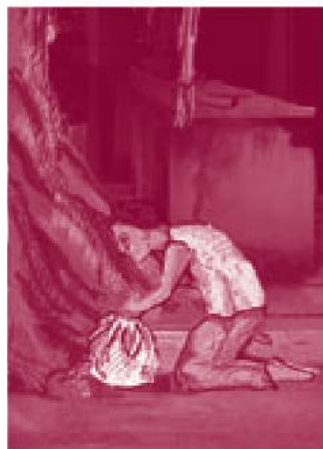
The *Diary*, divided into three parts, has the key purpose of serving as a record of the work process and also recovering material that’s extremely important for the expansion of Brazilian scenography. Part one, **Contemporary Scenographies**, takes a look at contemporary scenography in Brazil and around the world. In the **Portfolio of Brazilian Scenography**, you’ll find a survey of important Brazilian sets and costumes. Part two, **Scenographic Archaeologies**, contains texts, interviews and material on several studies. At the end, we give reading suggestions for some Brazilian publications on the subject.

Discover, learn, investigate, apply. Dig deeper.

And this “balaio de gatos” worked out in the end.



1



2



3



4

1 Croqui de João Bourbonnais para o projeto *Amarras*, 2010 (USP)/Drawing by João Bourbonnais for the project *Chains*, 2010 (USP)

2 Croqui de figurino do filho criança para o projeto *A terceira margem do rio*, 2010 (UNB)/Drawing of the child son for the project *The third river bank*, 2010 (UNB)

3 Croqui de Helena Wataya para o projeto *Valsa nº 6*, 2010 (Oficina Lu Grecco)/Drawing for the Project *Waltz nº 6*, 2010 (Oficina Lu Grecco)

4 Croqui de figurino da Mestra Silvína para o projeto *Simplicidade: o imaginário de um grande coração vermelho*, 2010 (UNB)/Drawing of Mestra Silvína for the project *Simplicity*, 2010 (UNB)

A Quadrienal de Praga

A Quadrienal de Praga (PQ) é hoje o maior evento de cenografia do mundo. Ocorre na cidade de Praga, na República Tcheca, de quatro em quatro anos, desde 1967. A PQ é dividida da seguinte maneira:

MOSTRA NACIONAL

Esta é tradicionalmente a seção principal da PQ – uma apresentação do trabalho dos últimos seis anos no campo da cenografia e design da performance. É a oportunidade de os profissionais da área exporem seus trabalhos.

MOSTRA DE ARQUITETURA

A Arquitetura Teatral como espaço ativo e ativador da performance. Um local dinâmico de encontro do evento e do ambiente: espaço e tempo, espectadores e performers, virtual e real, forma-artística e forma-construída.

MOSTRA DAS ESCOLAS

Exposição das escolas de artes performáticas, de artes visuais e de arquitetura.

As três seções são competitivas e organizadas por curadores nacionais. No Brasil, o curador neste ano é o ator, diretor e produtor Antonio Grassi, atual presidente da Funarte. Há uma cobiçada premiação, a Triga de Ouro, que é dada ao país com o melhor conjunto de trabalhos na Mostra Nacional. Há também um prêmio pela melhor exposição de Arquitetura. As escolas concorrem igualmente a um prêmio de estímulo aos jovens estudantes, dado pela Unesco.

Em 2011, a Quadrienal de Praga ocorrerá entre 16 e 26 de junho. Com muitas mudanças!

Em primeiro lugar, o imenso pavilhão que abrigava a Quadrienal – o Palácio Industrial Vítavyste, cuja construção foi finalizada em 1891 – pegou fogo em 2008, gerando apreensão entre os aficionados à cenografia no mundo todo. “Haverá Quadrienal de Praga em 2011?” – era a pergunta. Que não ficou sem resposta.

Os tchecos surpreenderam mais uma vez na trajetória da PQ, que surgiu a partir de exposições de artistas tchecos. Sabem onde? Pois é, no Brasil. A participação dos cenógrafos Frantisek Troster e Joseph Svoboda foi tão significativa nas bienais de arte de São Paulo entre 1957 e 1965, que já em 1967 surgiu a Quadrienal de Praga.

A solução encontrada para a presente edição da PQ foi ocupar outros espaços ao longo da cidade de Praga, que no mês de junho deve ficar tomada por variados eventos teatrais. Assim, os organizadores da

Prague Quadrennial

The Prague Quadrennial is currently the largest scenography event in the world. It has been held in the city of Prague, in the Czech Republic, every four years since 1967. The Prague Quadrennial is divided in the following manner:

NATIONAL EXHIBIT

This is traditionally the main section of the PQ – a presentation of the work of the last six years in the field of scenography and performance design. This is an opportunity for professionals in this area to display their work.

ARCHITECTURE EXHIBIT

Theatre Architecture as an active and activating performance space. A dynamic meeting locale for the event and for the environment: space and time, spectators and performers, virtual and real, art-form and built-form.

SCHOOL EXHIBIT

An exhibition of work from performing arts, visual arts and architecture schools.

The three sections are competitive and organized by national curators. In Brazil, the curator this year is actor, director and producer Antonio Grassi, the current president of Funarte. There is a coveted award, the Golden Triga, which is given to the country with the best set of works in the National Exhibit. There is also an award for the best Architecture Exhibit. Schools also compete for the Prize for the Promotion of the Performing Arts given by Unesco. In 2011, the Prague Quadrennial will be held from June 16 to 26. With plenty of changes!

First of all, the immense pavilion which was home to the Quadrennial – the Industrial Palace of Vítavyste, whose construction was completed in 1891 – caught fire in 2008, generating apprehension among scenography aficionados all over the world. “Would there be a 2011 Prague Quadrennial?” – was the question on everyone’s lips. A question that was not left unanswered.

The Czechs are once again astounding us with the trajectory of the PQ, which first came about as a result of the exhibitions of Czech artists. And guess where? In Brazil. The participation of scenographers Frantisek Troster and Joseph Svoboda in the São Paulo art biennials from 1957 to 1965 was so impressive that the Prague Quadrennial emerged two years later.

The solution for the predicament of this year’s PQ was to occupy other spaces throughout the city of Prague, which is set to be taken over by various theater events in the month of June. As such, the Quadrennial’s organizers – the Czech Ministry of Culture and the Theater Institute of Prague, with support from the International Organization of Scenographers, Theater Architects and Technicians (OISTAT) – opted to utilize other spaces. The exhibits will be held at the Czech National Gallery, at St. Anna Church, in

Quadrienal – o Ministério da Cultura da República Tcheca e o Instituto de Teatro de Praga, com o apoio da Organização Internacional de Cenógrafos, Técnicos e Arquitetos de Teatro (OISTAT) – optaram por usar outros espaços. As mostras acontecerão na Galeria Nacional, na Igreja de Santana, nas ruas. Enfim, promete ser uma grande festa. São esperados mais de 30 mil visitantes para esta edição; que não mudou só de prédio – mudou também seu conceito, criando ainda mais expectativas em torno do evento.

De acordo com Sodja Zupanc Lotker, diretora artística da PQ 2011, o teatro tem lutado bravamente com a morte da personagem, com a morte da narrativa e com outras mortes na família nas últimas décadas. Ela também chama a atenção, porém, para o fato de que os artistas visuais têm explorado cada vez mais elementos teatrais – performance, temporalidade, ambiente, presença do público – para criar formas e gêneros. E para isso contam com o apoio dos cenógrafos. Lotker enfatiza ainda que as melhores performances contemporâneas são baseadas nos elementos visuais e que alguns dos mais interessantes artistas de teatro hoje são *artistas da espacialidade*.

Foi por isso que, depois de mais de 40 anos de existência, a *Exibição Internacional Quadrienal de Cenografia e Arquitetura Teatral de Praga* mudou seu nome para *Prague Quadrennial of Performance Design and Space*, que foi traduzido para o português como *Quadrienal de Praga 2011: Espaço e Design Cênico*. Ainda segundo a diretora artística, a ideia principal era incluir um escopo maior de disciplinas artísticas e gêneros, para destruir as diferenças imaginárias frequentemente existentes entre elas.

Além das três exposições citadas, das quais o Brasil vai participar, muitos outros eventos acontecerão em Praga durante a PQ, envolvendo artistas expositores de mais de 76 países e cinco continentes, e mais de 5 mil profissionais e alunos cadastrados.

Um dos projetos especiais que acontecem neste ano – e do qual o Brasil foi selecionado a participar com quatro trajes – é a Mostra de Figurinos Radicais, com a proposta de apresentar trajes criados a partir de elementos inusitados. O uso dos materiais dos trajes deve contar novas histórias sobre figurino e sua função na *performance* ao vivo. Os novos materiais podem incluir como figurino qualquer elemento além dos tradicionais tecidos: fibras nano ou papel biodegradável, metais especiais, plástico ou mesmo a luz.

Acontece também a *Scenofest*, que é um projeto educacional da PQ e uma oportunidade de encontro e troca de ideias para estudantes e jovens artistas de todo o mundo, além da possibilidade de sua interação com profissionais top de linha.

O tema da *Scenofest 2011* é “Intersecção”. Foi criado um programa de workshops que realmente celebra a cenografia por meio de um trabalho interdisciplinar. O programa proporcionará a cerca de 1.500 estudantes, distribuídos em aproximadamente 50 workshops de um a dois dias, durante os 11 dias da PQ, a oportunidade de entrar em contato com profissionais e processos exclusivamente existentes em um palco

the streets. All in all, it promises to be a huge festival. Over 30 thousand visitors are expected for this year's quadrennial, which hasn't just changed location – the concept has also changed, generating even more expectations surrounding the event.

According to Sodja Zupanc Lotker, artistic director of the 2011 PQ, the theater has struggled with the death of the character, the death of the narrative and other deaths in the family over the past few decades. She stresses, nevertheless, that visual artists have been exploring elements of theater – performance, temporality, ambiance, the presence of an audience – more and more, creating new forms and genres. And, because of this, they rely on support from scenographers. Lotker also emphasizes that the best contemporary performances are based in the visual elements and that some of the most interesting theater artists today are *spatial artists*.

This is the reason why, after over 40 years of existence, the Quadrennial International Exhibition of Scenography and Theatre Architecture changed its name to the *Prague Quadrennial of Performance Design and Space*, which was translated into Portuguese as *Quadrienal de Praga 2011: Espaço e Design Cênico*. Also, according to the artistic director, the main idea was to include a larger scope of artistic disciplines and genres, in order to break down the imaginary differences that frequently exist between them.

In addition to the three exhibits listed above, in which Brazil will be participating, there are many other events that will take place in Praga during the PQ, involving exhibiting artists from over 76 countries and five continents, with more than 5 thousand professionals and students registered.

One of the special projects that will occur this year – and which Brazil was selected to participate in with four outfits – is the Extreme Costume Exhibit, whose proposal is to present outfits created out of unusual elements. The use of the materials in the outfits should shed new light on costume design and its role in live performance. These new materials can include any element except for traditional fabric: nanofibers or biodegradable paper, special metals, plastic or even light itself.

Also taking place is *Scenofest*, an educational project from the PQ and an opportunity for young students and artists from all over the world to meet and exchange ideas, as well as a chance for them to interact with top-notch professionals.

The theme of *Scenofest 2011* is “Intersection.” An itinerary of workshops has been planned that truly celebrates scenography through interdisciplinary projects. The program will bring together around 1500 students, distributed among approximately 50 one or two-day workshops throughout the 11 days of the PQ, an opportunity to make contact with professionals and the procedures that exist exclusively on a global stage – which is precisely what *Scenofest* represents. The workshops are not just limited to scenography, but they also deal with interdisciplinary practices, expanding its space to deal with a variety of complementary areas: Costume Design, Light Design, Sound Design, Puppetry, Digital Media and other languages that go beyond the Theater.

In addition to the projects of Light and Sound (interactive presentations, workshops and jam sessions, as well as installations and exhibits), there will also be two additional

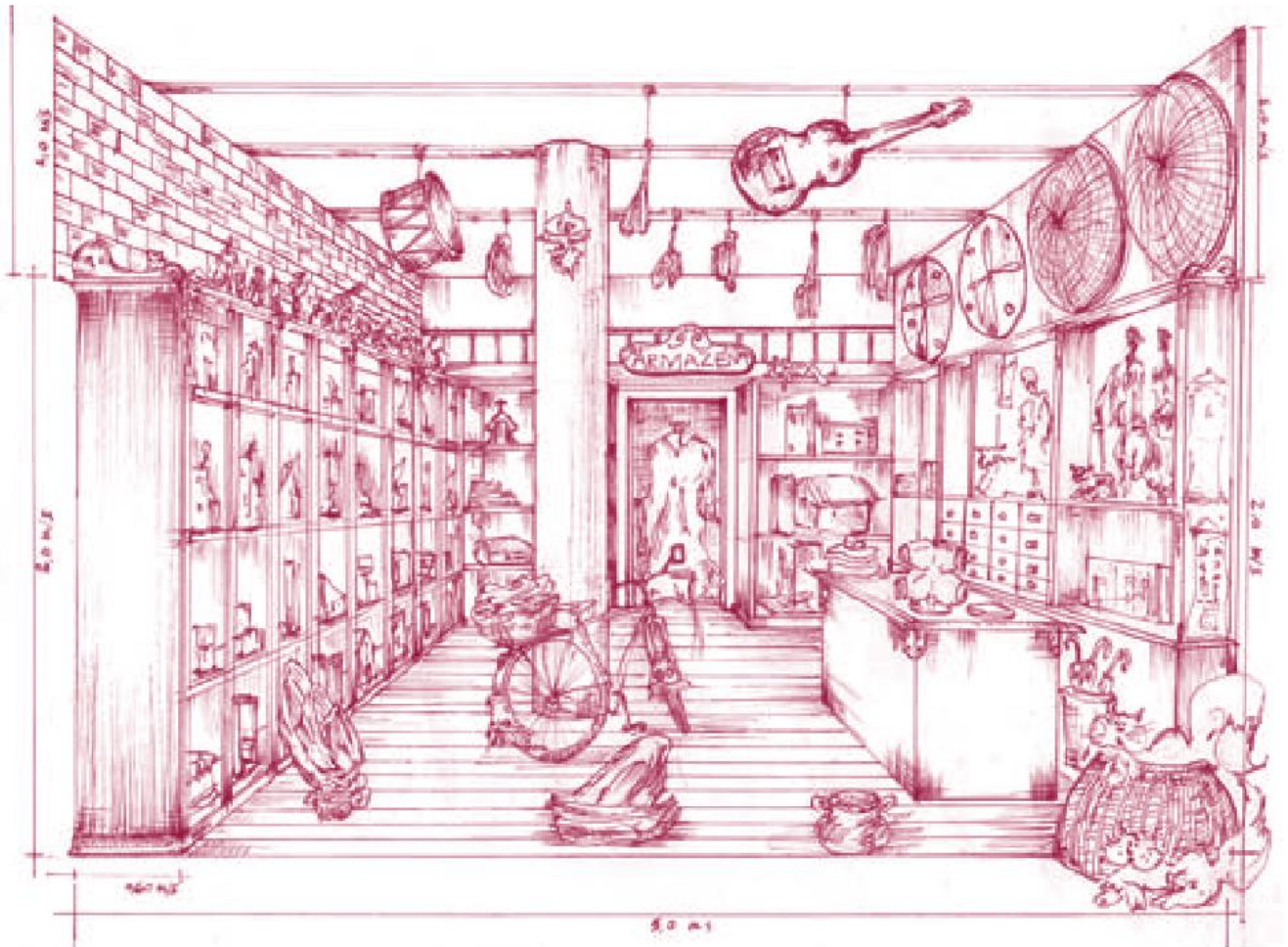
global – que é o que a *Scenofest* representa. Os workshops não se limitam à cenografia, mas contemplam a interdisciplinaridade, ampliando seu espaço para tratar das diversas áreas complementares: *Indumentária, Iluminação, Sonoplastia, Marionetes, Mídias Digitais e outras linguagens além do Teatro*.

Além dos projetos de Luz e Som (apresentações interativas, workshops e jam sessions, bem como instalações e exposições), acontecerão dois programas extensos: a *PQ+*, uma programação paralela nos teatros e galerias de Praga – performances, exposições e instalações –; e a *PQ para crianças*, que é uma programação especial para os membros mais jovens do público.

É preciso muito fôlego para dar conta de tudo? Mas claro que é! Ainda mais porque esse é só o começo. A cidade e os arredores ainda são um convite ao passeio, ao aprendizado e à cultura. Tudo isso colocado junto graças ao exercício da arte teatral, que promete transbordar de ideias neste ano.

programs: *PQ+*, a parallel program schedule held in Prague's theaters and galleries – performances, exhibitions and installations –; and *PQ for children*, which is a special program for the younger audience members.

And will it take plenty of energy to experience it all? But of course! Especially because this is only the beginning. The city and its outskirts are an invitation to activity, discovery and culture. All this thanks to the practice of the arts of the theater, which promises to overflow with ideas this year.



Croqui de Dalmir Rogério para o espaço expositivo da Mostra das Escolas em Praga, a partir de concepção em parceria com Fausto Viana, 2011 / Drawing by Dalmir Rogério for the Students Section in Prague, based on a conception with Fausto Viana, 2011

A Mostra das Escolas

Dentro da Quadrienal de Praga, uma das seções é a Mostra das Escolas de Cenografia. A mostra é competitiva: os países exibem suas escolas e há um prêmio pelos melhores trabalhos.

O Brasil tem crescido bastante nas últimas Mostras das Escolas. Em 2003, estivemos lá com a curadoria de Telumi Helen. Em 2007, uma mostra bem mais ampla e diversificada, que foi organizada por Lídia Kosovski, da UNIRIO, e da qual já participaram sete escolas. Nesta edição, de 2011, doze escolas se inscreveram e participaram do processo seletivo.

Visitar a Mostra das Escolas na Quadrienal é uma experiência única. Muitas vezes – e a opinião é compartilhada por muitos profissionais – a Mostra das Escolas se revela bem mais interessante do que a Mostra Nacional. Porque é agitada, efervescente de ideias, do vigor da juventude, de inovação e provocação.

ASSUMINDO QUEM SOMOS DE VERDADE

A Quadrienal de Praga mostra escolas que têm muita tradição. É o caso da Inglaterra, da Itália e... da Rússia. Em 2007, a exposição da Rússia parecia magnética: era boa demais. Exalava uma vibração que parecia “pedir desculpas” aos passantes e às outras escolas por ser tão boa e por saber fazer cenografia há muitos séculos.

Na nossa concepção, portanto, era absurdo e mentiroso querer que o nosso espaço fosse elaborado para parecer o russo. E nós temos cenógrafos altamente qualificados que fariam isso muito bem! Mas a pergunta era: o que ganharíamos com essa abordagem? Qual a vantagem de participar dizendo que temos coisas que não possuímos efetivamente em nosso ensino?

Em nosso modo de ver, não seria justo convidar as escolas do eixo Rio-São Paulo e desejar que isso fosse representativo da nação brasileira como um todo. Há no Rio, por exemplo, a UNIRIO, que tem de longa data tradição no ensino da cenografia. Mas há São João Del-Rey, que não tem uma escola formal de cenografia, mas que oferece cursos de cenografia na sua universidade federal. Só que a cidade vai muito além: tem uma procissão, por exemplo, como a do Senhor Morto, que dá um banho de cenografia e indumentária todos os anos, ao ar livre, para qualquer aprendiz de cenografia ver e usar como referência.

Como explica o texto da página 15, a preocupação com a diversidade do país foi o fio condutor do processo. Assim, esta é a hora de agradecer também aos professores que ajudaram a elaborar e discutir as questões que seriam repassadas aos alunos, muito antes de todo o trabalho começar. São eles: Marco Fronckowiak, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Sônia Paiva, da Universidade de Brasília; Sávio Araújo, da Universidade

The Schools' Exhibit

One of the sections of the Prague Quadrennial is the Exhibit of Scenography Schools'. It is a competitive show: the countries present their schools and the best works are awarded.

Brazil has shown growth over the last few Schools' Exhibits. In 2003 we were there with Telumi Helen as our curator. In 2007, the exhibit was bigger and more diverse, organized by Lídia Kosovski, from UNIRIO, with the participation of 7 schools. In this year's edition, twelve schools have enrolled and participated in the selection process.

Visiting the Schools' Exhibit at the Quadrennial is a unique experience. Very often – and this opinion is shared by many professionals – the Schools' Exhibit proves more interesting than the National Exhibit. Because it is lively, bubbling with ideas, it has the vigor of youth, of inventiveness and provocation.

DECLARING WE EXIST

The Prague Quadrennial features schools that have a lot of tradition. This is the case with England, Italy and... Russia. In 2007, the Russian exhibit seemed magnetic: it was too good. It exuded a vibration that seemed to “beg for forgiveness” from the passers-by and to the other schools for being so good and for knowing how to make scenography for so many centuries.

Therefore, in our mind, it would be absurd and dishonest to wish that our space be so elaborate in appearance as that of the Russians'. And we have highly qualified scenographers that could do this very well! But the question was: what would we gain from this approach? What's the point of participating by saying that there are things we effectively do not have in our schooling?

As we see it, it would not be fair to invite the schools of Rio and São Paulo and pretend that it would be representative of the Brazilian nation as a whole. In Rio, for instance, there's UNIRIO, with its longtime tradition in the teaching of scenography. But there's São João Del-Rey, which does not have a formal scenography school, but offers scenography courses at the federal university. And the town goes way beyond that: it has parades, for instance, like the procession of Senhor Morto, which is a veritable extravaganza of scenography and costumes held every year, outdoors, for any wannabe scenographer to see and use as a reference.

As explained in the text on page 15, the concern for the country's diversity was the guideline for the process. As such, we must also thank the teachers who helped develop and discuss the questions that would be passed on to the students, long before the work began. Thanks to: Marco Fronckowiak, from the Federal University of Rio Grande do Sul; Sônia Paiva, from the University of Brasília; Sávio Araújo, from the Federal University of Rio Grande do Norte; Márcio Tadeu and Helô Cardoso, from the University of Campinas; Luciene Grecco, from Ateliê Lu Grecco, and

Federal do Rio Grande do Norte; Márcio Tadeu e Helô Cardoso, da Universidade de Campinas; Luciene Grecco, do Ateliê Lu Grecco, e Adriana Vaz Ramos, da SP Escola de Teatro, em São Paulo.

Na discussão com esses professores, fundamental para lançar as bases do trabalho que se mostraria árduo, debateu-se desde a forma de divulgação até a premiação final. Aqui, cabe uma nota para que se conheça como nós somos efetivamente diferentes: os professores pediram para não divulgar que haveria uma passagem aérea ao melhor aluno. Achavam todos que isso estimularia uma competição muito longe do fazer artístico, que interessava mais.

No trajeto, publicamos o blog <mostraescolasoistat.wordpress.com>, que teve picos de três mil acessos em um único dia (10/12/2010). Usamos o blog para compartilhar textos, ideias, questões, temas.

O tema foi, como já apresentado, e de forma simplificada, o espaço alternativo dentro da própria escola. A Escola de Teatro Catarse, por exemplo, optou por utilizar todos os cômodos da casa da escola para uma adaptação de *Romeu e Julieta*. Já o Espaço Cenográfico trabalhou com um andaime móvel pela cidade em *Uma máquina para Kafka*.

O popular e o erudito, bem como a performance, tiveram espaço para se manifestar, caso de *Habitar é deixar vestígios*, da USP. Na construção das maquetes mostramos o que sabemos e o que não sabemos também; ou o que não cuidamos com tanto esmero. Tudo isso aponta para o nosso modo de ser e de agir quando o assunto é cenografia. O público verá maquetes *high-tech*, mas igualmente maquetes menos elaboradas – porém não desprovidas de significado.

Todo esse material pedia um espaço que fosse lógico dentro do processo, conduzido de forma pedagógica: importava o aprender, o discutir, o experimentar e não só o resultado final. A ideia do “balaio de gatos” (um processo que trouxe muitos obstáculos; afinal, é bom deixar claro que nem tudo correu às mil maravilhas) vinha muito forte com todos os altos e baixos da elaboração da Mostra.

As mesmas questões levantadas anteriormente voltaram: o que representaria o país de forma geral sem parecer um *stand* de empresa de turismo? Foi assim que a ideia de um armazém apareceu e se desenvolveu. As maquetes estariam expostas nas vitrines, enquanto nosso espaço proporcionaria uma experiência sensorial ao visitante. Faríamos o que tantos de nós, brasileiros, sabemos fazer tão bem (e vejam que eu não disse *melhor*): receber em casa, com carinho, com amor, com um bolinho de fubá ou um cafezinho fumegante, um docinho, uma conversa, uma música, uma tv ligada ao fundo...

Onde fica esse armazém? Em Belém do Pará, na periferia do Rio ou de São Paulo ou em Minas Gerais? Em todas as alternativas! Em que ano? Quando você quiser: 1890, 1930, hoje... Um lugar meio perdido no tempo-espaço, mas uma fonte de conhecimentos sobre a brasilidade, nossa gente, nossos sabores e aromas, nossas heranças culturais... E nossos alunos.

Adriana Vaz Ramos, from the SP School of Theater, in São Paulo.

In discussions with these teachers, which were crucial to establishing a base for the work that would prove so hard, our debate ranged from publicity to the final awards. Here, we must make note that effectively indicates how different we are: the teachers asked us not to reveal the fact that a plane ticket would go to the best student. They found this would stimulate a kind of competition that is opposed to the artistic craft, which was more important.

Along the way, we published the blog <mostraescolasoistat.wordpress.com>, which had three thousand hits on a single day (12/10/2010). We used the blog to share texts, ideas, issues, themes.

The theme was, as previously announced, and stated simply, the alternative space inside the school itself. The Catarse School of Theater, for example, chose to use all the rooms inside the school building for an adaptation of *Romeo and Juliet*. Meanwhile, Espaço Cenográfico worked with a mobile scaffold throughout the city with *A Machine for Kafka*.

The popular and the erudite, as well as performance, were given room to manifest themselves in the case of *To live is to leave traces*, from USP. In the construction of the models we showed all we know and also what we don't; or that which we haven't treated with much care. Everything points to our way of seeing and acting when the subject is scenography. The public will see high-tech models, but also less complex models – though never lacking in meaning.

All this material demanded a space that was logical inside the process, conducted in a pedagogical manner: the important thing was to learn, to discuss, to experiment, not only the final outcome. The idea of the “balaio de gatos” – literally, “hamper of cats” (a process which brought many obstacles; we should, after all, make it quite clear that it wasn't all roses) came very strongly with all the ups and downs in the development of the Exhibit.

The same questions we'd asked before kept coming back: how to represent the country as a whole without looking like some kind of tourist agency booth? This was how the warehouse idea came about and evolved. The models would be displayed in showcases while our space would offer visitors a sensory experience. We would do what we, Brazilians, know how to do so well (and I didn't say *best*): welcome people in our home, warmly, lovingly, with a slice of corn cake and a piping hot cup of coffee, a sweet treat, good talk, music, a TV set on at the back of the room...

Where is this warehouse? In Belém do Pará, in the outskirts of Rio or São Paulo or in Minas Gerais? All of the above! What year is it? Whenever you want it to be: 1890, 1930, today... A place that's kind of lost in time and space, but a source of knowledge about the Brazilian spirit, our people, our flavors, our cultural heritage... And our students.

So that's it. Come along with us, grab a slice of cake, enjoy the scent of twisted tobacco, admire the scenography. Oh, yes, take a peek at our Quadrennial neighbors. Learn. Sketch and take notes.

É isso. Vem com a gente, pegue um bolinho, sinta o cheirinho do fumo de corda, pense um pouco na cenografia. Ah, sim, espie os vizinhos de Quadrienal. Aprenda. Desenhe e anote.

Como um registro final, fica a frase da Lídia Kosovski, que explicou muito bem porque é que nós fizemos tudo isso e desse modo tão democrático, mas tão trabalhoso: “Porque nós só queremos ser amados...”

Com certeza, Lídia.

Com certeza.

We leave you with a phrase from Lídia Kosovski, who explained very well why we did all this and in a way that is so democratic, yet so laboured: “Because we just wanna be loved...”

Absolutely, Lídia.

Absolutely.



Como ler este diário

Este material foi pensado para fornecer uma visão panorâmica da cenografia teatral brasileira. Panorâmica porque seria quase impossível reunir em um só volume tudo o que já foi feito no país na área da cenografia para as artes cênicas. E ficaria ainda mais difícil se incluíssemos dança, teatro, circo, performances... E os ritos populares? E o teatro de rua?

O catálogo está dividido da seguinte forma:

CENOGRAFIAS CONTEMPORÂNEAS

Textos escritos por cenógrafos e também por estudantes de cenografia, além de entrevistas com profissionais do teatro em geral. Leia a entrevista com J. C. Serroni e depois a entrevista com a costureira de São João Del Rey, Dona Enny, para entender um pouco mais deste país de tantos contrastes.

DOSSIÊ DE CENOGRAFIA BRASILEIRA

Seleção de imagens importantes para entender as mudanças na cenografia brasileira. As imagens foram escolhidas dentre um universo de opções. Naturalmente, alguns nomes foram separados para uma próxima edição do *Diário das Escolas*. Mas será possível imaginar o que foi um traje usado em uma encenação de José de Anchieta, em 1554, e ver as modernas propostas do Teatro da Vertigem, passando pelo Teatro Brasileiro de Comédia, o Teatro de Arena, o Teatro Oficina e os nomes de importantes cenógrafos ligados a eles, como Aldo Calvo, Hélio Eichbauer e Flávio Império.

ARQUEOLOGIAS CENOGRÁFICAS

Textos publicados no Brasil em diferentes épocas, como o curioso *Scenographia Theatral*, na revista *Ilustração Brasileira* de 1910. Confira também entrevistas inéditas feitas por Campello Neto – cenógrafo falecido em 1989 – com outros nomes importantes da cenografia: Luís Carlos Ripper, Maria Bonomi e Ademar Guerra. Leia ainda textos de pesquisadores sobre temas de cenografia do passado – sempre tão atuais.

O *Diário das Escolas* é uma coleção inédita de textos exclusivamente sobre cenografia, figurinos e sua interação com outras partes do espetáculo. Talvez seja uma das primeiras publicações voltadas unicamente a esse tema no país; que é a maior, *quase* não temos dúvida. Motivo de celebração: trata-se de oportunidade única para discutir temas que todos nós adoramos.

How to read this diary

The purpose of this material is to provide a panoramic view of the Brazilian theater scene. Panoramic because it would be nearly impossible to fit in one volume everything that has been done in scenography for the performing arts. And it would be even more difficult if we were to include dance, theater, circus, performance art... And what about the country's popular rituals? And street theater?

The catalogue is divided in the following manner:

CONTEMPORARY SCENOGRAPHIES

Texts written by set designers and also by scenography students, plus interviews with stage professionals. Read the interview with J. C. Serroni and then the interview with seamstress Dona Enny from the city of São João Del Rey to understand a bit more about this country of so many contrasts.

DOSSIER OF BRAZILIAN SCENOGRAPHY

A selection of key-images for understanding the changes in Brazilian scenography. The images were selected from an entire universe of options. Naturally, some names were set apart for a coming edition of the *Schools' Diary*. But it will be possible to imagine what the garments were like during the stagings of Father José de Anchieta in 1554 and see the modern ideas displayed by the Teatro da Vertigem, or the Teatro Brasileiro de Comédia, Teatro de Arena, Teatro Oficina and recognize the names of important scenographers linked to them, such as Aldo Calvo, Hélio Eichbauer and Flávio Império.

SCENOGRAPHIC ARCHEOLOGIES

Texts published in Brazil at different times, including the curious "Scenographia Theatral," from the magazine *Ilustração Brasileira* dated from 1910. Also check out the interviews conducted by Campello Neto – a scenographer who died in 1989 – with other important names in scenography: Luís Carlos Ripper, Maria Bonomi and Ademar Guerra. Also read the texts by researchers on themes of scenography from the past – which remain so present.

The *Schools' Diary* is a collection of texts exclusively focused on scenography, costume design and their interaction with other parts of shows. It may be one of the first publications of its kind in the country, dedicated exclusively to the theme; we are almost sure it is one of the largest. One reason for celebration: this is a unique opportunity to debate the themes that we all love.

Espaço e luz: as parcerias da cenografia e da iluminação

FAUSTO VIANA E RENATO REBOUÇAS

As profecias de Adolphe Appia¹ sobre a luz teatral parecem ecoar hoje em dia mais forte do que nunca: “O que pode dar ao mundo visível, o qual vemos todo dia, aquela maravilhosa unidade que nos permite viver através do olhar, se não a Luz? Sem esta unidade nós poderíamos apenas superficialmente perceber a aparência externa das coisas, mas nunca sua expressividade: porque se as coisas devem ser expressivas elas devem ter forma, e forma sem luz é evidente apenas ao sentido do toque”.²

Embora essa citação esteja em um texto de 1899, quatro anos antes, em um estudo feito sobre Richard Wagner, Appia já apontava para as soluções que envolviam luz e cenários de forma tão relevante. Afinal, Wagner havia conseguido um grande feito em relação ao que se fazia em teatro do tipo italiano, uma estrutura em voga desde 1600, utilizado amplamente para diversas funções, menos para o desenvolvimento pleno da obra de arte viva,³ a obra de arte como um todo.

A estrutura da sala italiana favorece plenamente o contato social entre o público e reproduz fielmente, inclusive, as estruturas sociais existentes: os mais ricos sentam-se em balcões nobres, os menos afortunados dirigem-se às galerias ou galinheiros, como chamamos. A própria estrutura da sala italiana – o Theatro Municipal de São Paulo, por exemplo – é uma ferradura, na qual os lugares mais disputados eram os mais próximos do palco, nas laterais, que permitem que o seu rico ocupante seja visto, mas que pela sua localização impede que o espetáculo seja apreciado por inteiro.

Appia constata que Wagner faz um grande avanço neste sentido. Em primeiro lugar, constrói em Bayreuth um teatro adaptado às suas necessidades. O teatro, rico e muito luxuoso, trouxe mudanças na conformação da plateia. Nenhum assento tinha visão prejudicada do palco. A plateia agora não era mais iluminada, como acontecia anteriormente; quando o espetáculo começava, a plateia ficava no escuro. O foco passou a ser o palco e não mais a relação *entre* o público.

Mudou também a orquestra, para que ela ficasse menos visível entre o palco e a plateia, distraindo a atenção dos presentes. A orquestra agora ficava embaixo do palco.

Adolphe Appia era, acima de tudo, um admirador da beleza. O corpo humano para ele tinha um valor muito especial: era um instrumento capaz de fazer o homem revelar o que tinha de mais elevado, mais espiritual. A arte e a beleza caminhariam, na opinião de Appia, de mãos dadas para elevar

Space and light: scenography and lighting working together

FAUSTO VIANA AND RENATO REBOUÇAS

The prophecies of Adolphe Appia¹ about stage lighting seem to ring true today more than ever: “What can give the visible world that we see every day that wonderful unity that allows us to live through the eye, if not Light? Without this unity we would just superficially perceive the external appearance of things, but never their expressiveness: because if things must be expressive they must have shape and shape without light is evident only through the sense of touch.”²

Although this quote is from a text from 1899, four years earlier, in a study about Richard Wagner, Appia had already pointed to solutions which involved light and sets in a manner that was just as relevant. After all, Wagner had accomplished a great feat in relation to what was done in proscenium theaters, a structure that had been in vogue since 1600, widely used for a variety of functions except for the plain development of the work of living art,³ the work of art as whole.

The structure of the proscenium stage clearly favors the social contact of the public and faithfully reproduces the existing social structures: the wealthier are accommodated in the noble balconies, the less fortunate are led to the galleries – or “chicken coops,” as we call them. The very structure of the proscenium theater – the Municipal Theater of São Paulo, for example – has a U-shape; the most sought-after seats were the ones near the stage, on the sides, which allowed its wealthy occupants to be seen, though, due to their location, hindered the full enjoyment of the show.

Appia acknowledges that Wagner made great progress in this sense. First, he built, in Bayreuth, a theater adapted to his needs. The theater, rich and luxurious, brought changes in the arrangement of the auditorium. None of the seats had a hindered view of the stage. The seating area was no longer illuminated as before; when the play started, the audience was in the dark. The focus was now on the stage, not on the relations *between* the spectators.

The orchestra also changed, in order to make it less visible between the stage and the auditorium, distracting the audience's attention. The orchestra now was below the stage.

Adolphe Appia was, above all, an admirer of beauty. For him, the human body had a very special value: it was an instrument capable of making man reveal what was more elevated, more spiritual. According to Appia, art and beauty progressed hand in hand to elevate man to spirituality, by which he could become a better human being. The beauty of the artist lies not in physical grace, but in the effort to produce his/her art with a higher, uplifting purpose.

o homem à espiritualidade, na qual ele poderia transformar-se em um ser humano melhor. A beleza do artista não estaria na sua graça física, mas sim no seu esforço de produzir sua arte com uma finalidade maior, edificante.

O corpo humano é tridimensional. Partindo desse pressuposto, Appia conclui que um corpo tridimensional jamais poderá relacionar-se cenograficamente em cena com um objeto bidimensional, como são os telões pintados.

O próprio ator terá dificuldade em interpretar com um painel que não preenche, por exemplo, os contornos de seu corpo. Assim, o que Appia propõe é uma verdadeira revolução no espaço, na cena (interpretação) e na iluminação, que passa a ser sua maior aliada.

A luz é um dos elementos mais importantes para Appia porque molda/emoldura o corpo humano. A luz valoriza a tridimensionalidade do corpo, bem como, através das variações de cor, cria diferentes climas e sensações, sem conduzir o espectador pelas mãos, deixando seu imaginário fluir delicadamente na direção que o enredo/obra dramaturgica pede. Juntamente com a música, tem acesso a canais do inconsciente que a palavra falada não alcança – eis o porquê de sua predileção pela ópera.

Um exemplo muito inspirado do trabalho de Appia com a luz foi dado por ele na montagem de *Orpheus*, em 1913. O papel de Eros (Amor ou Cupido) era cantado. O cantor que fazia essa voz cantou nas coxias, enquanto *um único raio de luz forte* representava o deus na cena! A plateia ficou maravilhada com o efeito e com a encenação. Appia, dessa forma, deixava espaço para que a plateia criasse e imaginasse o seu deus do amor a partir de um raio de luz. Era o que ele dizia faltar nas encenações de Wagner.

Cento e cinco anos depois, o encenador brasileiro Márcio Aurélio⁴ reinvoca esses princípios poéticos da luz na criação de seus trabalhos de direção teatral: “Assisti à evolução da luz no teatro desde peças que eram iluminadas por gambiarras de lâmpadas soltas até o aparecimento dos refletores e das máquinas de resistência. A luz é material fundamental dentro da linguagem de um espetáculo, qualquer que seja. Meu princípio de trabalho entende a iluminação no sentido filosófico do termo, como o esclarecimento de uma ideia. Busco sempre esse ponto de partida para que meu trabalho não seja simples decoração. A força da luz é reveladora da poesia da obra, ela pode verdadeiramente estimular o espectador a descobrir sentidos que ele não veria. Às vezes, não é a luz no sujeito/ator que revela, mas no objeto, no detalhe. Isso pode revelar mais do sujeito através do uso da cor, da intensidade, do volume, das dimensões”.

Nos primórdios da iluminação elétrica – vale lembrar que a lâmpada de filamento de Edison foi inventada em 1879 – não se dispunha de muita variedade de lâmpadas e nem mesmo de controle sobre elas. Foi aí também que Appia introduziu a necessidade de se pensar em novos padrões cenográficos, que fossem mais simbólicos e reveladores do que óbvios e fora do contexto da encenação. Hoje, a tecnologia permite grande controle dos focos de luz, por exemplo, e sua relação com a cenografia e o todo do espetáculo passa a ser definitiva.

The human body is three-dimensional. Starting with this conjecture, Appia concluded that a three-dimensional body would never be able to relate scenographically in scene with a bidimensional object, like the painted screens.

The actor himself would find it difficult to act with a panel that does not fill, for example, the outlines of his body. Thus, what Appia proposes is a true revolution in space, in scene (interpretation) and in lighting, which then becomes his greater ally.

Light is one of the most important elements for Appia because it shapes/frames the human body. Light values the three dimensions of the body, as well as, through variations in color, creating different moods and sensations without leading the spectators by the hand, allowing their imagination to flow delicately towards what the plot/drama demands. Along with the music, it has access to channels of the unconscious that the spoken word does not reach; this is why he preferred opera.

One particularly inspired example of Appia's work with light is in the staging of *Orpheus*, in 1913. The role of Eros (Love or Cupid) was sung. The singer who provided the voice sang from the backstage area, while *a single beam of bright light* represented the god in that scene! The audience was astounded with the effect and with the staging. By doing that, Appia left room for the audience to create and imagine their own god of love out of a beam of light. This is what he said was lacking in Wagner's stagings.

One hundred and five years later, Brazilian theater director Márcio Aurélio⁴ reinvokes these poetic principles of light in his work as a theater director: “I witnessed the evolution of light in the theater, from plays that were illuminated by footlights with loose bulbs and even the appearance of floodlights and resistance controls. Light is a fundamental material in the language of any show, whatever it may be. My work principle understands lighting in the philosophical sense of the term, like the illumination of an idea. I always pursue this starting point so that my work does not become merely decoration. The power of light reveals the poetry in the work, it can truly stimulate the spectator to discover meanings he otherwise would not see. Sometimes, it is not the light on the subject/actor that is revealing, but rather on the object, on the detail. This may reveal more about the subject through the use of color, intensity, volume, dimensions.”

In the beginnings of electrical lighting – we must remember that Edison's filament bulb was invented in 1879 – there were few types of bulbs and little control over them. It was then that Appia introduced the need to imagine new patterns for the sets that were more symbolic and revealing than obvious and out of the context of the staging. Today, technology provides complete control over the light's focus, for instance, and its relation with scenography and the show as a whole has become definitive.

Cibele Forjaz, a lighting designer and director from São Paulo, states that “the relation of light and color also applies to the sets and the actors' costumes, resulting in a combination that goes beyond each isolated use. This is fundamental when you think of color: we must never consider the projected light by itself, but also the reflected light. We can make many effects, but the result is always the summation of all these lights in all the senses of the image, emotional, of relations



A plateia do Theatro Municipal de São Paulo: exemplo clássico da estrutura à italiana (FOTO Gal Oppido)/Municipal Theater of São Paulo with its horseshoe shape (FOTO Gal Oppido)



Marcelo Drummond, no espetáculo *As bacantes*, Teatro Oficina, 1997. Prêmio Shell de iluminação para Cibele Forjaz. (FOTO Lenise Pinheiro)/Cibele Forjaz's lighting awarded proposal for *As Bacantes*, Teatro Oficina, 1997 (FOTO Lenise Pinheiro)

Cibele Forjaz, iluminadora e diretora residente em São Paulo, afirma que “a relação da luz e da cor também passa pelo cenário e pelo figurino dos atores, se misturando num resultado além de cada uso isolado. Isso é fundamental quando se pensa em cor: nunca devemos considerar apenas a luz projetada, mas também a refletida. Podemos realizar muitos efeitos, mas o resultado é sempre o somatório dessas luzes todas em todos os sentidos da imagem, emocionais, de relações com o espaço, de contar histórias”. É justamente na relação entre os elementos do espetáculo que ela aposta firmemente: “A luz também é forma de organização do espaço, conta uma história, organiza o espaço no tempo. O trabalho com a luz me permitiu muitas trocas e encontros. Trabalhei no Teatro Oficina⁵ durante dez anos e aprendi que iluminar quer dizer muitas coisas. Lá, fiz direção de arte e até cenografia através da luz, foi um trabalho muito importante. A relação entre a encenação, o espaço/cenografia e a luz é um tripé criativo, uma coisa não existe sem as outras; o espaço que se transforma pela luz, a luz que conta uma história”.

with the space, of story-telling.” And she firmly believes in the relationship between these elements of the show: “Light is also a way to organize space, it tells a story, it organizes the space in time. Working with lighting has provided me many exchanges and encounters. I worked at Teatro Oficina⁵ for ten years and learned that lighting means many things. There, I did art direction and even scenography using light. This was very important work. The relationship between staging, the space/scenography and light is a creative tripod, one thing does not exist without the others; the space that is transformed through light, the light that tells a story.”

Scenography through lighting? Is that possible? Fatalists will retort at once: “They want scenography dead!”

Not at all. Nowadays, “we work with different types of light that do not mix. We also can't ignore technology. The aesthetic reference of light today is already incorporated into several means of communication. We have to continue experimenting with every possibility. The discovery of electrical light for a stage performance was a revolutionary achievement; it definitively changed the way we tell a story,

Cenografia através da luz? Mas será isso possível? Os fatalistas gritarão de imediato: “Estão pedindo a morte da cenografia!”.

Nada disso. Vivemos tempos em que “trabalhamos com diferentes tipos de luz que não se misturam. Também não podemos ignorar a tecnologia. O referencial estético da luz hoje já está assimilado pelas diversas mídias. Temos que continuar experimentando todas as possibilidades. A descoberta da luz elétrica dentro de um espetáculo foi um acontecimento revolucionário, mudou definitivamente a forma de contar a história, que passou a ser editada pelo movimento de acender e apagar a luz”, evidencia Forjaz.

Isso não faz, no entanto, o cenário desaparecer. Ele agora será um *cenário de luz*. Como a *nudez* será um *figurino*. Como a *ausência* de elementos cenográficos será um *cenário*. O *light designer* Guilherme Bonfanti, premiado por trabalhos realizados em espaços não convencionais, explica que “há o exemplo da peça *Hysteria*, do Grupo XIX de Teatro,⁶ que utiliza luz natural vinda das janelas, que varia conforme as atrizes se movimentam, mexem nas cortinas. O desenho da cena é determinado em relação à luz do sol, como ela incide, o que ela provoca”. Não existe uma luz teatral, nesse caso? Existe. Assim como a cenografia desse mesmo espetáculo existe, mesmo sendo encenada num salão vazio. Afinal, o que eram os bancos em que o público se sentava, mas era obrigado a participar, não estando mais distante do ator e da encenação? O que era o castiçal que baixava, o que era aquela sala vazia e enorme, que servia de palco para o desfile de tantas emoções? A escolha do espaço também se apresenta como cenografia.

Novos processos criativos continuam se desenvolvendo, bem como as formas mais tradicionais de se fazer teatro. O que se busca hoje, no entanto, é um maior envolvimento de todos os artistas da produção, um processo criativo que permita que cada um manifeste seus desejos e suas buscas a favor do espetáculo.

Nessa busca de um novo processo, rompe-se com o método tradicional de se dirigir um espetáculo, chamar um cenógrafo para desenhar cenários e figurinos e por fim, já no teatro, correr para o iluminador ter tempo de criar a sua luz. De preferência, em algumas horas.

Bonfanti, que atua em estéticas variadas, explica sua forma de trabalhar: “Não tenho uma ideia de luz antes de conversar com o diretor e o cenógrafo, de ter visto um desenho, uma maquete, um ensaio. A luz trabalha junto com a direção, a partir dela. Os processos, na verdade, dependem muito de onde se está inserido, quem é o diretor e qual sua proposta, o tipo de trabalho – existem processos de luz bem distintos. No Teatro da Vertigem,⁷ por exemplo, a pesquisa é realizada junto com a equipe. A trajetória da Trilogia⁸ é um processo de evolução contínua. O espaço e a cenografia são determinantes para os caminhos que vou tomar. Tirar partido do espaço, para mim, é um caminho. Realizamos lá parcerias em que às vezes não se identifica se o resultado é uma proposta de iluminação, de encenação ou de figurino. Encontramos juntos um caminho para executar as ideias”.

Seria finalmente uma ampliação do pensamento de Adolphe Appia. Não apenas um homem a serviço da criação teatral, mas todos os envolvidos,

which then started to be edited by the action of turning the lights on and off,” points out Forjaz.

That does not, however, make the set disappear. It is now a *set of light*. Just as *nudity* is a costume. Like the *absence* of scenographic elements is a set. Lighting designer Guilherme Bonfanti, whose works staged in unconventional spaces received several awards, explains that “there is the example of the play *Hysteria*, by Grupo XIX de Teatro⁶, which uses the natural light coming through the windows, which changes as the actresses move and arrange the drapes. The scene design is determined by the sunlight, the way it falls, what it provokes.” Is there no theater lighting in this case? Sure there is. Just like the set design of this same show exists, yet the performance takes place in an empty room. After all, what were the benches that the audience was sitting on, while being forced to participate, no longer distant from the actor and the performance? What was the candlestick that was lowered, what was that huge empty room that served as stage for a parade of so many emotions? The choice of space also represents scenography.

New creative processes continue to develop, as do the more traditional ways of staging plays. What we are searching for today, however, is a greater involvement of all the artists in the production, a creative process that allows every one to manifest their wishes and searches in favor of the show.

In this pursuit of a new process, we break the traditional method of directing a play, of hiring a scenographer to design the sets and costumes, and in the end, already at the theater, hurry so that the light designer has time finish the lighting. Preferably, in just a few hours.

Bonfanti, who works with several different aesthetics, explains his way of working: “I have no idea about the lighting before I talk to the director and the scenographer, before I see a sketch, a model, a rehearsal. The light works together with the direction, starting from it. In fact, the procedures depend a lot on where you are inserted, who the director is and what his/her proposal is, the type of work – there are quite distinct lighting processes. In Teatro da Vertigem,⁷ for instance, the research is done with the crew. The trajectory of the Trilogia⁸ is a constant process of evolution. The space and the set design determine the path I will follow. Taking advantage of the space is, for me, one path. There we have made joint works where maybe it is not possible to identify if the outcome is a proposal of the lighting, of the staging or of the costume design. Together, we find a path to put ideas into practice.”

It would finally be an extension of Adolphe Appia's thinking. Not just one man in the service of theatrical creation, but everyone involved, technicians and actors included, undertaking the creation of a work of art, aware of their roles and their social function. “For me,” explains Forjaz, “we must be together, experience the creation of the play together. I like to experiment. Light reveals mysteries, it can reveal things we had not thought of. I like to play with the actors, I make a kind of laboratory during rehearsals. I work with simplified lines of light of what will be the final design. I really enjoy experimenting with the movement of light; it is as important as the design, the unfolding of the text. It is the vehicle.”

When it comes to the relationships between the technicians, particularly the scenographer and the light

técnicos e atores inclusive, trabalhando na criação da obra de arte, conscientes de seu papel e sua função social. “Para mim”, explica Forjaz, “é necessário estar junto, vivenciar junto a criação do espetáculo. Eu gosto de experimentar. A luz revela mistérios, ela pode revelar coisas em que não havíamos pensado. Gosto de brincar junto com o ator, faço uma espécie de laboratório durante os ensaios. Trabalho com linhas simplificadas de luz do que será o desenho final. Gosto muito de experimentar o movimento da luz, ele é tão importante quanto o desenho, o desenrolar do texto. É a passagem.”

Sobre as relações entre os técnicos, mais especificamente o cenógrafo e o iluminador, Cibele Forjaz é categórica ao afirmar que são muito importantes. “Às vezes a luz surge de um espaço. Quanto mais casado e pensado junto o projeto, melhor é o resultado”, conclui. Sobre seu processo criativo, começou a criar cadernos para poder pintar luz e “para cada espetáculo, tenho um caderno que me inspira mais do que determina exatamente o desenho da luz; são minhas viagens de luz!”. E continua explicando que “o que se revela e se oculta está ligado ao conceito de *gestalt*.⁹ Vendo uma cena, devemos perceber o que salta e se revela e em que planos, ou seja, o que é forma e o que é fundo em cada movimento. A junção desses elementos é que cria o espetáculo, revelando o espaço e a história da peça. Meu trabalho no Teatro Oficina, onde o espaço é muito grande, uma pista enorme, muitos atores ao mesmo tempo, sempre foi o de organizar tudo isso, de editar o olhar, definir o que é fundo, o que é forma, e como levar a história principal sem deixar de perceber o que acontece no entorno. Lá, nunca deixamos a luz da plateia apagada! O que revela e oculta vai contando a história; é uma espécie de dramaturgia revelada e ocultada pela própria luz, que ultrapassa o texto”.

A iluminação tem a função de ressaltar a cenografia, ou ocultá-la em determinados momentos, em função das necessidades do espetáculo. Roberto Gill Camargo exemplifica a ideia no seu livro *A função estética da luz*: “A escadaria de um cenário é apenas um veículo de acesso ao andar superior se iluminada sob luz difusa. Porém, adquire uma importância visual e dramática quando captada de vários ângulos, diferenciando degrau, piso, espelho e corrimão, dando a conhecer toda sua estrutura, seu desenho e seus contrastes de claro e escuro. Sob luz difusa, torna-se passiva, confundindo-se com a profusão de outros elementos”.

Nessa busca, vale também todo tipo de material. “Os materiais alternativos abrem uma gama de possibilidades. Gosto de poder misturar uma vela com um *cyber light*”, explica Forjaz. “Todo material pode virar um refletor, um ponto de luz. A pesquisa de materiais alternativos é importante, mas a tecnologia também. O material vem da concepção da obra, o que determina se vou usar determinado tipo de luz e refletor é o tipo de trabalho e proposta”, complementa Bonfanti.

Gianni Ratto¹⁰, cenógrafo de longa data e diretor teatral, afirma que a cenografia é uma arte descartável, que só tem utilidade dentro daquele contexto em que é apresentada. Os que têm mais sorte entre os artistas de teatro são justamente os cenógrafos, que deixam registro de seu trabalho por meio dos desenhos. Mas o próprio Gianni reconhece que esses

designer, Cibele Forjaz positivamente afirma que both are very important. “Sometimes the light comes from a space. The more they are matched and thought out together, the better the result,” she concludes. Regarding her creative process, she started to create notebooks to be able to paint light and “for each production, I have a notebook which inspires me rather than determines exactly the light design; they are my light trips!” And she continues by explaining that “what is revealed and what is hidden is linked to the concept of *gestalt*⁹. When watching a scene we must realize what jumps out and reveals itself and at what levels, that is, what is shape and what is background in each movement. The combination of these elements is what creates the show, revealing the space and the story of the play. My work at Teatro Oficina, where the space is very big, a huge stage, many actors at the same time, has always been to organize all of that, to edit the eye, what is background and what is shape, and how to lead the main story and at the same time perceive what is happening in the surroundings. There, we never turn off the light in the house! What reveals and hides tells the story; it is a type of drama revealed and hidden by light itself, which transcends the text.”

The function of lighting is to accentuate the scenography, or conceal it at certain moments, according to the needs of the staging. Roberto Gill Camargo gives an example of the idea in his book *A Função Estética da Luz* (“The Aesthetic Function of Light”): “The stairway of a set is just a vehicle to access the upper floor if illuminated with a soft light. However, it acquires visual and dramatic weight when captured from different angles, differentiating step, floor, mirror and handrail, revealing all of its structures, its design and its clear/dark contrasts. Under a soft light it becomes passive, blending with the profusion of other elements.”

In this pursuit, any material goes. “Alternative materials open a wide array of possibilities. I like to be able to combine candles with a cyber light,” explains Forjaz. “Any material can become a reflector, a light spot. The research of alternative materials is important, and so is technology. The material comes from the work’s conception, but what determines if I will use this or that kind of light and reflector is the line of work and proposal,” adds Bonfanti.

Gianni Ratto,¹⁰ longtime scenographer and director, affirms that scenography is a disposable art, only useful inside the context in which it is presented. The most fortunate among theater artists are the scenographers themselves, who are able to leave a record of their work in their designs. But Gianni himself acknowledges that these designs, outside of the dramatic context, do not have much meaning and may be misinterpreted.

Could light be an element as disposable as scenography? Of course. But the acting, the music and the other elements of a performance are also disposable.

What is not disposable is the feeling that the combination of elements which interact in a theatrical performance provokes in human beings, the ultimate reason for the existence of the art of theater. Whether through the use of traditional or high-tech resources, an attuned form of communication attained through the show is above all

desenhos fora do contexto dramático da peça não fazem muito sentido e dão margem a muitas interpretações errôneas.

Seria então a luz um elemento tão descartável quanto a cenografia? Claro. Mas também são descartáveis a interpretação, a música e outros elementos de um espetáculo.

O que não se descarta é a sensação que o conjunto das obras que interagem no espetáculo teatral causa nos seres humanos, razão final da existência da arte teatral. Sejam utilizados recursos tradicionais ou de tecnologia avançada, a comunicação afinada através do espetáculo ultrapassa definições e explicações. Seu resultado se oferece ao espectador e dessa forma ganha significado.

O objetivo principal da arte é emocionar. Provocar mudanças. Pensar. Sem arte – e sem artistas dedicados à sua realização – não há luz no fim do túnel. Ainda que cenográfico.

- 1 Adolphe Appia – encenador e cenógrafo suíço, que viveu entre 1862 e 1928. Apesar de não ter produzido quase nenhuma encenação, seus escritos teóricos e seus estudos são de fundamental importância para o entendimento do teatro no século XX.
- 2 BEACHAM, Richard. *Adolphe Appia—Artist and Visionary of the Modern Theatre*. London: Harwood Academic Publishers 1987, p.53.
- 3 *Obra de arte viva* é um conceito desenvolvido por Appia. O conceito de *obra de arte total* foi elaborado por Wagner.
- 4 Todas as citações aqui feitas são do projeto Cenografia em Debate, promovido pelo sesc Consolação/São Paulo, em parceria com o grupo Cenografiabrasil.
- 5 O Teatro Oficina, liderado pelo encenador José Celso Matinez Correa, é um marco do teatro brasileiro. O edifício, cuja última versão é assinada por Lina Bo Bardi e Edson Elito, traduz os conceitos da pesquisa da companhia, com uma pista rodeada de arquibancadas e a presença de elementos naturais (<teatrofocina.uol.com.br>).
- 6 Grupo teatral de São Paulo que realiza espetáculos em espaços históricos e abandonados.
- 7 O Teatro da Vertigem é um grupo paulistano criado em 1992, dirigido por Antônio Araújo, que realiza espetáculos em espaços não convencionais por meio de processos colaborativos de criação e pesquisa.
- 8 A Trilogia a que ele se refere são os três espetáculos do Teatro da Vertigem: *O paraíso perdido* (1992), *O livro de Jó* (1995) e *Apocalipse 1,11* (2000). Todos foram encenados em espaços alternativos. *O paraíso* na Igreja de Santa Efigênia, *O livro de Jó* no Hospital (desativado) Humberto Primo e *Apocalipse* no Presídio do Hipódromo, exigindo cenografia e iluminação especiais.
- 9 De acordo com o *Dicionário Aurélio*: Posicionamento que afirma estar a experiência estética relacionada às estruturas básicas, indivisíveis; o artista não imprime qualidades estéticas ou emocionais à obra de arte, uma vez que a forma preexiste à criação.
- 10 Gianni Ratto fundou o Piccolo Teatro de Milão. Foi vice-diretor técnico do Teatro Scala de Milão. Chegou ao Brasil em 1954 e foi um dos fundadores do grupo teatral Teatro dos Sete. Dirigiu no Teatro Brasileiro de Comédia. Fez mais de 80 direções, iluminação para mais de 90 peças e cenários para mais de 140 espetáculos, entre dramáticos, líricos e de balé.

definitions and explanations. Its outcome offers itself to the spectator, thus gaining meaning.

The utmost goal of art is to touch. To cause changes. To stir thinking. Without art – and artists dedicated to its creation – there is no light at the end of the tunnel. Even if it's a scenographic one.

- 1 Adolphe Appia – (1862–1928) Swiss stage designer and director. Whilst he hasn't actually staged much, his theories and studies are extremely valuable for the comprehension of theater in the 20th century.
- 2 BEACHAM, Richard. *Adolphe Appia—Artist and Visionary of the Modern Theatre*. London: Harwood Academic Publishers 1987, p.53.
- 3 *Work of living art* is a concept created by Appia. The concept of *total work of art* was created by Wagner.
- 4 All quotes made here are from project *Cenografia em Debate*, held by sesc Consolação/São Paulo, in collaboration with group Cenografiabrasil.
- 5 Teatro Oficina, led by director José Celso Matinez Correa, is a mark in Brazilian theater. The building, whose latest version was projected by Lina Bo Bardi and Edson Elito, translates the company's research concepts, with a track surrounded by rows of seats and the presence of natural elements (<teatrofocina.uol.com.br>).
- 6 Theater group from São Paulo which stages performances in historical and abandoned places.
- 7 Teatro da Vertigem is a group from São Paulo created in 1992 and directed by Antônio Araújo. They perform in non-conventional spaces using collaborative processes of creation and research.
- 8 The Trilogy refers to the three theatrical performances of Teatro da Vertigem: *O paraíso perdido* (Lost Paradise – 1992), *O livro de Jó* (The Book of Job – 1995) e *Apocalipse 1,11* (Apocalypse 1,11 – 2000). All were staged in alternative spaces. *Paradise*, at the church of Saint Ephigenia; *The Book of Job* at the Humberto Primo Hospital (closed) and *Apocalypse* at the Hippodrome Prison, requiring special scenography and lighting.
- 9 According to *Dicionário Aurélio*: Concept affirming that the aesthetic experience is related to the basic, indivisible structures; the artist does not imprint aesthetic or emotional qualities to the work of art, once the form existed before the creation.
- 10 Gianni Ratto founded the Piccolo Teatro of Milan. He was the technical vice-director of Teatro Scala of Milan. He came to Brazil in 1954 and was one of the founders of theater group Teatro dos Sete. He was a director at Teatro Brasileiro de Comédia. He directed more than 80 plays and designed sets for over 140 shows, including plays, operas and ballet.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- APPIA, Adolphe. *A obra de arte viva*. Lisboa: Arcádia, s.d.
 BABLET, Denis. *Edward Gordon Craig*. Paris: L'Arche, 1962.
 CAMARGO, R. G. *Função estética da luz*. Sorocaba: TCM, 2000.
 RATTO, Gianni. *Antitratado de cenografia*. São Paulo: Senac, 1999.

Sei lá... Mil coisas! Ornitorrinco com muito prazer!

JOSÉ DE ANCHIETA COSTA

Joseph Papp, um dos mais importantes homens do teatro americano, inquieto produtor e propagador de novos talentos do teatro mundial, foi o responsável por inúmeros sucessos: *Chorus Line*, *Hair*, *Amadeus*, *Three Penny Opera*, entre eles. Sua importância foi tão grande no universo do teatro mundial, e em particular no do teatro norte-americano, que as ruas de Nova York foram tomadas pela comunidade teatral e por uma multidão de admiradores durante o seu funeral em 31 de outubro de 1991.

Tinha a fama de durão e era exigente em relação aos textos de Shakespeare, dos quais era profundo conhecedor. Foi autor de muitos livros a respeito do dramaturgo inglês. Não permitia “cacos” ou qualquer tipo de alteração nas peças sem que antes o diretor responsável fosse sabatinado por ele, pois conhecia de cor e salteado cada palavra, cada frase, cada pensamento daquele autor.

Corria o ano de 1988. Ensaiávamos *O doente imaginário*, de Molière. Passei meses desenhando cenários e figurinos e, pela primeira vez, me dei conta de que tinha tempo mais que suficiente para trabalhar em meus planos de criação, o que em minha vida profissional sempre foi incomum.

Cacá Rosset, um diretor obsessivo pela perfeição e pela qualidade, ensaiou durante um ano inteiro o espetáculo, que recebeu convite de Joseph Papp para estrear em Nova York. Um árduo trabalho que resultou em memorável e divertida representação da peça do famoso mestre francês.

Estreamos no Teatro Municipal de Sertãozinho, no interior de São Paulo. No dia seguinte, cenários e figurinos foram embarcados para Nova York onde a peça seria apresentada na Sala Neumann do Public Theater, em Astor Place, ao sul da ilha de Manhattan.

Joseph Papp foi proprietário de dois estabelecimentos culturais da mais alta importância na cidade de Nova York: o Public Theater, um conjunto de salas de espetáculos de porte médio, que funcionava dentro da antiga Biblioteca da cidade, adquirida por ele. E o Delacorte Theater, um teatro ao ar livre dentro do Central Park, para 4.500 espectadores. Um primor de arquitetura teatral, onde, em 1954, ele criou o *Shakespeare in the Park*, um festival de teatro exclusivamente com peças de Shakespeare, que acontecia durante o verão nova-iorquino com ingressos gratuitos.

O objetivo desse projeto era agregar aos grandes nomes do teatro norte-americano os talentosos diretores descobertos por ele em todo o mundo, para uma troca de visões e experiências individualizadas. A cada ano, um

Far out, man! Ornitorrinco, pleased to meet you!

JOSÉ DE ANCHIETA COSTA

Joseph Papp, one of the most important men in the American theater, a tireless producer and propagator of new talents in theater around the world, was responsible for countless hits: among them *A Chorus Line*, *Hair*, *Amadeus*, *Three Penny Opera*. So great was his importance to theater around the world, and to the American theater in particular, that the streets of New York were taken by the theater community and a multitude of his admirers during his funeral on October 31, 1991.

He had a reputation as a hard case and was demanding when it came to the works of Shakespeare, of which he was a profound expert. He was the author of many books on the Bard. He didn't permit any “shards,” or alterations of any kind in Shakespeare plays unless the director responsible was first interviewed by him, as he knew every word, every sentence, every thought of the author by heart and soul.

It was 1988. We were rehearsing Molière's *The Imaginary Invalid*. I spent months designing sets and costumes and, for the first time, I realized that I had more than enough time to work on my creative plans, which had always been rare in my professional life.

Cacá Rosset, a director who's obsessive about perfection and quality, rehearsed for an entire year for the play, which Joseph Papp had invited to open in New York. An arduous work process that resulted in a memorable and fun presentation of the famous French master's play.

We opened at the Municipal Theater in Sertãozinho, in rural São Paulo. The next day, sets and costumes were being packed up for New York where the play would be performed in the Newman Theater inside the Public Theater, at Astor Place, in lower Manhattan.

Joseph Papp was the owner of two cultural establishments of the utmost importance in New York City: the Public Theater, a set of medium-sized performance venues, housed inside the building of the former Astor Library, which he purchased. And Delacorte Theater, an outdoor theater inside Central Park, for 4500 spectators. An example of perfect theater architecture, it was there that, in 1954, he created *Shakespeare in the Park*, a theater festival composed exclusively of Shakespeare plays, which takes place during New York summers with free tickets.

The objective of this project was to bring together big names in American theater with talented directors that Papp had discovered from different parts of the world, for an exchange of perspectives and individualized experiences. Each year, a director was invited to work alongside the talents that composed his staff: Robert De Niro, Al Pacino, Susan Sarandon, Richard Gere, Morgan Freeman, Meryl

diretor era convidado para trabalhar ao lado dos nomes que compunham o seu *staff*: Robert de Niro, Al Pacino, Susan Sarandon, Richard Gere, Morgan Freeman, Meryl Streep, Marisa Tomei e tantos outros nomes de peso, oriundos do teatro e do cinema.

Certa vez, em Nova York, antes da estreia de *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, no *Summer in the Park*, com direção de Cacá Rosset, dei uma entrevista para um magazine americano. A pauta girava em torno de a fama do teatro brasileiro advir da capacidade de improviso do artista brasileiro. Coloquei-me visceralmente contra essa ideia, afirmando ser esse um pensamento deturpado sobre a nossa forma de criação. Afinal, a entrevista acontecia diante de uma infinidade de desenhos meus, de projetos técnicos e de uma grande maquete.

O repórter, apatetado, ficou confuso, meio perdido, porque retruquei de maneira veemente àquela insinuação aparentemente ingênua, que nas entrelinhas pressupunha falta de preparo prévio e certo amadorismo em nossa maneira de criar. Coloquei-me em posição contrária porque sempre fui avesso a improvisações cometidas em nome da falta de recursos financeiros. Mesmo quando fazia teatro amador, não permitia que problemas de ordem financeira transparecessem no resultado final da montagem. Mostrei a ele um conjunto de mais de 15 pranchas de desenhos técnicos que detalhavam cada minúcia da construção do cenário.

“Onde está aqui neste trabalho menção ao improviso?” – perguntei a ele, que estava espantado com o grau de acabamento e clareza do projeto.

Tive a sensação de que a questão do “improviso” era a única informação que aquele entrevistador tinha sobre o fazer teatro no Brasil. Faltava-lhe conhecimento sobre o nosso teatro contemporâneo. Sobre Antunes Filho, Zé Celso, Boal, Abujamra, Ademar Guerra, Iacov Hillel, Cacá Rosset e tantos outros nomes em processo de pesquisa à procura de uma “cara brasileira” para a arte teatral.

Não deixa de ser verdade que, durante alguns anos, em tempos passados, grande parte do coletivo teatral confundia esse processo de pesquisa e busca com o famigerado improviso. O expediente, utilizado para realizar montagens alegando a eterna falta de dinheiro, deixava aflorar certa criatividade às vezes interessante. Daí a dizer que o nosso teatro é total improviso vai uma longa distância.

O Grupo Ornitórrinco, por exemplo, sempre buscou em suas montagens uma aparência de que tudo o que representa é total improviso, procurando dar à cena um sabor teatral que excede a comédia tradicional. O que o público talvez não perceba é que cada cena de pastelão ou cada gag apresentada é ensaiada à exaustão. O Cacá é capaz de ocupar uma tarde inteira de ensaios na repetição de uma só gag, cuidando do seu acabamento, para que o resultado cômico aflore de maneira aparentemente improvisada. Um recurso da *Comédia Dell'Arte*, onde o improviso reina absoluto em todos os níveis da criação teatral, do ator ao texto, do cenário ao figurino.

Streep, Marisa Tomei, among many other heavyweights from the worlds of theater and film.

On one occasion, in New York, before the premiere of *A Midsummer Night's Dream*, directed by Cacá Rosset, I gave an interview to an American magazine. The article's subject was centered on a reputation of the Brazilian theater as a consequence of Brazilian artists' capacity for improvisation. I positioned myself viscerally against this idea, affirming that this was a perverted vision of our way of creating. After all, the interview took place in front of a plethora of my designs, technical projects and a big mockup.

The reporter, taken aback, got confused and a little lost, because I snapped back at him for that apparently naive insinuation which, when read in between the lines, presupposes a lack of previous preparation and a certain amateurism in our way of creating. I placed myself in a contrary position because I've always been opposed to improvisations committed in the name of a lack of financial resources. Even when I used to do amateur theater, I never allowed financial problems to show through in the final result of the production. I showed him a set of more than 15 drawing boards with technical designs that detailed all the minutia of the scene construction.

“Where in this work here is there any hint of improvisation?” – I asked the reporter, who was stunned by the degree of craftsmanship and clarity in the project.

I had the impression that this idea of “improvisation” was the only information that this interviewer had about theater production in Brazil. He knew nothing of our contemporary theater – of Antunes Filho, Zé Celso, Boal, Abujamra, Ademar Guerra, Iacov Hillel, Cacá Rosset and the many other talented people working to find a true “Brazilian spirit” in the art of theater.

This doesn't mean it's not true that, for many years in the past, a large part of the theater collective confused this process of research with this notorious improvisation. The work hours, utilized to realize productions while forever alleging a lack of money, allowed a certain creativity – that is often interesting – to bloom. But to say that our theater tradition is one of total improvisation is really a stretch.

Grupo Ornitórrinco, for example, has always sought to effect the appearance that everything that represented is totally improvised, looking to give its sets a theatrical flavor that exceeds traditional comedy. What the public perhaps doesn't realize is that each scene of slapstick and every gag presented is rehearsed exhaustively. Cacá is known to spend an entire afternoon of rehearsals repeating one single gag, taking care of its craft so that the comedic result comes through in an apparently-improvised manner. A resource of the *Comédia Dell'Arte*, where improvisation reigns supreme in all levels of theatrical creation, from the actors down to the script, from the sets to the costumes.

On the day of the performance of *The Imaginary Invalid*, at the Newman Theater in the Public Theater – a sold-out show, with the kind of anxiousness typical of any premiere – the play was coming off without a hitch.

Cacá Rosset had created a really amusing gag with the character Argan. A joke with his eye.

“I lost my eye!” – he screamed at the audience, with one eye closed and the other open. “I lost my eye!”



Maquete de José de Anchieta para *Sonho de uma noite de verão*, direção de Cacá Rosset, 2000. (FOTO José de Anchieta) / Model by José de Anchieta for *A midsummer night's dream*, directed by Cacá Rosset, 2000 (PHOTO José de Anchieta)

No dia da encenação de *O doente imaginário*, na Sala Neumann do Public Theater – teatro lotado, tensão natural típica de qualquer estreia – a peça transcorria sem percalços.

Cacá Rosset havia criado uma gag muito divertida para o seu personagem Argan. Uma brincadeira com um olho.

“Perdi meu olho!” – gritava ele para a plateia, com um olho fechado e outro aberto. “Perdi meu olho!”

Um grosseiro olho pintado por mim em uma bola de isopor de tamanho maior que o natural, salta atravessando o proscênio fazendo uma parábola até cair no meio da plateia. Cacá guardava na casaca, em um dos inúmeros bolsos que ele sempre me pedia para agregar ao figurino, uma quantidade de “olhos” para qualquer eventualidade. Às vezes, acontecia de um espectador achar o olho e guardá-lo como *souvenir*.

A crude eye that I had painted on a ball of styrofoam that was larger than a natural eye, leapt out and crossed the stage as an allegory until it fell in the middle of the audience. Cacá kept in his dress-coat, in one of the numerous pockets which he always requested of me as part of his costume, an amount of fake eyes sufficient for any eventuality. Sometimes, an audience member would catch the eye and keep it as a souvenir.

At a certain point, loose in the middle of the audience, after some joking around, opening women’s purses, frisking men’s suit jackets in search of the fake eyeball in question, Cacá decides to sit in someone’s lap. Up until this point, there had been no problems because we had tested this scene in Brazil and it had worked very well.

It just so happened that this time he sat in the lap of the *New York Times*’s most feared theater critic, Mel Gussow.



Croqui de figurino de José de Anchieta para a personagem Belline, interpretada por Cristhiane Tricerri, em *O doente imaginário*, de Molière, 2000./Drawing by José de Anchieta for the character Belline, played by Cristhiane Tricerri, in *The imaginary invalid*, by Molière, 2010

Lá pelas tantas, solto no meio da plateia, depois de muitas brincadeiras, abrindo bolsas femininas, revistando paletós masculinos à procura do tal olho, Cacá resolve sentar no colo de alguém. Até aí sem problemas, porque já havíamos testado a cena no Brasil e tinha funcionado muito bem.

Acontece que o colo em que ele sentou era o do mais temido crítico de teatro do *New York Times*, Mel Gussow.

Agitação na coxia. O *staff* de Papp entrou em pânico. Ninguém sabia bem o que fazer. Correria e receio. Com aquela brincadeira, Cacá poderia pôr tudo a perder. É bem verdade que ele não sabia de quem se tratava.

O espetáculo terminou sob frenéticos aplausos e apupos.

Corria a lenda pelos teatros americanos de que Joseph Papp raramente ia cumprimentar os atores nos camarins após os espetáculos a que assistia.

Commotion backstage. Papp's staff starts to panic. No one knew exactly what to do. Hustle and bustle and dread. With this little joke, Cacá could well be betting it all and losing. And the truth was that he didn't know who he was playing with.

The show ended with a round of frenetic of applause and cheers.

Legend had it among American theater groups that Joseph Papp rarely went to greet the actors in their dressing rooms after the shows that he'd gone to see.

At the end of the performance, I was backstage with Cacá. We were talking about the reception of the show, which, at that point, was turning out to be a tremendous hit, when we felt on our shoulders the heavy hand of no other than Mr. Papp. Smiling, expansive and outgoing, he parodied the eye gag. And he was clear and direct with his question:

No final da sessão, eu estava no camarim com Cacá. Comentávamos a repercussão do espetáculo que, àquela altura, já despontava como um tremendo sucesso, quando sentimos nos ombros a mão pesada de nada mais nada menos que Mr. Papp. Sorridente, efusivamente divertido, ele parodiava a brincadeira do olho. E foi claro e direto em sua pergunta:

– O que vocês pretendem montar depois deste espetáculo?

Cacá me olhou procurando uma resposta, pois ele ainda não tinha muito claro o que iria montar na sequência. E soltou:

– Shakespeare. Vamos montar *Sonho de uma noite de verão*.

– Podem contar comigo na coprodução!

Solenemente virou as costas e saiu, misterioso como havia entrado. Talvez porque não quisesse que a cidade de Nova York tomasse conhecimento de sua presença em nosso camarim.

Nem preciso dizer que aquela visita nos fez, elenco e equipe técnica, festejar a noite inteira.

Amanhecemos diante de uma banca de jornal perto do hotel, aguardando ansiosos pelas críticas. Coincidentemente, um personagem de repercussão mundial também perambulava por ali disfarçado, andando nervoso de um lado para o outro, em companhia de uma senhorita loira.

Era Bill Gates, provavelmente esperando as cotações de sua empresa na bolsa de ações. Quanto a nós, pobres artistas, aguardávamos a condenação ou a glorificação na opinião da crítica.

E as opiniões vieram. Maravilhosas, cheias de consagradores elogios à direção, aos intérpretes, aos cenários e figurinos e de deslumbramento diante de espetáculo tão criativo. A melhor de todas foi a do *New York Times*, de Mel Gussow, que deitou os mais incentivadores louvores.

O gênio de Cacá Rosset escancarou de vez sua carreira como diretor inventivo e iconoclasta. Divino improviso!

Tenho tido um prazer imenso em trabalhar com o Ornitorrinco ao longo de 22 anos completados no ano passado. Encontrei em Cacá Rosset um diretor que me deu total liberdade de criação em todos os espetáculos que criamos juntos. Desde *O doente imaginário*, de Molière, meu primeiro trabalho com o grupo, que vinha de montagens históricas como *Mahagonny* e *Ubu rei*, até a mais recente montagem *A megera domada*, de W. Shakespeare. Foram anos deliciosos de trabalho harmônico, de puro entendimento estético e de invenção. O meu humor é muito parecido com o humor de Cacá: gostamos de desclassificar o banal e, antes de atirá-lo ao lixo, aproveitamos o polimento superficial dessa banalização para gerar uma gag, um comentário ou no mínimo um chiste divertido.

Anos depois, recebi das mãos de Mel Gussow a Triga de Ouro, prêmio máximo da Quadrienal de Cenografia de Praga, láurea concedida a J. C. Serroni, Daniela Thomas e a mim pelo conjunto dos trabalhos.

Agradeço aos deuses a imensa honra de conviver com gente tão influente e importante do teatro. Meu primeiro grande mestre foi Afonso Gentil. Depois vieram Augusto Boal, Guarnieri, Antunes Filho – com quem fiz muitos espetáculos importantes –, Antonio Abujamra,

What do you intend to put together after this show?

Cacá eyed me, looking for an answer, since he didn't have a definite idea of what he'd work on next. And he blurted out:

Shakespeare. We're doing *A Midsummer Night's Summer*. You can count on me as co-producer!

He solemnly turned his back and left just as mysteriously as he had arrived. Perhaps because he didn't want the city of New York to learn of his presence in our dressing room.

I don't even need to say how that visit had us, the cast and technical staff, celebrating for the rest of the night.

In the morning we came to a newsstand near our hotel, anxiously awaiting the reviews. Coincidentally, another character of worldwide significance was also hanging around there in disguise, he was walking back and forth nervously in the company of a young blonde woman.

It was Bill Gates, most likely awaiting his company's quotes on the stock market. While we, poor artists, were waiting for glory or damnation at the hands of the critics.

And then the reviews came. Marvelous, filled with glowing compliments for the director, the actors, the sets and costumes and great admiration for such a creative show. The greatest of all was in the *New York Times*, courtesy of Mel Gussow, who showered us with the most encouraging praise.

The genius of Cacá Rosset exploded up once and for all in a career as an inventive and iconoclastic director. Divine improvisation!

I've had the great pleasure of working with Ornitorrinco for 22 full years – completed last year. I found in Cacá Rosset a director who gave me complete freedom in the creation of all the spectacles we've worked on together. Ever since Molière's *The Imaginary Invalid*, my first work with the group, which came out of historical productions like *Rise and Fall of the City of Mahagonny* and *Ubu the King*, all the way to the most recent production of Shakespeare's *The Taming of the Shrew*. These have delightful years of a harmonious work relationship, of pure aesthetic understanding and invention. My temperament is very similar to Cacá's: we like to declassify the banal and, before throwing it in the trash, we take advantage of a superficial polishing of this banalization to generate a gag, a commentary or at least a witty remark.

Years later, Mel Gussow would hand me the Golden Triga, the highest award at the Prague Quadrennial of Scenography, an honor given to J. C. Serroni, Daniela Thomas and myself for our set of work.

I thank the gods for the immense honor of having been able to live side by side with such influential and important people in the theater. My first great mentor was Afonso Gentil. Later came Augusto Boal, Guarnieri, Antunes Filho – with whom I did many important spectacles –, Antonio Abujamra, Ademar Guerra, Cacá Rosset and Iacov Hillel, with whom I did many sets for operas.

Innovation, iconoclasm and revolution in language and costume call for excessively high prices for creators who are constantly challenging the status quo.

In the past, we lived through the nightmarish years of military dictatorship, which watched over, oppressed and destroyed any sign of intelligent life. Nowadays, we're experiencing the presence of the sponsor – which has an

Ademar Guerra, Cacá Rosset e Iacov Hillel, com quem tenho feito muitos cenários para óperas.

A inovação, a iconoclastia e a revolução das linguagens e dos costumes cobram preços demasiado altos para criadores que constantemente desafiam o status quo vigente.

No passado, vivemos os anos horripilantes da ditadura militar, que vigiava, oprimia e matava qualquer vida inteligente. Na contemporaneidade, com aguda semelhança, vivemos a presença do patrocinador. Que não nos ameaça de morte, mas simplesmente recolhe as suas verbas e as distribui a quem aceita calado as suas regras.

A cenografia hoje se constitui de um pano preto ao fundo, uma cadeira e um holofote queimando a cabeça do ator. O figurino é o resultado infame dos infinitos brechós espalhados pela cidade.

Esses artistas, de um teatro que já foi um dos mais criativos do século que passou, enfrentaram as tesouras de ferro da repressão. Hoje, têm que enfrentar as tesouras de cristal dos homens de marketing das mais diversas empresas dispostas a investir em um espetáculo de teatro no Brasil.

A vanguarda dos tempos ainda está apoiada na reflexão sobre o comportamento humano. O avatar paradigmático dessa condição ainda é, portanto, o teatro, o vasto e livre campo que reflete o que é e o que será a trajetória humana no porvir.

Quem é infenso às forças de renovação, por medo de contaminar a sociedade com ideologias contrárias às do mercado comum e do consumo, perde em curto prazo o campo de visão, tornando o mundo inosso e desagradável, assim como o mundo que sofremos hoje.

Há nos tempos atuais um excesso de fala, de sentidos, de intenções, de cor, de som – um vagido descomunal que ecoa pelas esquinas obscuras do nosso tempo. A grafia de nossos anseios e desejos escapole. Transita por riscos deletérios que corrompem a clareza das ideias e dos sentidos. Confunde a beleza com o horror de formas em demasia. Entropia.

Nesse grau de desordem, o mundo anda feio e deselegante, repleto de informações pouco entendidas, onde tudo vale. O mesmo que um suspiro desastrado em hora errada.

O sangue que corre em minhas veias corre pelos caminhos dos personagens aflorados na dramaturgia eterna da doce fala da poesia e da memória humana. Meu coração tem a forma da ponta de um lápis que rabisca os lugares apropriados para o sacrossanto senhor do teatro – o ator, pregoeiro desse mundo em constante revolução.

O mundo está feio, anda cheio de dobras, barroco e rococó no pior sentido.

Senhores! “Shacoalhem” as vossas lanças que o teatro está moribundo. Viva o teatro!

acute similarity. It doesn't threaten to kill us but simply withholds funds and distributes them to those who silently accept their rules. Scenography today consists in a black cloth in the background, a chair and a spotlight burning the actor's head. Costume design is the notorious result of the innumerable thrift shops spread throughout the city.

These artists, from a theater that was one of the most creative of the last century, were confronted by the iron scissors of repression. Today, they have to confront the crystal scissors of the marketing departments of various corporations who are disposed to investing in a theater production in Brazil.

The avant garde is still based on reflections on human behavior. The paradigmatic avatar of this condition is still the theater, this vast and free field which reflects that which is and that which will be the trajectory of humanity in the future.

Those who are opposed to the forces of renovation, fearful of contaminating society with ideologies that might be contrary to the common market and consumerism, lose their field of vision in the short run, making the world bland and disagreeable, as is the world we're left with today.

These days, there's an excess of speech, of feelings, of intentions, of color, of sound – a bloodcurdling cry that echoes through the dark halls of our times. The orthography of our longings and desires escapes us. It passes through harmful risks that corrupt the clarity of ideas and feelings. Beauty is confused with the horror of an excess of forms and shapes. Entropy.

With this level of disorder, the world has become ugly and inelegant, rife with misunderstood information, where anything goes. The same as an awkward sigh at the wrong time.

The blood that runs in my veins runs with the paths of characters who took life in the eternal theater, the sweet sounds of poetry and human memory. My heart is shaped like the tip of a pencil that sketches places appropriate for the sacrosanct lord of the theater – the actor, harbinger of this world in constant revolution.

The world is ugly, filled with Baroque and Rococo ruffles, in the worst sense of the words.

Ladies and gentlemen! Raise your spears because the theater is on its death bed. Long live the theater!

Encontro com um homem de teatro Julio Dojcsar

RAFAEL BICUDO

No encontro com o cenógrafo e grafiteiro Julio Dojcsar, pude entender melhor não apenas sua visão a respeito do coletivo artístico Casadalapa,¹ do qual é um dos artistas fundadores, como também conhecer um pouco mais de sua trajetória e opiniões acerca da arte realizada no Brasil atualmente. A entrevista a seguir é a transcrição do material sonoro gravado no dia 17 de dezembro de 2010, no sofá da Casadalapa.

A partir da sua trajetória como artista, qual a importância que a Casadalapa assume na sua formação/processo de criação?

Venho de uma trajetória de trabalho comunitário, de um bairro no extremo da zona leste (São Paulo, Brasil). Meu pai era líder comunitário e sempre trabalhei em grupo. Quando comecei a fazer teatro também foi em grupo. Nunca pensei em ter um trabalho solo, em ser protagonista. Até as oportunidades que me apareceram na vida nesse sentido eu não fiz questão de abraçar.

Aí, quando vim mais para o centro da cidade, cheguei ao Teatro Oficina como assistente do Marquinhos Pedroso, que era do Vertigem também e, na época, estava no Oficina. Fiz *Bacantes* durante quatro meses por lá. Nesse período, conheci a Cláudia Schapira e pintou uma história de fundar um grupo que veio a ser o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. Na época, era só uma pesquisa de linguagens, algo como juntar teatro e hip-hop. Depois, decidimos “abraçar e virar um grupo”. E nesse meio surgiram outras pessoas como a Georgette Fadell, com a Cia. São Jorge de Variedades, um processo de ocupação do Teatro de Arena com as duas companhias e depois mais duas companhias. E eu sempre no meio desse movimento mais militante de teatro de grupo. É o que eu sei fazer e tenho um grande prazer em fazer.

Só que evoluímos, fizemos muitas conquistas – Lei de Fomento – e estagnamos na criação. Vejo o teatro desses grupos, mesmo os que eu ainda apoio, muito estagnado pela falta de respeito à individualidade de cada um dentro do grupo. Teatro de grupo virou uma coisa meio “monobloco”: tudo é muito cobrado, muito pesado. Ai o grupo acaba, porque as pessoas perdem o oxigênio próprio.

A Casadalapa, que não é um grupo de teatro, surgiu pela necessidade de termos um espaço para o trabalho individual, manter as contas e poder criar junto. O grande ganho nosso é não ter a cobrança que um grupo

Meeting with a man of the theater Julio Dojcsar

RAFAEL BICUDO

In a meeting with scenographer and graffiti artist Julio Dojcsar, I was able to get a better understanding of his vision in respect to the artistic collective Casadalapa,¹ of which he is one of the founders, as well as learn a little more about his career path and opinions on the art that's currently being produced in Brazil. The following interview is a transcript of audio material recorded on December 17, 2010, on the couch at Casadalapa.

Starting with your trajectory as an artist, what importance has Casadalapa played in your creative education/process?

I come from a trajectory of community work, from a neighborhood in the extreme East Zone (of São Paulo, Brasil). My father was a community leader and I always worked with a group. When I started doing theater this was also in a group. I never thought about working by myself, as the protagonist. Even when these sorts of opportunities were presented to me in my life, I never made a point to embrace them.

Then when I was coming more to the city center, I arrived at the Teatro Oficina as assistant to Marquinhos Pedroso, who was also part of Vertigem and was at Oficina at the time. I did *The Bacchantes* for four months there. During this period, I met Cláudia Schapira and came up with the idea of founding a group that would later become the Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. At the time, it was just a sort of language study, something like a combination of theater and hip-hop. Later, we decided “to embrace each other and become a group.” And in this way, other people emerged like Georgette Fadell, with the Cia. São Jorge de Variedades, a process of occupying the Teatro de Arena with the two companies and later with two other companies. And I was always in the middle of this more militant theatre group movement. It's what I know how to do and I take great pleasure in doing it.

But we've evolved, we've achieved a lot – the Lei de Fomento / Law of Encouragement – and we've become stagnated in the creative process. I see the plays made by these groups, even those that I support, as stagnated by a lack of respect for the individuality of each member of the group. Group theater has become a sort of monolithic type of thing: there are so many demands, everything is really heavy. And that's where the group ends because people lose their own breathing room.

Casadalapa, which isn't a theater group, came about because of the need for us to have a space for individual work, make ends meet and be able to create together. Our



Julio Dojcsar na Casadalapa, 2010
(Foto Marie Hippenmeyer)/
Julio Dojcsar at the Casadalapa, 2010
(Photo Marie Hippenmeyer)

formal tem. É claro que há outras dores de cabeça, porque tudo é muito solto e mais difícil de organizar, embora muito mais orgânico: “Vamos fazer? Vamos fazer!” Até no *Enquadro*² o processo é esse. Na hora de criar você tem total liberdade, aí você vê todo mundo “entrando com as dez”, sabe? O processo é outro. Você vê o resultado e fala “Putz!” – não tem um diretor! Não se fala: “Ah, esse grupo é dirigido por tal diretor”. Porque o grupo é coletivo mesmo

Totalmente horizontal...

É. E horizontal para quem chega também. Nós aqui somos 17 pessoas. E é legal o gesto de generosidade muito grande com as pessoas que a gente convida para entrar no processo. Por exemplo, no último *Enquadro* (2010) havia cem artistas, e a casa era dos cem! Mas a estrutura nós acabamos segurando, porque fomos nós quem convidou. Então, a gente faz um pouco o papel de produção, de encabeçar algumas coisas, de escrever o edital, de ir lá brigar pelo edital, defender e tal. Mas o peso do olhar de fora é o mesmo que o nosso na hora de criar, fazer, decidir tudo. Todo mundo decide junto.

Na verdade, vocês fazem uma mediação entre o artista-espectador que já estava ali, a rua e a cidade que também já estava nele.

Sim, é uma coisa que alguém tem que fazer. E não só no teatro. Nos anos 90, havia muito essa coisa de resgate dos movimentos de grupo, do coletivo e tal; até porque era o final dos grupos e movimentos comunitários, o que causou um esvaziamento muito grande nesses movimentos. Então a arte veio apontar esse caminho de “vamos nos reunir de novo para fazer as coisas”.

Particpei de outros coletivos de arte e sempre havia um livrinho – tipo uma bíblia na época – chamado *Zona autônoma temporária*, do Hakim Bey. Todo mundo lia esse livro. Ele colocava que um dia um grupo de

great achievement is not having all the demands that a formal group has. Of course, there are other headaches that come with it because everything is so loose and more difficult to organize, while still being much more organic: “Should we do this? Yeah, let’s do it!” Even with *Enquadro*², the process is like this. When it’s time to create, you have total freedom, and then you see everyone “giving it their all,” you know? The process is different. You see the result and say “Sheesh!” – there’s no director! You don’t say: “Ah, this group is being directed by so-and-so,” because the group is a real collective.

Totally horizontal...

Yeah. And it’s horizontal for those just arriving as well. There are 17 of us here. What’s cool is the great gesture of generosity with the people that we invite to take part in the process. For instance, in the last *Enquadro* (2010) there were a hundred artists, and the house belonged to all one hundred! But we ended up using the same structure since we were the ones who recruited the others. So, we handle a little of the production process, think some things through, write open calls, go there to fight for the open call, defend it and so on. But the power of the view from the outside is the same as ours when it comes time to actually create it, to do it, to decide everything. Everyone decides together.

Actually, you make a kind of mediation between the artist-spectator who was already there, the streets and the city which already exists inside the artist-spectator.

Yes, this is something that someone has to do. And not just in the theater. In the 1990s, there was a big revival of group movements, the collective and so on; especially since it was the end of community groups and movements, which resulted in a huge void in these movements. Therefore, art came along to lead the way of “let’s come together again to get things done.”

I participated in other art collectives and there was always this little book – a kind of bible at the time – called *Temporary Autonomous Zone* by Hakim Bey.

artistas se reuniria por meio da informática e combinaria uma intervenção em um lugar. Todos iriam a esse lugar e disseminariam um germe de liberdade. E, antes do aparato do Estado conseguir conter isso, o germe já estaria instaurado naquela comunidade. Eu vejo muito isso no *Enquadro*, principalmente no último, que tivemos mais tempo para fazer, lá no Itaim Paulista. A gente fez um estrago lá na cabeça das pessoas! Você olha e pensa: “Isso é arte perigosa”. “É isso que o teatro perdeu”. Porque você vê a galera muito fechada. A gente fala da rua no teatro, mas está cada um na sua, não existe de fato uma busca do diálogo com o público. *Sair, trocar e receber*. Eu vejo no *Enquadro* hoje uma forma muito presente de fazer teatro na rua, por mais que possa ser também cinema, foto... É um teatro muito presente hoje, que comunica de maneira muito direta, até porque se coloca muita gente da comunidade como protagonista. Os caras é que estão contando a história, não a gente. E é uma coisa que está dando certo. Se eu colocar na balança toda a trajetória dos vinte anos em que trabalho com cenografia, fico muito feliz em perceber e acreditar que um caminho está delineado aqui.

Qual o aprendizado mais marcante que a Casadalapa trouxe para você como homem, pensador e artista nesses quatro anos?

Justamente algo que não se tem em um grupo de teatro. Por exemplo, a paciência de aceitar que o outro não precisa estar em tudo. Essa é a maior lição que aprendi aqui. Há vários profissionais de teatro aqui: o André Collazzi, que já trabalhou com o Zé Fernando, eu, Maysa Lepique, Silvana Marcondes. Silvana sempre foi de teatro, mas nunca teve um grupo; ela sempre fez trabalhos mais pontuais. Na verdade, na Cia. São Jorge de Variedades, ela pega os processos também. Fizemos o *Dom Quixote*³ juntos, por exemplo, e ganhamos o prêmio Shell de Figurino (ano de 2009), cuja ideia era de que o figurino fosse o cenário.

O velho debate... Quando figurino não é também cenário? Uma coisa não está atrelada a outra sempre?

No nosso caso, por exemplo, a ideia era muito mais de um objeto cênico do que só um figurino. Esse assunto, penso, nem tem muito a ver com a Casadalapa porque isso vem de uma divisão de sindicato de cinema, quando foram criadas vários nichos e categorias: iluminador, sonoplasta etc.

Hoje há real necessidade de fazer tudo junto de novo. O teatro segmentado só serve para fazer musical, só grande produção, por que teatro que fala com o povo mesmo... Você pode dizer que não se trata de uma peça formal e encarar isso como uma intervenção. O fato é que a gente passou seis meses no *Enquadro*, indo lá, acompanhando, fomos assistir a ensaio de escola de samba. É uma peça! As pessoas entraram, leram o roteiro, colaboraram. Por mais que o registro último fique sendo foto e vídeo, com uma cara mais de cinema e tudo mais, no dia é uma peça aberta.

Everybody was reading this book. It says that one day a group of artists would come together by way of information and create an intervention in a certain place. Everyone would go to this place and spread the germ of freedom. And, before the State apparatus manages to contain all of it, the germ is already imbedded in this community. I see a lot of that in *Enquadro*, mainly at the last one, which we had more time to do, there in the neighborhood of Itaim Paulista. We really hit people in the head there! You'd look at it and think: "This is some dangerous art." "This is what theater has lost." Because you can see that the crowd is really closed. We talk about the streets in the theater but it's everyone keeping to themselves; there's no real search for a dialogue with the audience. *Get out, exchange and receive*. With *Enquadro* today, I see a very present way of doing theater in the streets, though it could very well be film, photography... It's a theater that's very present today, which communicates in a very direct manner, especially since it places a lot of people from the community as protagonists. They're the ones telling the story, not us. And it's something that's really working. If I were to put the entire trajectory of the twenty years that I've worked with scenography on the scales, I'm very happy to realize and believe that the path has led here.

What has been the most important lesson that Casadalapa has taught you as a man, a thinker and an artist in these four years?

Precisely something that you don't get from a theater group. For example, the patience to accept that others don't need to be involved in everything. This is the biggest lesson I've learned here. There are a lot of theater professionals here: André Collazzi, who's worked with Zé Fernando, myself, Maysa Lepique, Silvana Marcondes. Silvana has always been a part of the theater, but never had a group; she always did work that was more timely. In fact, at Cia. São Jorge de Variedades, she also takes on the processes. We did *Don Quixote*³ together, for example, and won the Shell Costume Design Award (in 2009), with the idea that the costume design would be the set.

The old debate... When is costume design not also set design? Aren't the two always tied to one another?

In our case, for example, the idea was much more of a scenic object than just costumes. This subject, I think, doesn't really relate to Casadalapa because it comes out of divisions within the cinema labor unions, when various job titles and categories were created: light technician, soundman etc.

Today, there's a real need to do everything together again. The segmented theater only serves to makes musicals, big productions, because the theater that really speaks to people... You could say that it's not even a formal play and look at it as an intervention. The fact is that we spent six months at *Enquadro*, going there, watching, we went to see the rehearsals of a samba school. That's a play! People entered, read the script, collaborated. Even though the ultimate record of it ends up being photos and videos, something that seems more like cinema and everything else - on the day it happens, it's a play open to the public.

Não existe um resultado final: é sempre um processo, não? Por que as pessoas têm sempre a preocupação com o resultado final?

Porque tem que virar produto. E como é que você faz uma peça dessa para esse teatro virar produto? Você esvazia a origem da história. É lógico que é financeiramente inviável, mas daí você arruma outro jeito de tornar viável. A gente não faz o *Enquadro*, por exemplo, para ganhar dinheiro. A gente faz o *Enquadro* para fazer arte de verdade, por amor à cidade, por amor às pessoas que a gente vê na rua.

Todo espaço é teatral?

Todo espaço é teatral! Teatro é Dioniso. Ele está no corpo humano, no aparelho criativo. Está em todos os lugares. É claro que você acaba formalizando algumas coisas para poder organizar, mas se a gente perder a liberdade de invadir qualquer lugar para fazer a nossa arte, para que a gente vai ser artista?

Pode-se dizer que todos os artistas aqui na Casadalapa têm uma “linha em comum” e que essa linha esteja relacionada a invadir espaços, a cidade, a rua?

Alguns demonstram mais essa necessidade do que outros. Eu sou um que tenho meu ateliê na rua, na garagem da casa, com o portão aberto. O que existe, de fato, é a necessidade de primeiro trabalhar todo mundo junto. E falo isso não porque se trata do coletivo, mas porque há o pessoal do cinema que nunca faz teatro, o pessoal do teatro que nunca faz cinema, o pessoal que faz música, que trabalha em estúdio mesmo. Então fica essa vontade de somar. Essa é a nossa linguagem comum.

Espaço também é superdeterminante. Assim como todo espaço é teatral, todo espaço é determinante. Você tem que jogar com o espaço também. O fato de estarmos na Casadalapa, por exemplo, uma casa num bairro cada vez mais verticalizado. Nos últimos anos, você abre a janela e se impressiona com o que vê: a quantidade de prédios que surgiu, a quantidade de carros estacionados na rua. Uma realidade totalmente oposta ao que pregamos aqui dentro de, por exemplo, sentar-se à mesa para tomar um café. Não há um padrão do tipo “tenho que fazer isto”, “vou fazer porque sou responsável e tal”. Ou seja, posso fazer de outro jeito, não precisa ser uma coisa dura, maçante.

O resultado do *Enquadro* mostra um pouco disso de receber em casa. A casa está de porta aberta. É impressionante o que vem de gente aqui, e é assim que ocorre a troca. Uma troca constante com pessoas que não são só as da casa. Isso alimenta. No último *Enquadro* havia cem artistas e eram artistas mesmo! Como é que você não vai aprender com isso? Como é que você não vai exercitar a paciência também? Cada um tem o seu jeito de ser. O tempo de cada um é diferente.

Nos grupos pelos quais passei – Bartolomeu e São Jorge, que conheci mais de perto – senti o “peso” do grupo. Isso acaba tirando o oxigênio de qualquer um. Existe um medo de perder a cara do grupo, de perder

There's no final result then: it's always a process, right? Why do people always have to worry about the final result?

Because it has to be turned into a product. And how do you turn a play like this from this kind of theater into a product? You take out the origin of the story. Of course, it's not financially viable, but then you find another way to be viable. We don't do the *Enquadro*, for example, for money. We do the *Enquadro* to make some real art, for the love of the city, for the love of the people we meet on the street.

Is all space theatrical?

All space is theatrical! Theater is Dionysus. It's in the human body, in our creative wiring. It's everywhere. Of course, you end up formalizing some things in order to organize, but if we lose the freedom of invading any place we want to make our art, what's the point of being an artist at all?

Would you say that all the artists here at Casadalapa have a “common thread” and is this thread related to invading spaces, the city, the streets?

Some people demonstrate this need more than others. I'm an example of one whose workshop is in the streets, in the garage of my house, with the door open. What it really is, first of all, is the need for everyone to work together. And I say this not because it's a collective, but because there are people who work in cinema who never do theater, musicians who just work in the studio. So, there's this desire to come together. This is our common language.

Space is also extremely determinant. Just as all space is theatrical, all space is determinant. You also have to play around with the space. The fact that we're in Casadalapa, for example, a house in a neighborhood that's becoming more and more vertical. Over the last few years, you open the window and are amazed at what you see: the sheer quantity of buildings that have sprung up, the quantity of cars parked on the street. A reality that's totally opposed to what we preach in here of, for example, having a seat at the table to have a cup of coffee. There's no sort of standard of “I have to do this,” “I'm going to do it because I'm responsible or whatever.” In other words, I can do it another way; it doesn't need to be something that's hard or boring.

The result of *Enquadro* shows a little of this because it receives people into a home. The house's doors are always open. It's amazing the people that come here, and this is how the exchange takes place. A constant exchange among people who aren't all necessarily from the house. This natures us. At the last *Enquadro*, there were a hundred artists – and real artists! How could you not learn something from that? How are you going to manage without being patient? Everyone has their own way. Everyone's pace is different.

In the groups that I've worked with – Bartolomeu and São Jorge, which I got to know up close – I felt the “heaviness” of the group. This ends up taking away everyone's breathing room. There's this fear of losing the spirit of the group, of losing the language – and that it won't be able to renovate itself, and end up becoming static. There's hypocrisy there. I think we're going through a transition stage. We spent twenty years or so under a

a linguagem – e daí ele não se renova, acaba se calcificando. Rola uma hipocrisia. Acho que a gente está passando por uma transição. Passamos uns vinte anos na ditadura sem criar nada, sem poder nos organizar direito. Havia movimentos mais marginais que eram fortes. Agora, com o espaço que a gente tem com a Lei de Fomento – que a meu ver está “patinando na lama” – veio essa coisa de criar junto, de *processo colaborativo*, que eu acho que acaba sendo uma farsa, porque fica muito mais no discurso. Sempre tem uma “mãozona”. Chamam você para fazer o cenário, mas você “tem que” fazer isso, isso e isso. É complicado.

É preciso abandonar um monte de coisas, a necessidade de ser visto, sabe? Fazer outras pesquisas de espaço, de interpretação, acabar com uma escola de atores que está parada.

Tive a oportunidade de rodar bastante o Brasil e alguns lugares do mundo. Aí você chega com o teatro brasileiro lá fora e é supervalorizado. Principalmente esse pessoal de São Paulo com uma pesquisa mais louca, de Minas, alguns grupos do Rio. Um teatro muito além do que se faz na Europa. O que impressiona aqui são as megaproduções, porque a gente não tem dinheiro; mas, quanto ao teatro no meio do povo, a gente está muito à frente deles.

Não existe a liberdade para a criação de fato nossa. É preciso cortar amarras, abandonar os Brechts da vida, abandonar os Heiner Müllers da vida, apesar de sua importância. Tudo preso nisso, como que para se ter um aval de “estar fazendo uma coisa que é do mundo”. Daí, quando você leva um trabalho lá fora, todo mundo fica admirado dizendo: “Que loucura isso! Que inovador!”. Justamente porque a gente é do mundo também e o que eles mais querem ver é o que a gente produz de autêntico aqui, sem essas amarras. Há uma galera com estrutura para fazer um novo teatro. Que até está fazendo um novo teatro, mas está devagar.

Perto da explosão de criação que ocorreu em meados dos anos 90, tudo está “patinando”. E dá para ver o reflexo, não é? Nunca a Lei de Fomento esteve tão ameaçada, com tanta gente abandonando os grupos..É tudo um reflexo disso. E aí quando você cria uma linguagem em que qualquer um pode entrar e somar, independentemente de que ela seja igual ou diferente, aí é outra história, a coisa flui melhor. No último *Enquadro*, por exemplo, estivemos lá junto com os caras, os caras contando a própria história. Então você fala: “Isso não é intervenção também?”. É intervenção. É teatro.

- 1 A Casadalapa é uma ocupação coletiva formada por artistas de diferentes áreas de atuação que já vinham de parcerias antigas e que em 2006 resolvem compartilhar o mesmo espaço de trabalho: uma grande residência no bairro da Lapa (CASADALAPA, 2009).
- 2 Projeto de uma HQ urbana feita em vídeo e fotos. Encabeçado pelos artistas residentes da Casadalapa e que possui, até o momento, dois capítulos (2009 e 2010).
- 3 Espetáculo de rua *O santo guerreiro e o herói desajustado*, dirigido por Rogério Tarifa e encenado pela Cia. São Jorge de Variedades.

dictatorship without creating anything, without being able to organize correctly. There were more fringe movements that were strong. Now, with the space that we have with the Lei de Fomento / The Law of Encouragement – which in my opinion is “spinning its wheels” – came this thing of creating together, of the *collaborative process*, which I think ends up being a farce, because it’s really a lot more talk. There’s always someone bossing you around. They call you to do the set but you “have to” do this and that. It’s complicated.

It’s necessary to abandon tons of things, the need to be seen, you know? To experiment with space, with interpretation, to get rid of a school of actors that’s stuck. I’ve had the opportunity to travel a lot in Brazil and some other parts of the world. And you bring the Brazilian theater there and it’s really highly valued. Mainly the crowd from São Paulo with their crazy experiments, from Minas Gerais, a few groups from Rio. A kind of theater that’s way beyond what they do Europe. What’s really amazing here in Brazil are the mega-productions, because we don’t have money; but, as long as the theater stays among the people, we’ll be way ahead of them.

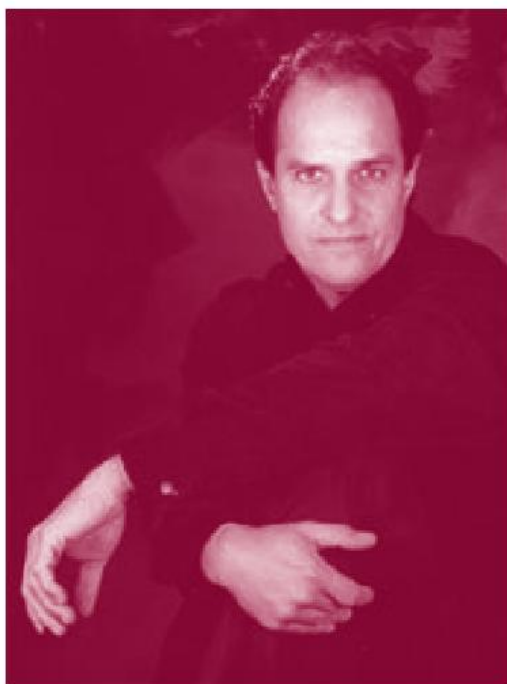
We don’t have the freedom to create something that’s truly ours. We need to break the chains, to abandon the Brechts, the Heiner Müllers, despite their importance. With everything locked inside this, as if to have guarantee that you are making something that “is a part of the world.” And then, when you take your work abroad, everyone admires it and says: “This is so crazy! So innovative!” This is precisely because we are part of the world too and what they most want is to see what we’re producing here that’s authentic and without these chains. There are people with the facilities to create a new theater. There are those who are actually creating a new theater, just slowly.

Compared with the explosion of creativity which took place in the 1990s, the whole theater is just spinning its wheels. And you can really see the backlash, can’t you? Never has the Lei de Fomento been so threatened, with so many people leaving the groups. It’s all a backlash from this. And then when you create a language which anyone can enter and be a part of, regardless of if it’s the same or different, that’s another story, the whole thing flows better. At the last *Enquadro*, for example, we were there with the people, the people telling their own stories. And then you say: “Isn’t this an intervention as well?” It is intervention. It is theater.

- 1 Casadalapa is a collective occupation made up of artists from different fields that come from old partnerships and who, in 2006, decided to share a work space: a large residential house in the neighborhood of Lapa (CASADALAPA, 2009).
- 2 Project of an urban HQ created through video and photos. Conceived of by artist/residents of Casadalapa, presently it has two chapters (2009 and 2010).
- 3 Street spectacle *O santo guerreiro e o herói desajustado / The holy warrior saint and the maladjusted hero*, directed by Rogério Tarifa and performed by Cia. São Jorge de Variedades.

Sete perguntas para J. C. Serroni

FAUSTO VIANA E ADRIANA VAZ RAMOS



O cenógrafo J. C. Serroni
(Foto Vânia Toledo)/
The set designer J. C. Serroni
(Photo Vânia Toledo)

José Carlos Serroni é um dos mais destacados cenógrafos brasileiros. Não só pela sua longa carreira, iniciada em 1977, sobre a qual ele vai discorrer nesta entrevista, mas também pelo caráter de pesquisa e formação que atingiu nos últimos anos. Responsável pela participação do Brasil em várias edições da Quadrienal de Praga, carrega o mérito de por um bom tempo haver capitaneado a cenografia brasileira nessa Mostra. Autor de diversos livros, está sempre em busca de materiais inéditos para publicação e formação de seus alunos no Espaço Cenográfico e agora também na SP Escola de Teatro. A entrevista mostra o outro lado de J. C. Serroni: o de pesquisador e professor de cenografia que mantém o olhar atento aos acontecimentos cenográficos do mundo.

Como você vê a cenografia brasileira contemporânea neste momento?

Exemplifique.

Vejo a cenografia brasileira começando a sair do paradoxo em que tem vivido. Apesar de ainda enfrentarmos muitas dificuldades – falta de mão-de-obra adequada, de tecnologia mais avançada na mecânica cênica, falta de escolas de cenografia, falta de recursos, entre outras

Seven questions for J.C. Serroni

FAUSTO VIANA AND ADRIANA VAZ RAMOS

José Carlos Serroni is one of the most recognized scenographers in Brazil. Not just because of his long career, initiated in 1977, which he talks about at length in this interview, but also for the level of research and education that he reached in the last few years. Responsible for Brazil's participation in various editions of the Prague Quadrennial, he takes credit for having long overseen the Brazilian scenography displayed in this Exhibit. The author of many books, he is always on the lookout for yet unseen materials to be used in scene and in the education of his students at Espaço Cenográfico and now also at SP Escola de Teatro. This interview shows the other side of J. C. Serroni: that of the researcher and professor of scenography who keeps an attentive eye on current events in scenography around the world.

How do you see contemporary Brazilian scenography at this moment? Give examples.

I see Brazilian scenography starting to come out of the paradox in which it has existed. Though we're still confronted with plenty of hardships – like a lack of adequate manpower, of more advanced technology in mechanical scenery, of scenography schools, resources, among other things – the scenography that's being produced in Brazil is

– produzimos uma cenografia muito admirada lá fora, várias vezes premiada na Quadrienal de Praga, com espetáculos visualmente belos. Vejo nossa cenografia ainda muito calcada no “jogo de cintura” de nossos cenógrafos, carente das condições ideais que poderiam ampliar suas possibilidades de criação.

A cenografia brasileira vive hoje um momento de economia, tanto material quanto conceitual. A pós-modernidade no teatro e na cenografia – tão evidente no início da década de 1980, com espetáculos visualmente exacerbados, nos quais desviava-se o olhar do espectador do centro de atenção (que a meu ver deveria estar sempre no ator e no texto) – parece não ter mais lugar.

O teatro de pesquisa de grupo, colaborativo, que cada vez mais procura novos e menores espaços, parece optar pelo despojamento e economia cenográfica. Pode-se até imaginar que as “grandes caixas cênicas” para o verdadeiro teatro de reflexão tendem a diminuir cada vez mais, a não ser que o teatro musical estilo Broadway continue crescendo. Embora sem preconceitos quanto a esse gênero de espetáculo, não posso considerá-lo um “teatro” que estimule a reflexão. A mim parece antes um entretenimento, com frequência muito bom. Nada além disso, porém. Nos últimos anos, temos tido cenografias grandiosas e engenhosas para o gênero musical.

Voltando ao teatro de pesquisa de grupo, a busca da simplicidade, da síntese, do vazio, a meu ver, não significa de forma alguma ausência criativa na cenografia. Antonio Abujamra, um de nossos maiores diretores teatrais, costuma dizer: “Posso não querer nada de cenografia no meu espetáculo, mas quero sempre que alguém assine esse nada”. Concordo com ele.

Citar exemplos me faria cometer injustiças, pois não tenho acompanhado tudo o que se tem feito nos últimos anos; e nem tudo o que vi se enquadra nessa síntese e economia que destaco. Não poderia deixar de mencionar, porém, o trabalho de Daniela Thomas, hoje mais econômico com a Sutil Companhia de Teatro; o que se produz no Teatro da Vertigem, na Companhia Livre, no Grupo XIX de Teatro e no Grupo Armazém, sediado hoje no Rio de Janeiro. E, obviamente, tudo o que é produzido no CPT – Centro de Pesquisa Teatral, dirigido por Antunes Filho.

Em relação à cenografia mundial, o que mais chama a sua atenção hoje? E por quê?

O que mais me chama a atenção com relação à cenografia internacional nos dias de hoje é sua integração com outras linguagens. No teatro internacional da atualidade, em grande parte direcionado à performatividade, já não se veem em muitos casos os limites entre cenografia, artes plásticas, cinema, projeções em diversas mídias, virtualidade.

O que me chama a atenção é a predominância da tecnologia e das possibilidades da computação. O uso da Internet já propicia até a interação dentro de um mesmo espetáculo realizado, por exemplo, simultaneamente

quite admired abroad and has been awarded many times at the Prague Quadrennial, with visually beautiful spectacles. I see Brazilian scenography as being still very stifled by the shoestring resourcefulness of our scenographers and in need of ideal conditions that could expand its creative possibilities.

Today, Brazilian scenography is experiencing a moment of economy – both materially and conceptually. The post-modernism in theater and scenography – that was so apparent in the early 1980s with spectacles that were so visually over-the-top, and which diverted the spectator’s attention away from the center of attention (which in my view should always be the actors and the script) – seems to have lost its place.

The theater of research in group, the collaborative theater, which is more and more seeking new and smaller spaces, seems to be opting for more stripped-down and economical scenography. You can even imagine the “big scenic boxes” of the true theater of reflection tending to decrease more and more, if not for the continued growth of Broadway style musicals. While I don’t harbor any prejudice against this genre of spectacle, I can’t consider it “theater” that provokes reflection. It strikes me as overall a form of entertainment of very good frequency. Nothing more than this, however. In recent years, we have seen some superb and ingenious scenography for the musical genre.

Getting back to the theater of group research, the search for simplicity, synthesis, the void, in my view, doesn’t necessarily have to mean an absence of creativity in scenography. Antonio Abujamra, one of our greatest theater directors, often says: “I may very well want nothing from the scenography in my show but I always want someone to be there to oversee this nothing.” I agree with him.

By citing examples, I know I’ll end up committing some injustice since I haven’t accompanied all that’s been done in the last few years; and not all that I’ve seen falls into the categories of synthesis and economy that I mentioned. I can’t neglect to mention, however, the work of Daniela Thomas, which is currently more economical with the Sutil Companhia de Teatro / Subtle Theater Company; what’s being produced at Teatro da Vertigem / Vertigo Theater, at Companhia Livre, at Grupo XIX de Teatro / XIX Theater Group and at Grupo Armazém / Warehouse Group, which is currently based in Rio de Janeiro. And, obviously, everything that they’re producing at CPT – Centro de Pesquisa Teatral / Center for Theatrical Research, directed by Antunes Filho.

In relation to scenography around the world, what most catches your attention these days? And why?

What most catches my attention in regard to international scenography these days is its integration with other languages. In today’s international theater, to a large degree directed at performativity, in many cases, you don’t see any limits separating scenography, visual arts, cinema, projections of various media, virtuality.

What catches my attention is the predominance of technology and the possibilities of computers. The use of the internet in itself facilitates interaction between the exact same spectacle being performed, for instance, in three different countries simultaneously. Another aspect that catches my attention is the possibility – which hasn’t yet reached the theater, but certainly will get here – of having

em três países. Outro aspecto que me chama a atenção é a possibilidade – que ainda não chegou ao teatro, mas certamente chegará – de personagens virtuais no palco. Há pouco tempo vi um show, produzido no Japão, em que a cantora não existia de verdade. O que se via em cena era uma “holografia”, uma imagem em 3D.

Felizmente, a meu ver, ainda existem alguns poucos “Peter Brooks” espalhados pelo mundo, tentando preservar a simplicidade, a síntese e a poesia do teatro calcado no ator e no texto.

Gianni Ratto certa vez afirmou: “A cenografia morreu”.

Então, a cenografia não morreu?

Infelizmente, Gianni Ratto não está mais entre nós. Isso é ruim para o bom teatro. Ele constataria que o teatro não morreu. O bom teatro – provocativo, de pesquisa, de reflexão –, que poderá alterar o estado racional e espiritual das pessoas, esse não morrerá nunca.

A colocação de Gianni, no encontro que ocorreu no Teatro Anchieta há muitos anos, foi força de expressão. Ele pretendeu provocar reações em quem faz teatro e promover o fazer teatro “verdadeiro”; que não é o teatro de entretenimento, digestivo e realista (no mau sentido).

Em seu livro *O antitratado da Cenografia*, ele mesmo considera muito drástica sua afirmação de que a “cenografia morreu”. E explica:

A origem dessa minha afirmação está no fato de constatar diariamente que a cenografia é vista ainda hoje como um elemento decorativo, alienado do sentido profundo do texto, ignorante de todas as afirmações que a definiram e as revoluções que a modificaram. Acho, realmente, que a cenografia que se preocupa em imitar a natureza, a realidade cotidiana, sem colocar entre os nossos olhos e o que deve ser interpretado um filtro que transforme o que está sendo visto em intuição vibrante, não tem direito à existência. A magia não é malabarismo, a alta acrobacia técnica só tem valor como instrumental. Claro, a cenografia continua vivendo, mas não lá onde perdeu seu espaço, o teatro dramático.

Pelo texto de Gianni Ratto, pode-se intuir que ele fala, na verdade, que o mau teatro é que não tem espaço, agoniza e morre cedo. O bom teatro, que se fortifica sempre por intermédio da provocação instigante, esse sim, da Grécia aos séculos futuros, permanecerá vivo.

Quando o cinema surgiu, afirmou-se que o teatro morreria.

Quando a televisão surgiu, anunciou-se a morte do teatro. O fato é que nunca vi isso acontecer. Agora, com os avanços da computação, ouço dizerem o mesmo. O teatro morrerá? Por certo que não. A obra de teatro ao vivo é insubstituível.

Como dizia Flávio Império, teatro é isso mesmo: fica velho logo depois de apresentado, porque as coisas novas se sobrepõem ao que já foi feito. O teatro pode até agonizar muitas vezes, mas renasce sempre. Ele ainda dizia que o teatro pode nos fazer morrer milhares de vezes, mas pode também nos fazer viver outras tantas. É isso o que quero do teatro!

virtual characters onstage. A little while back, I saw a show, produced in Japan, in which the singer didn't even really exist. What you saw onstage was a “holograph,” a 3D image.

Fortunately, in my opinion, there are still a few “Peter Brook”s spread around the world, trying to preserve the simplicity, synthesis and poetry of the theater that's bound to the actor and the text.

Gianni Ratto once stated that “scenography is dead.” So, did scenography really die or not?

Unfortunately, Gianni Ratto is no longer with us. This is bad for good theater. He would testify to the fact that theater isn't dead. Good theater, provocative theater, the theater of research and reflection, which has the power to alter people's rational and spiritual states, will never die.

Gianni's statement, at the meeting that took place at Teatro Anchieta many years ago, was a force of expression. He intended to provoke reactions from those who work in the theater and promote the “real” theater; which is not the theater of entertainment, the theater of consumption and realism (in the negative sense).

In his book, *O antitratado da Cenografia / The Anti-treatise on Scenography*, he himself considers his statement that “scenography is dead” too drastic. And he explains:

The origin of my affirmation lies in the fact of daily testifying to the fact that scenography is still seen as an element of decoration that is isolated from the deeper meaning of the text, ignorant of all the affirmations that defined it and the revolutions that modified it. I really think that the scenography that is concerned with imitating nature, day-to-day reality, without placing it before our eyes and that which should be interpreted as a filter to transform what is being seen into vibrant intuition, has no right to exist. The magic is not a juggling act, the high-tech acrobatics only have value as instruments. Of course, scenography is still alive, but not there where it has lost its space, the dramatic theater.

By the text of Gianni Ratto, you can infer that what he's saying is, in fact, that bad theater is what has no space, is fatally wounded and soon dies. Good theater, which is always strengthened through instigation and provocation, this theater, from ancient Greece through to future centuries, will remain very much alive.

When cinema first emerged, there was the claim that theater had died. When TV first emerged, the death of the theater was again announced. Now, with advances in computers, I hear the same thing. Has the theater died? Certainly not. The work of live theater can not be substituted.

As Flávio Império said, this is what theater really is: it gets old right after it's performed, because new things overlap on top of what's already been done. The theater may be wounded time and again but it always resuscitates. He also said that the theater can cause us to die thousands of times but it can also make us live just as much. And this is what I want from the theater!

From 1977 to 2011, what has changed in your way of working with scenography? How do you imagine your work in the next ten years?

When I started to make commercial theater in 1977,

**De 1977 a 2011, o que mudou na sua forma de trabalhar com a cenografia?
Como você vê o seu trabalho nos próximos dez anos?**

Quando comecei a fazer teatro profissional, em 1977, tudo era muito diferente. Para começar, confundiam cenógrafo com oceanógrafo. A mão-de-obra para o teatro, no entanto, era bem melhor. Havia produtores muito competentes, às vezes até quatro no mesmo espetáculo, como os da CER – Companhia Estável de Repertório, capitaneada por Antonio Fagundes. A cenografia existia basicamente no teatro mesmo. Era pouco usada em shows musicais; em óperas, de vez em quando; quase inexistente no cinema. E a televisão estava engatinhando.

Não havia leis de incentivo. Os patrocínios eram negociados diretamente entre produtores e empresas e a burocracia era menor. Encenava-se de terça a domingo, com duas sessões aos fins de semana. Eram poucos os grupos estáveis. Os problemas também existiam, e muitos continuam até hoje: falta de publicações, escolas, formação, teatros mais bem equipados, entre outros.

Hoje muita coisa mudou. Várias possibilidades se abriram para a cenografia: o cinema floresceu, a televisão se afirmou, o carnaval se tornou alternativa de trabalho, a publicidade brasileira se firmou como uma das mais competentes do mundo, surgiu a nova museografia e as exposições absorvem muitos profissionais da área. Algumas poucas escolas surgiram também, publicações já não são tão raras, multiplicam-se os eventos, as festas, as vitrines. As possibilidades para a atuação do cenógrafo são inúmeras.

A cenografia, hoje, não é mera decoração, pano de fundo, telão pintado. Instituiu-se como linguagem e como espaço. E internacionalizou-se. Hoje tudo é mais rápido, estamos acompanhando a evolução tecnológica. O cenógrafo, enfim, não é mais apenas um autodidata. Pesquisamos, adquirimos conhecimento, experimentamos materiais, absorvemos a computação. A cenografia já é uma linguagem.

Como vejo meu trabalho nos próximos dez anos? Difícil dizer. Comecei na primeira década com o teatro amador, o carnaval, a televisão e o chamado teatro “comercial”. Vivi a segunda década, após a minha primeira incursão pela Quadrienal de Praga (que mudou a minha vida profissional), com um trabalho mais aprofundado de pesquisa, de experimentos, no CPT (Centro de Pesquisa Teatral), com o Antunes Filho. Entrei na terceira década criando o Espaço Cenográfico, um laboratório permanente de pesquisa cenográfica, com o qual continuo.

Entre na quarta década preocupado com a formação profissional, assunto que sempre tratei com carinho tanto no Núcleo de Cenografia do CPT quanto no Espaço Cenográfico, mas agora de forma mais organizada e institucional com a SP Escola de Teatro, que está em seu segundo ano. Continuo a me preocupar com a divulgação da cenografia pelo país e, internacionalmente, trabalho na edição de livros, promovo seminários e oficinas de cenografia. Enfim, dedico-me à cenografia não apenas sob o aspecto da criação, mas também de suas estruturas básicas.

everything was very different. First of all, they had scenography confused with oceanography. The theater work force was much better though. There were much more competent producers, sometimes as many as four on the same show, like those at the CER – Companhia Estável de Repertório/Stable Repertoire Company, which was headed by Antonio Fagundes. Scenography existed basically in the theater alone. It was rarely used in musical shows; in operas, once in a while; and almost never in movies. And tv was just getting started.

There were no stimulus laws. The sponsorships were negotiated directly between the producers and the companies and there was less bureaucracy. We would stage performances from Tuesday to Sunday, with two sessions on the weekends. They were just a few stable theater groups. There were still problems then and many of them continue to exist to this day: lack of publications, schools, instruction, well-equipped theaters, among others.

These days, many things have changed. Various possibilities have opened up for scenography: cinema has bloomed, television has come into its own, Carnival is now a work alternative, advertising in Brazil has made a name as one of the most competent in the world, the new museography has arrived and exhibitions have absorbed many of the professionals in the area. A few schools have emerged as well, publications aren't as rare as they were, the amount of events, parties, window displays have multiplied. The possibilities for working in scenography these days are endless.

These days, scenography is not just mere decoration, a sheet in the background, a painted screen. It is now consecrated as a language and a space. And it has become globalized. Today, everything is much faster, we are accompanying the technological evolution. And lastly, scenography is no longer something that is self-taught. We research, we expand our learning, we experiment with material, we take on computers. Scenography is now a language of its own.

How do I see my work in the next ten years? It's hard to say. I began in my first decade with the amateur theater, Carnival, television and the so-called commercial theater. I experienced the second decade, after my first incursion into the Prague Quadrennial (which changed my professional life), with a body of work more immersed in research, in experimentation, in the CPT/Center for Theatrical Research, with Antunes Filho. I commenced my third decade with the creation of Espaço Cenográfico/The Scenographic Space, a permanent laboratory of scenographic research, where I continue to work.

I began my fourth decade concerned with professional instruction, a subject that I've always treated with care both at CPT's Nucleus of Scenography and the Espaço Cenográfico, but now I do so in a more organized and institutional manner at the SP Escola de Teatro/São Paulo School of Theater, which is in its second year. I'm still concerned with creating new scenography throughout Brazil and around the world, I work in book editing, I promote scenography seminars and workshops. All in all, I'm dedicated to scenography not just in the creative aspect but also in its basic structures.

What's going to happen from now on? I sincerely don't

O que pode acontecer de agora em diante? Sinceramente, não sei. Sei apenas que a cenografia, de alguma forma, fará sempre parte da minha vida e dos meus sonhos. Dizem que ficando mais velhos nos tornamos mais sábios. Se isso for verdade, espero usar a sabedoria em prol do engrandecimento de uma linguagem que foi e continua sendo uma fonte de motivação em minha vida.

Como aconteceu a transição entre o cenógrafo e o professor de cenografia J. C. Serroni?

Na verdade, não houve uma transição, mas uma sobreposição. Eu nunca deixei de ser cenógrafo. Fui pela primeira vez a Praga em 1985. Já sabia da Quadrienal, mas visitei apenas o Theatre Prague Institut, que organizava a Quadrienal. Em 1987, acabei indo para a PQ como curador pelo Brasil, levando de última hora uma pequena exposição que havíamos feito no TCA – Teatro Cultura Artística – dos projetos da CER. Minha intenção era levar a exposição Rever Espaços, de Flávio Império, que havia morrido em 1985. Não foi possível, pois a PQ aceitava apenas trabalhos dos últimos quatro anos.

Voltando de Praga, e vendo como as coisas da cenografia se constituíam lá fora, imaginei e sonhei mudar a forma de trabalhar aqui no Brasil.

A minha volta, em julho de 1987, coincidiu com o convite do Antunes Filho para trabalhar com ele no CPT e com o Grupo Macunaíma. Ele já realizava um trabalho de pesquisa com os atores. Então criei o Núcleo de Cenografia no qual, além de trabalhar nos projetos do CPT, os aprendizes tinham aulas de cenografia comigo.

A cada ano, eu formava grupos que colaboravam nas produções do Antunes e, em troca, tinham um curso gratuito de cenografia pelo período de um ano. Comecei, então, a passar o que já sabia para os futuros cenógrafos.

Fiquei lá por onze anos. Onze grupos de quinze pessoas passaram pelo Núcleo. Orgulho-me de haver possibilitado o início de carreira de vários cenógrafos, hoje atuantes no teatro brasileiro. Entre muitos, posso citar: Telumi Helen, Charles Möeller, Luciana Bueno, Hugo Possolo, Aby Cohen, Duda Arruk.

A partir de 1997, continuei o trabalho de formação no Espaço Cenográfico – sempre privilegiando a prática. Não vejo como fazer cenografia sem participar do processo de realização. Por onze anos continuei formando cenógrafos. Posso citar muitos nomes que passaram pelo Espaço e hoje atuam profissionalmente com grande propriedade: Simone Mina, Laura Carone, Gelson Amaral, Ulisses Cohn, Marcio Vinicius, Renato Bolelli Rebouças.

A partir de 2010, uma nova fase dedicada à formação se estabeleceu pela SP Escola de Teatro, onde coordeno os cursos de Cenografia e Figurinos e de Técnicas de Palco.

Que atributos precisa ter um professor de cenografia?

Diria que, antes de tudo, ele precisa gostar de ensinar. Isso significa ter muita paciência e prazer em passar os conhecimentos para as novas

know. I just know that scenography, in one way or another, will always be a part of my life and my dreams. They say as you get older you get wiser. If this is true, I hope to use my wisdom in the aggrandizement of a language that has always been and continues to be a source of motivation in my life.

How did your transition from scenographer to professor of scenography take place?

Actually, there was no transition – more like an overlapping. I never stopped being a scenographer. I went to Prague for the first time in 1985. I already knew of the Quadrennial but I only went to visit the Theatre Prague Institut, which organizes the Quadrennial. In 1987, I ended up going to the PQ as the curator for Brazil, taking there at the last minute a small exhibition that had been held at TCA – Teatro Cultura Artística / Theater of Culture and Arts – from the projects of CER. Actually, my intention was to take the exhibition Rever Espaços, by Flávio Império, who died in 1985. It wasn't possible though because the PQ only accepted work made in the last four years. Getting back to Prague and seeing how things in scenography are done abroad, I imagined and dreamed of changing the way we work here in Brazil.

My return, in July of 1987, coincided with an invitation from Antunes Filho to work with him at CPT and with the Grupo Macunaíma. He was already doing research work with the actors. I then created the Nucleus of Scenography where, in addition to working on the projects of CPT, apprentices took scenography classes from me.

Every year, I would form groups that would collaborate on Antunes's productions and, in exchange, they would get a free course in scenography for a year. I began, at that time, to pass on what I had learned to future scenographers.

I stayed there for 11 years. Eleven groups of 15 passed through the Nucleus. I'm proud to have helped kick off the careers of various scenographers that are currently working in the Brazilian theater. Among them, I can name Telumi Helen, Charles Möeller, Luciana Bueno, Hugo Possolo, Aby Cohen, Duda Arruk.

From 1997 on, I continued my work as an instructor at the Espaço Cenográfico – always giving priority to the practice. I can't imagine doing scenography without participating in the final process. For 11 years, I have continued to create scenography. I can cite the names of various people who passed through the Espaço who are today working as great professionals: Simone Mina, Laura Carone, Gelson Amaral, Ulisses Cohn, Marcio Vinicius, Renato Bolelli Rebouças.

From 2010 on, a new phase dedicated to education began at the SP Escola de Teatro, where I coordinate courses in Scenography and Costume Design and Stage Techniques.

What attributes are required of a professor of scenography?

I would say that before anything else, you need to enjoy teaching. This means having lots of patience and taking pleasure in passing on your knowledge to younger generations. Next, you need to do this generously, without any tricks or reservations regarding the market. And knowing how to teach in this country doesn't get you much ratings. Unjustly, in Brazil, teaching is not given much value, nor much visibility. It would be much more pleasurable to

gerações. Depois, fazer isso generosamente, sem truques nem reserva de mercado. E saber que ensinar, neste país, não dá muito íbope. Erroneamente, no Brasil, dar aulas não tem muito valor, nem muita visibilidade. Seria bem mais prazeroso criar e ver a cenografia no palco. O que será da cenografia brasileira, porém, se todos quiserem isso? Temos que pensar no futuro, nas novas gerações e, mesmo que a longo prazo, tentar mudar ainda mais os rumos da cenografia brasileira.

Como se pensa o projeto didático em relação à cenografia na SP Escola de Teatro e no Espaço Cenográfico?

São processos distintos, mas com alguns pontos em comum. No Espaço Cenográfico, o curso tem a duração de um ano e é direcionado a aprendizes com alguma formação facilitadora do aprendizado da cenografia. A maioria dos candidatos vem da Arquitetura – concluída ou em curso. Há os que vêm de Artes Plásticas, Moda, Design ou que já trabalham na área. Os encontros ocorrem três vezes por semana com duração de três horas. Neles, o aluno vê a parte teórica, conceitual e histórica da cenografia e atividades relacionadas. O grande diferencial da experiência de aprendizado no Espaço Cenográfico é a prática. Todos os integrantes do curso são distribuídos durante o ano nos projetos desenvolvidos pela equipe por mim coordenada, São cenografias para teatro (a grande maioria), shows musicais, óperas, espetáculos de dança. Há também projetos para exposições, estandes, cinema e publicidade de televisão. São essas experiências ao vivo que introduzem os aprendizes no universo real do ofício. Afora isso, com a vivência no Espaço Cenográfico, todos os alunos participam das atividades do laboratório: elaboração de jornal bimensal sobre cenografia e áreas correlatas, exposições didáticas, manutenção da biblioteca, organização de fóruns de discussão, projetos de pesquisa; dentre estes, quatro versões na Quadrienal de Cenografia de Praga.

Eu diria que o projeto pedagógico do Espaço Cenográfico está calcado na relação mestre/aprendiz, no qual a prática determina a pesquisa e os estudos teóricos.

A SP Escola de Teatro já é uma instituição formal, com estrutura mais complexa, que oferece oito cursos diferentes: Atuação, Cenografia e Figurinos, Direção, Dramaturgia, Humor, Iluminação, Sonoplastia e Técnicas de Palco. A duração de cada curso é de dois anos. O sistema é modular. São quatro módulos diferentes: o verde, o amarelo, o azul e o vermelho. Cada módulo tem um operador (espaço) e um eixo temático próprios.

O curso de Cenografia e Figurinos trabalha, a cada dois anos, com 25 aprendizes. As aulas são de terça à sexta, com duração de quatro horas; e, aos sábados, em período integral.

O sistema pedagógico alicerça-se em quatro princípios: 1. Uma escola de artistas que formam artistas; 2. Modular (pode-se iniciar o curso por qualquer módulo); 3. Não hierárquico; 4. Trabalho simultâneo da prática e da teoria. Cada módulo tem três fases: o processo, o experimento e a

create and see your scenography onstage. But where would Brazilian scenography be today if everyone wanted to do this? We have to think of the future, of the next generations and try to change the course of Brazilian scenography, even if only in the long run.

How do you see the pedagogic project of scenography at the SP Escola de Teatro and the Espaço Cenográfico?

They are distinct processes but with a few points in common. At the Espaço Cenográfico, the course lasts a year and it's directed at apprentices who have some level of instruction to facilitate their education in scenography. The majority of the candidates come from architecture – either they hold a degree or are studying for one. There are those who have studied Fine Arts, Fashion, Design or have already worked in the area. The meetings take place three times a week and last three hours. There, students learn the theoretical, conceptual and historic aspects of scenography and related activities. The big difference in the experience of apprenticeship at the Espaço Cenográfico is the practice. Throughout the year, all members of the course are distributed between the projects developed by the team that I coordinate. There is scenography for the theater (the vast majority), musical shows, operas and dance spectacles. There are also projects for exhibitions, booths, films and tv commercials. These are live experiments which introduce the apprentices to real world of the craft. Besides this, with their experience at the Espaço Cenográfico, all students participate in the activities of the laboratory: the development of the bimonthly newspaper on scenography and corresponding areas, didactic exhibits, library maintenance, the organization of discussion forums, research projects; among them, four versions at the Prague Quadrennial of Scenography.

The SP Escola de Teatro is a more formal institution, with a more complex structure, which offers eight different courses: Acting, Scenography and Costume Design, Direction, Playwriting, Humor, Lighting, Sound Design and Stage Techniques. The duration of each course is two years. The system is modular. There are four different modules: green, yellow, blue and red. Each module has its own (space) operator and thematic axis.

The course of Scenography and Costume Design works with 25 apprentices every two years. The classes are held from Tuesday to Friday, and last four hours; and, on Saturdays, they last all day.

The pedagogical system is founded on four principles: 1. A school of artists who educate artists; 2. Modular (you can begin your studies in any module); 3. Non hierarchical; 4. Simultaneous work in practice and in theory. Each module has three phases: procedure, experiments and instruction. Procedure prepares students for the realization of experiments; while instruction provides a foundation and complement to the exercises of the previous phase.

The project operates with integration and permeability between the courses. For experiments, three members from each course form a group that must prepare an exercise to be presented and evaluated in the end of the course. In addition to the meetings for the experiments, there are also various visits from course to course. On Saturdays,

formação. O processo prepara o aluno para a realização do experimento; a formação embasa e complementa o exercício realizado na fase anterior.

O projeto trabalha a partir da integração e da permeabilidade entre os cursos. No experimento, três integrantes de cada curso formam o grupo que vai preparar o exercício para ser apresentado e avaliado no final. Além do encontro nos experimentos, existem visitas de curso para curso. Aos sábados, estabelecem-se os chamados “territórios culturais”, nos quais atividades livres e complementares são organizadas para os aprendizes. Todo curso requer ao final um estágio, com orientação e acompanhamento da Escola.

Assim como no Espaço Cenográfico, a relação mestre/aprendiz é muito forte. Coordenadores, formadores fixos, formadores residentes e convidados trocam conhecimentos em clima de muita proximidade. Formadores e aprendizes aprendem juntos em um processo contínuo, no qual se dá ênfase ao percurso e não aos resultados.

so-called “cultural territories” are held in which free and complementary activities are organized for the apprentices. Every course ends with a required internship, with orientation and guidance from the school.

Just like at the Espaço Cenográfico, the mentor/apprentice relationship is very strong. Coordinators, permanent instructors, resident instructors and guests exchange knowledge in an intimate atmosphere. Instructors and apprentices learn together in a continuous process, in which the emphasis is on the journey itself and not on the results.

O figurino na telenovela brasileira¹

CAROLINA BASSI

O nascimento da teledramaturgia no Brasil data das décadas de 1950 e 1960, quando o próprio meio televisivo dava seus primeiros passos e algumas das primeiras emissoras de tevê, incluindo a TV Globo, investiram no gênero. Nos primeiros anos, a inexperiência com a linguagem do novo meio, somada à herança das radionovelas, fez com que prevalecesse o texto em detrimento dos elementos visuais – fotografia, cenários e figurinos.

Mas, sendo a televisão uma mídia audiovisual, a supremacia do texto não durou por muito tempo. Aos poucos, com o desenvolvimento do gênero teledramatúrgico, não apenas novas funções surgiram nas equipes de criação e execução dos projetos, como essas funções se tornaram cada vez mais especializadas. As primeiras novelas contaram histórias de época (com destaque para o figurinista e cenógrafo Arlindo Rodrigues). A partir da década de 1970, enfocaram mais o cotidiano das pessoas, contextualizando de uma maneira nova a moda no universo do figurino (enfática a participação de Marília Carneiro no início desse processo). Pode-se observar, durante toda a história da telenovela, a presença de obras – e figurinos – cuja elaboração imagética se deu de forma mais realista ou mais comprometida com a fantasia. Neste ponto é importante lembrar que a contribuição dos profissionais de teatro para a ousadia e a liberdade criativa foi enorme, tanto na direção e na dramaturgia, quanto na qualificação do trabalho dos figurinistas.

Hoje, mais de 96% dos brasileiros possuem aparelhos de tevê em suas casas e as telenovelas estão entre os programas de maior audiência, competindo apenas com as transmissões de futebol, o esporte nacional. As tramas televisivas participam do cotidiano das pessoas e não há dúvidas quanto à sua influência sobre a opinião e o comportamento dos brasileiros. A pesquisa feita sobre a teledramaturgia, no entanto, é relativamente recente quando comparada com as pesquisas desenvolvidas acerca dos outros gêneros dramáticos. O prestígio atingido pelas telenovelas brasileiras dentro e fora do país, graças à sua qualidade estética e dramatúrgica frente às demais produções televisivas, é inegável e nos dá razões suficientes para estudar o gênero mais a fundo.

Caminho das Índias, obra da TV Globo escrita por Glória Perez e dirigida por Marcos Schechtman, foi recentemente o alvo das atenções mundiais e é o ponto de partida para repensarmos o modo de se fazer novelas. Não será difícil compreender por que *Caminho das Índias* foi escolhida a melhor telenovela do 37th International Emmy Awards em 2009, tendo disputado o título de melhor do mundo com mais de 800 programas de cerca de 50 países inscritos nas dez categorias.

Costume design in the Brazilian telenovela¹

CAROLINA BASSI

The birth of television drama in Brazil dates back to the 1950s and 1960s, when television itself was just taking its first steps and some of the first broadcasters, including TV Globo, invested in the medium. In the first years, a lack of experience with the language of the new medium, coupled with the legacy of radio dramas allowed for the script to take precedent over the visual elements – photography, sets and costumes.

But, being that television is an audiovisual medium, the supremacy of the script didn't last long. Little by little, with the development of the television drama as a genre, not only did new functions emerge within the creation and production crews, but these functions became more and more specialized. The first Brazilian telenovelas were period pieces (where the work of costume and set designer Arlindo Rodrigues stands out). After the 1970s, they started to concentrate more on people's daily lives, giving a new context to fashion in the universe of costume design (with the strong presence of Marília Carneiro in the beginning of this process). Throughout the history of Brazilian telenovelas, there is a noticeable presence of works – and costumes – whose images were developed in either a more realistic way or one more committed to fantasy. At this point it is important to remember that theater professionals made a huge contribution to their boldness and creative freedom, both in directing and writing as well as in the competent work of costume designers.

Today, more than 96% of Brazilians have TVs in their homes and telenovelas are among the shows with the highest ratings, rivaled only by broadcasts of the national sport, soccer. The plots of these TV shows are a part of people's daily lives and there's no doubt that they influence the opinion and the behavior of Brazilians. The research about TV screenwriting, however, is relatively recent when compared with the research developed on other dramatic genres. The prestige that Brazil's telenovelas has attained both at home and abroad is undeniable thanks to their aesthetic and dramaturgical quality in comparison with other TV shows and is reason enough to study the genre in depth.

Caminho das Índias / *Road to the Indies* produced by TV Globo, written by Glória Perez and directed by Marcos Schechtman, recently caught the world's attention and it is our starting point for rethinking the way telenovelas are made. It's not hard to understand why *Caminho das Índias* was chosen as the best telenovela at the 37th International Emmy Awards in 2009, when it disputed the title with more than 800 shows from 50 countries in the ten categories.

This is a telenovela whose visual character, as evidenced in its sets and costumes, was strongly elaborated. Part of

Trata-se de uma novela em que o caráter visual, evidenciado pelos cenários e figurinos, foi fortemente trabalhado. Parte da trama foi ambientada na Índia, e as cores vivas, emblemáticas desse país, foram usadas pela direção de arte. Toda a indumentária e a cenografia, portanto, foram trabalhadas em conexão com a cultura abordada, como não poderia deixar de ser. A arquitetura indiana, a geometria e as cores usadas na decoração, o aspecto místico do lugar, tudo isso pudemos sentir nos trajes criados para a novela, de modo que os figurinos muitas vezes funcionaram como um “cenário” trazido à escala humana, deslocando-se pelos espaços no corpo do ator.

Emília Duncan, a profissional responsável pelos extraordinários figurinos compostos para a novela, é historiadora, filha de museóloga e figurinista de teatro, cinema e televisão. Sua formação, embora incomum para o meio, fortaleceu seu desempenho como profissional de criação artística. Afinal, expandir e aprofundar nossa bagagem cultural só pode ampliar nosso potencial criativo como profissionais da arte. Um figurino jamais poderá ser reduzido a simples ornamento, pois é um conjunto completo de referências e repleto de signos cuidadosamente organizados. Para *Caminho das Índias*, conforme explicou em entrevista, Emília fez uma pesquisa prévia, ainda no Brasil, sobre a vestimenta indiana e desenvolveu um dicionário técnico de nomenclaturas. O glossário foi peça-chave na comunicação da figurinista com os comerciantes pela Índia, na intenção de pesquisar e adquirir algumas peças para estudo. Mais tarde, exemplares desse dicionário foram distribuídos à equipe, para que “falassem a mesma língua” quando se referissem aos trajes.

Já na segunda viagem à Índia, quando a novela estava prestes a ser gravada, deu-se a construção visual dos personagens, ao mesmo tempo em que as compras foram feitas. Acompanhada de sua assistente e uma figurinista indiana, Emília conta que precisou comprar em apenas um mês o que seria usado nos oito meses seguintes. Como há sempre um orçamento a respeitar, não é possível comprar itens desmedidamente, e essa é mais uma preocupação que se deve ter em mente. Para lançar mão de tanta objetividade e precisão na escolha das peças a serem compradas, foi fundamental a base firme do repertório construído anteriormente por toda a pesquisa desenvolvida na primeira etapa.

O conhecimento dos personagens e uma linha traçada a respeito de suas personalidades na primeira fase também é muito importante. É durante esse processo que outros parâmetros são criados pela figurinista para nortear a escolha dos materiais – paleta de cores e estilos, por exemplo. Nesse momento, a figurinista iniciou um processo de *significar os personagens*. Estudou como representá-los em sua casta, em sua profissão e também em seu temperamento, além de haver entendido em que ponto e de que maneira poderia trabalhar de modo mais lúdico, cometendo exageros com expressividade sem que isso parecesse absurdo. Por essas razões, Duncan acredita que suas criações não podem ser nomeadas apenas como realistas, pois abraçam amplos aspectos, além dos que

the plot was set in India and the lively, emblematic colors of the country were used by the art direction. All costumes and sets were, therefore, developed in association with the culture of the nation in question, as if it could be any other way. India's architecture, geometry and the colors used in the decoration, the mystical aspect of the place, all of this can be felt in the costume design of the telenovela, in such a way that the costumes themselves often served as a “scenario” brought down to human scale and moving about on the the bodies of the actors.

Emilia Duncan, the professional responsible for the amazing costumes created for the telenovela is a historian, daughter of a museologist and costume designer for theater, film and television. Her education, while unusual for the medium, strengthened her performance as an artistically creative professional. After all, expanding and enriching our cultural knowledge only serves to broaden our creative potential as artistic professionals. Costume will never be reduced to mere decoration because it is a complete set of references filled with carefully organized signs. For *Caminho das Índias*, as she explained in an interview, Emilia, while still in Brazil, researched the Indian wardrobe and developed a dictionary of the technical terminology. The glossary played a key role in of the costume designer's communication with Indian merchants in order to conduct her research and acquire garments to be studied. Later on, copies of this dictionary were handed out to the crew, so that they would be “speaking the same language” when referring to the outfits.

On her second trip to India, when the shooting was about to begin, the visual construction of the characters came together while she was shopping. Escorted by her assistant and an Indian designer, Emilia says she needed to buy, in just one month, everything that would be used in the following eight months. Since there are always budget limits, it's not possible to buy an immeasurable amount of items and this is another concern that must be kept in mind. In her ability to be objective and accurate in deciding what to buy, the solid basis of the repertoire that she accumulated through research previously carried out in the first stage proved fundamental.

A knowledge of the characters and a thread drawn according to their personalities in the initial stage is also very important. It is during this process that other parameters are created by the designer to guide her in picking the materials – the color and style palette, for example. At this time, the designer started the process of *defining the characters*. She studied how to represent them in their castes, in their professions and also in their temperaments, having also understood to what point and in what way she could take a more playful approach, exaggerating at times without looking absurd. For these reasons, Duncan believes her creations can't be labeled as simply realistic, since they embrace wider aspects that go beyond those of established tangible reality. Her characters are identified based on their functions, professions and personalities – but these identifications are also capable of including an imaginary universe. One mustn't forget that costume design always has to serve the narrative which, as a work of fiction, encompasses reality and fantasy. Thus, codes of fashion or time periods often need to be adapted, recodified, in order to improve the communication between characters and audience.

fazem parte da realidade palpável estabelecida. Seus personagens são identificados de acordo com suas funções, profissões e personalidades, podendo incluir também um universo imaginário nessa identificação. Não se pode esquecer que um figurino serve sempre a uma narrativa; que, como obra de ficção, ele comporta a realidade e a fantasia. Assim, os códigos da moda, ou da época, muitas vezes precisam ser adaptados, recodificados, para estreitar a comunicação entre personagem e público.

A construção de uma simbologia é valorizada na criação dos figurinos, mesmo no meio televisivo, em que os vínculos comerciais exercem certo poder sobre a liberdade criativa. O uso do simbolismo, que vem de uma tradição teatral e plástica, foi sendo usado também pelo cinema e pela TV, enriquecendo os processos de construção do personagem. Além também a imaginação na representação da realidade evoca outros aspectos que são muito mais sentidos do que racionalizados, e por isso mesmo são fundamentais para a criação de uma obra artística, cultural.

Após ter conhecido mais sobre o universo indiano, descobriu-se, por exemplo, que o sári é uma peça invariavelmente usada em todas as épocas e que identifica a mulher na sociedade indiana. Todas o usam, diferenciando apenas o tecido de que é feito, a amarração e o comprimento, além dos acessórios que lhe podem ser aplicados, como broches e tecidos na barra (o que dá certo peso, melhorando o caimento). Por isso, quanto mais sofisticada é a amarração do sári, mais impecável é a mulher que o usa. Por outro lado, os sáris mais curtos, peças mais baratas por terem menor quantidade de tecido, indicam que a mulher tem menor poder aquisitivo. O *panejamento*, isto é, a arte de se fazer a vestimenta apenas enrolando o pano em torno do corpo, sem costurá-lo, é característico da Índia. E a *costura* é uma característica adquirida da tradição muçulmana, que exerceu sua influência no norte do país. Assim, as duas características misturadas no vestuário indiano estiveram presentes nos figurinos confeccionados.

Entre os indianos, o status social é reconhecido muito mais por sua indumentária do que por suas casas, sua arquitetura, como pôde comprovar a figurinista em sua pesquisa. Conceber figurinos sob essa ótica é bastante diferente de fazê-lo como se a vestimenta servisse apenas como invólucro do corpo no dia a dia. O figurino em si comunica muito sobre quem o usa, é o elemento que muitas vezes oferece o primeiro contato com o personagem. Um figurino indiano comunicará, portanto, muito mais.

A modelagem das roupas indianas, por uma influência inglesa, é pequena, as cavas são menores e comprometem os movimentos dos atores. Por isso precisaram ser adaptadas, para proporcionar maior liberdade de movimentos em cena. Outros fatores influenciam a moda na Índia. O cinema indiano de Bollywood (assim como as novelas brasileiras) representa uma mídia poderosíssima e tem influência não apenas sobre as roupas, mas também sobre o estilo de vida das pessoas. Sua força é tão grande que o cinema hollywoodiano não consegue se fortalecer no país.

Ao abordar a construção visual de alguns personagens de *Caminho das Índias*, passaremos por várias das questões observadas anteriormente.

The construction of a symbology is valued in the creation of costumes, even in the medium of television, where commercial entailments wield a certain power over creative freedom. The use of symbolism, which comes from the tradition of visual and performing arts, gradually came into use in movies and television, enriching the character development process. Also, feeding the imagination a representation of reality evokes other aspects that are more sensed much more rather than they are rationalized and this is why they are fundamental in the creation of a cultural artwork.

After having learned more about the Indian universe, she found, for instance, that the sari is a garment worn in all seasons and it identifies a woman's place in Indian society. All women wear it, the only differences lie in the fabric, the wrapping and the length, in addition to embellishments that can be applied to it, like brooches and other fabrics on the hem (which gives extra weight, improving the way it falls). That's why the more sophisticated the wrapping, the more impeccable the woman wearing it. On the other hand, shorter saris that are cheaper because they use less fabric, indicate that the woman has little purchasing power. The draping, i.e., the art of producing the garment by wrapping it around the body without stitching it, is characteristic of India. And sewing is a characteristic acquired from the Muslim tradition, which had a strong influence on the North of the country. Thus, both characteristics which are combined in Indian garments were present in the costumes made.

In India, social status is more evident by a person's clothing than their home and its architecture, as the costume designer was able to ascertain from her research. Conceiving of costumes using such an approach is quite different from doing so with garments that serve merely to cover the body in day-to-day life. The costume itself tells a lot about the person who wears it; often times, it is the element that provides our first contact with the character. As such, an Indian costume communicates a lot more.

Due to the influence of the British, the cut of Indian clothes is small, the armholes are little and hinder the actor's movements. Because of that, they need to be adapted in order to allow for more freedom in movement when shooting. Other factors influence Indian fashion. The popular Bollywood movies represent (just as telenovelas do in Brazil) a powerful means of communication that influences not only the fashion, but also the lifestyle of the Indian people. It is so powerful that Hollywood hasn't managed to thrive in the country.

In regards to the visual construction of some characters in *Caminho das Índias*, we will cover several of the questions mentioned above. The plot involves two very distinct castes: the Brahmin and the Vaishya. The Brahmins are members of a caste of priests, with higher purchasing power, yet they do not show that power in their looks; they are spiritually and intellectually wise. The Vaishya are merchants, devoted to selling goods usually produced or traditionally sold by their family for many years, thus resulting in a specialty.

For Shankar, the lead Brahmin character, director Schectman wanted costumes accentuated by white and a tunic, inspired by the wardrobe of iconic Indian leader Mohandas Gandhi. However, since "the costume is worn

Durante a trama, há duas castas bastante referenciadas: a dos brâmanes e a dos comerciantes. Os brâmanes são membros de uma casta sacerdotal, com mais poder aquisitivo, mas que não ostentam esse poder em sua aparência; possuem sabedoria espiritual e intelectual. Os comerciantes dedicam-se à venda de mercadorias geralmente produzidas ou comercializadas tradicionalmente pela família há muitos anos, configurando uma especialidade.

Para Shankar, o brâmane mais conhecido da trama, o diretor Marcos Schechtman queria um figurino marcado pelo branco e pela túnica, inspirado na vestimenta do líder indiano Gandhi. Entretanto, como “o figurino é tão vestido pelo corpo, quanto o corpo é vestido pelo figurino” (PAVIS, 2008, p.164), deve-se avaliar se essa dupla combinação compõe com sucesso a figura do personagem. Por essa razão, Lima Duarte, ator que interpretou Shankar, teve seu figurino adaptado. Um figurino idêntico ao de Gandhi revelaria suas pernas desde a altura das coxas, e o ator tem uma forma física bastante diferente da do líder político-espiritual, gerando um “ruído” visual para o espectador. Para adaptar a ideia, bastou alongar o comprimento da vestimenta até a altura dos tornozelos.

Já para o personagem de Pandit, o sacerdote interpretado por José de Abreu, a referência visual era a de um verdadeiro sacerdote. Assim, Abreu apareceu sem cabelos e com a barriga exposta no início da novela. Como o público não aceitou bem essa exposição, seu traje ganhou um pano para encobrir a área do abdômen.

É bastante típica do meio televisivo a interferência do público na trama e na forma como a história é contada. A novela, como “obra aberta”, permite esse desenvolvimento constante. Sendo a TV um meio cujos vínculos comerciais são estreitos, não é interessante que o Ibope de uma novela caia. Aos diretores da novela cabe avaliar as adaptações necessárias para que o público se mantenha fiel e, ao mesmo tempo, não se perca o caráter original da criação.

Para representar com feminilidade Nayana, mulher de Pandit, foram usados brocados – como na tradição de Varanasi, uma das cidades mais místicas e sagradas da Índia. Mas como ela também é uma brâmane, houve o cuidado de não usar brocados de modo ostensivo, porque sua casta não ostenta posses. O tecido foi usado no sentido de conferir à personagem nobreza de caráter e dignidade próprias.

Já a construção dos personagens dos comerciantes e seus familiares denota a importância das posses e o valor material de suas conquistas. Opash é um comerciante de tecidos e, sendo assim, em seus figurinos sempre há bordados, chamando-nos a atenção para o trabalho *manual* das roupas e a tradição milenar de fabricar tecidos.

Manu, também comerciante, tem uma loja de essências. Seus trajes têm cores que lembram o tom dos pós e perfumes vendidos em seu estabelecimento.

Para os trajes masculinos, a inspiração da figurinista foi o visual de *Nehru*, dirigente político indiano, “uma alternativa para se ter um traje diferente dos

by the body just as the body is worn by the costume” (PAVIS, 2008, p.164), we must consider whether this double combination manages to succeed in the composition the character. For that reason, Lima Duarte, the actor who played Shankar, had his costumes adapted. Clothes identical to Gandhi's would show his legs from the thighs down and the actor's body is very different from that of the political and spiritual leader, producing visual “feedback” for the spectator. To adapt the idea, all they had to do was stretch it down up to his ankles.

For the character of Pandit, the priest played by José de Abreu, the visual reference was that of a real priest. Thus, Abreu had to shave his head and expose the stomach early on in the telenovela. But audiences didn't take too kindly to that sort of exhibition and so his garment was enlarged in order to cover his abdomen.

It is quite common in Brazilian television for the audience to interfere in the plot trajectory and in the way the story is told. The telenovela as a “work in progress” allows for this sort of constant development. Being that television is a medium with very tight commercial entailments, it is in everyone's interests that audience ratings do not fall. It is the director's job to consider the necessary adaptations so that viewers remain faithful and, at the same time, make sure that the original spirit of the piece isn't lost.

To portray the femininity of Pandit's wife Nayma, brocades were used – as in the tradition of Varanasi, one of India's most sacred and mystical cities. But she is also a Brahmin, so care was taken so as to not to use an excess of brocades, for those in her caste don't show off their wealth. The fabric was used to confer upon her a character of nobility and dignity.

Meanwhile, the construction of the characters of the merchants and their families testifies to the importance that is given to possessions and the material wealth of their achievements. Opash is a fabrics trader, thus his costumes always feature embroideries, drawing the viewer's attention to the handmade embellishments on his clothing and the millennial tradition of fabric making.

Manu, also a merchant, owns an essential oils shop. His clothes feature colors that recall the hues of the powders and perfumes sold at his store.

For the men's costumes, the designer took inspiration in the look of the Indian statesman Nehru, who wore alternative garments “that were different from their Western and contemporary counterparts while remaining modern at the same time. His clothes contain a unique aspect of his culture and have a timeless touch.”

For Radesh, the comedic character who pretends to be clairvoyant when he comes to Brazil, the costume design could afford some excesses. Emilia developed a more caricatured image of what an Indian mystic is, something to suit the actor's portrayal. To this well-crafted caricature, he added humor to the part. The fabrics have some glitter, the colors are always flamboyant and he wears a large turban on his head.

Bahuan, Shankar's foster son, wears traditional clothes with a “revisited” style, that is, up to date, when he is in India. Throughout the course of the telenovela, his clothes acquire touches of Western style. The research for this character's costumes was conducted in more contemporary and brand name stores.

ocidentais e contemporâneos, sem perder certa atualidade. Sua roupa agrega um aspecto particular de sua cultura e tem algo de atemporal."

Para Radesh, personagem cômico da novela que se fazia de vidente em sua vinda ao Brasil, o figurino pôde ser exagerado. Emília trabalhou com uma ideia mais caricata do que seja um místico indiano, o que combinava com a interpretação do ator. Além da caricatura bem feita, ele acrescentou comicidade ao papel. Os tecidos têm um pouco de brilho, suas cores são sempre extravagantes e no alto da cabeça há um grande turbante.

Bahuan, filho adotivo de Shankar, usa roupas tradicionais com um estilo "revisitado", isto é, atualizado, quando está na Índia. Ao longo da novela, suas roupas se tornam um pouco mais ocidentalizadas. A pesquisa para o figurino desse personagem foi feita em lojas bastante contemporâneas e de grife.

Raj é filho de Opash. Estudou fora do país e é um homem de sucesso nos negócios. Volta à Índia para se casar e se estabelecer. Seu estilo é marcado pela influência inglesa: usa camisas de gola polo quando está fora, mas dentro de seu país segue o estilo tradicional.

Os figurinos das mulheres e filhas dos comerciantes são bastante adornados com brocados e joias. A personagem Maya, jovem sonhadora e feminina, foi caracterizada por sáris de chiffon e musseline, que conferem leveza e sensualidade a seus movimentos, além de uma leve transparência. Suas estampas são características do Rajastão, região fortemente pesquisada por Emília Duncan. Principalmente nos figurinos femininos, é difícil discernir onde termina o figurino e onde começam acessórios e maquiagem. Tudo está composto em harmonia e comprometimento com a ideia central da personagem. Não se pode extrair nenhum desses elementos sem comprometer o conjunto. E há completitude também entre figurinos e cenários.

Surya, antagonista da personagem Maya, teve seus sáris confeccionados em seda e algodão, tecidos usados por serem bastante nobres e caros, combinando com seu caráter extremamente vaidoso e competitivo. Surya procura ser sempre a mais poderosa entre as mulheres de sua casa. Por outro lado, esses tecidos são também mais duros e espessos, com caída mais rígida, contribuindo para o contraste entre sua personagem e a de Maya – escolha propositalmente feita, conforme explica Emília,

Indira, esposa de Opash, ficou marcada pelo uso das cores verde e vermelho. São cores de alto contraste, características da Índia, que causam sensação vibrante em quem as observa. Indira, coerentemente, possui um caráter vibrante, inquieto, é uma mulher ativa em sua casa, bastante poderosa em relação às outras mulheres, além de vaidosa e divertida.

Kochi, esposa de Manu, respeita as tradições, mas não se aliena em relação às mudanças de seu tempo. Essa postura está presente em suas atitudes – Maya pôde concluir os estudos e trabalha fora de casa, mesmo sendo mulher, fugindo aos costumes indianos mais tradicionalistas – e também em seus sáris, mais contemporâneos. Alguns de seus figurinos foram comprados mesmo em São Paulo, revelando um aspecto mais "globalizado", menos tradicional.

Raj is Opash's son. He was educated abroad and became a successful businessman. His style includes a marked British influence: he wears polo shirts when he's abroad but in his home country he sticks to the traditional style.

The costumes of the merchants' wives and daughters are richly embellished with brocades and gems. The character of Maya, a young lady dreamer, was characterized by saris made of chiffon and muslin, which grant lightness and sensuality to her movements, plus a slight transparency. The patterns are characteristic of Rajasthan, a region thoroughly researched by Emília Duncan. Particularly with the women characters, it is difficult to discern where the costume design ends and the accessories and makeup begin. Everything is composed harmoniously and with a commitment to the core concept of the character. It would be impossible to exclude any one of these elements without compromising the whole. And this sense of entirety is also present in the costumes and sets.

Surya, Maya's antagonist, wears saris made in silk and cotton, fabrics used for their nobility and value, matching her extremely vain and competitive personality. Surya is always striving to be the most powerful woman in her house. On the other hand, such fabrics are also harder and thicker, with a more rigid fit, accentuating the contrast between her character and Maya's – a choice made intentionally, as Emília explains.

Indira, Opash's wife, was characterized by the use of green and red. They are high contrast colors typical of India which effect a sensation of vibration in those viewing them. Indira, coherently, has a vibrant, restless disposition and is an active woman in the house, quite powerful in relation to the other women. She is also vain and funny.

Kochi, Manu's wife, respects tradition but does not alienate herself from the changing times. This posture is present in her attitudes – Maya was allowed to finish school and she works outside the house despite the fact that she's a woman, in contrast to the more traditional Indian customs – and also in her more contemporary saris. Some of her costumes were bought in São Paulo, revealing a more globalized, less traditional aspect.

Emília Duncan designed a great deal of costumes for this telenovela – around 70 drawing boards were assembled for the characters of the Indian nucleus. The elevated quality, both in the final outcome of the work and in the visual construction of the characters, is evident when compared with other telenovelas. There was an evolution in the development of the creative process. In *Caminho das Índias* we feel the local culture more intensely, we find a new atmosphere. The characters belong to a different culture, the complete opposite of ours, but Emília knew how to use the differences (and also the similarities) for the betterment of the characters and of the story to be told, without the characters losing their depth and becoming caricatures of a world that is unknown and often stereotyped.

There is no question that works such as these – which are so committed to excellence in the creation of a storyline rich in involving characters and plots and produced for a mass audience – make Brazil stand out in the international market of telenovelas as the best in the world. Though we are far from veterans in the art of filmmaking, it is clear that when it comes to tv drama, we are braving a distinct

São muitos os figurinos construídos por Emília Duncan para essa novela – cerca de 70 pranchas foram feitas para os personagens do núcleo indiano. É visível a qualidade superior, tanto do resultado final da obra, quanto da construção plástica de seus personagens, quando a comparamos com outras novelas. Houve uma evolução na elaboração do processo criativo. Em *Caminho das Índias*, sente-se muito mais viva a cultura do lugar, encontra-se uma nova atmosfera. Os personagens pertencem a outra cultura, completamente avessa à nossa, brasileira, mas Emília soube trabalhar as diferenças (assim como as semelhanças) a favor dos personagens e da história a ser contada, de modo que os personagens não perderam em profundidade, nem tampouco tornaram-se caricaturas de um universo desconhecido já estereotipado.

É inegável que trabalhos assim tão comprometidos com a excelência na criação de uma narrativa rica em personagens e histórias envolventes, feitos para uma cultura de massa, nos fazem despontar no mercado externo das telenovelas como os melhores do mundo. Se não podemos ser veteranos na arte do cinema, está claro que na teledramaturgia estamos apontando para um caminho diferenciado, de linguagem própria e complexa. Por esse caminho estamos desbravando um nicho específico, levando-o a diversas partes do mundo. Que “o caminho das índias” seja o novo caminho das novelas brasileiras!

1 As informações da análise exposta neste artigo sobre o processo criativo de Emília Duncan para a construção dos figurinos de *Caminho das Índias* foram colhidas em entrevista concedida em 2009 por Emília Duncan ao Prof. Dr. Fausto Viana e à pesquisadora Rosane Muniz.

path, one with its own complex language. Through this path we are carving out a particular niche and bringing it to various parts of the world. May “the road to the Indies” be the new road for Brazilian telenovelas!

1 The analyzed information featured in this article on Emília Duncan’s creative process in constructing the costume design for *Caminho das Índias* was gathered from a 2009 interview given by Emília Duncan to Dr. Fausto Viana and researcher Rosane Muniz.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- ARRUDA, Adriana. *Entre tramas, rendas e fuxicos*: O figurino na teledramaturgia da tv Globo. Rio de Janeiro: Globo, 2008.
- CARNEIRO, Marília. *Marília Carneiro no camarim das oito*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.
- DUNCAN, Emília. Entrevista concedida ao Prof. Dr. Fausto Viana e Rosane Muniz sobre seu processo de criação de figurinos para cinema e televisão, com foco em suas criações para a novela *Caminho das Índias*, em 2009. Material sonoro gravado.
- . Entrevista concedida à estilista Diana Galvão para a revista on-line *Moda Brasil*. Disponível em <http://www2.uol.com.br/modabrasil/entrevista/emilia_duncan/index.htm>, acesso em 7/3/2011.
- MUNIZ, Rosane. *Vestindo os nus: o figurino em cena*. São Paulo: Senac, 2004.
- PAVIS, Patrice. *Análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

O design de aparência de atores e o teatro pós-dramático¹

ADRIANA VAZ RAMOS

Um olhar um pouco mais atento para as maneiras como são caracterizados os atores na pluralidade fragmentária que configura a cena teatral contemporânea pode vir a levantar alguns questionamentos.

É frequente nos depararmos com atores vestidos cenicamente com objetos que nem sempre são exatamente roupas. Ou com rostos cobertos por malhas onde apenas a boca se mostra expressiva, ou ainda corpos nus maquiados e complementados por somente um adereço insólito, como é o caso dos artistas de Butoh, são alguns exemplos que descrevem as caracterizações cênicas atuais.

Precisamente porque muitas vezes nem mesmo haja a utilização de peças de roupas para compor essas aparências inusitadas, o termo *figurino* se mostre insuficiente para designar a complexidade sistêmica da atuação de linguagens cujas construções híbridas parecem desejar comunicar algo além da mera visualidade.

Para refletir sobre essas criações, é necessário buscar desvendar o feixe de relações que as imagens sugerem, traçando um percurso investigativo que irá de encontro aos projetos dessas construções intimamente ligadas às situações cênicas de onde surgem.

Em tempos de “teatro pós-dramático” (LEHMANN, 2007) – ou do “teatro performativo”, como preferem alguns teóricos (FERNANDES, 2010), em que todo o fazer teatral tradicional é posto em questão, é oportuno ampliar a discussão a respeito da aparência de atores como um poderoso elemento de edificação dos significados de uma obra cênica.

Assim, propomos a criação da expressão *design de aparência de atores* para designar os trabalhos de caracterização contemporâneos, a partir de uma diferenciação do que comumente se entende por *figurino*.

Como uma linguagem, a caracterização de atores pode ser organizada por meio de distintas ações criativas. Isso nos permite dizer que *figurino* e *design de aparência de atores* são formas distintas de criar e, portanto, produzem diferentes formas de conhecimento.

Uma ação criativa que seja distinta da mera função de referência – usualmente apresentada pela concepção do *figurino* de um espetáculo tomado em geral como parte acessória da representação – é o que buscamos nomear *design de aparência de atores*.

Entendemos como *figurino* a ação criativa produtora de um desenho referencial que antecede o espetáculo em que se insere o ator/personagem,

Actor's appearance design and the postdramatic theater¹

ADRIANA VAZ RAMOS

A closer look at the ways that actors are characterized in the fragmented plurality which composes the contemporary theater scene may lead to some questioning.

We often see actors dressed scenically, with objects that are not exactly clothes. Or with mesh fabrics on their faces so that only their mouths look expressive, or even naked bodies with makeup and complemented by some uncommon prop, like the Butoh artists. These are some examples that depict today's scenic characterizations.

Precisely because many times not even garments are used to compose such unusual looks, the term *costume* proves insufficient to designate the systemic complexity of the role of languages whose hybrid contributions seem to wish to communicate something beyond mere visuality.

To reflect on some of these creations we must unveil the myriad relations suggested by images, following a course of investigation that will barge into the projects of these constructions that are closely linked to the scenic situation they emerge from.

In this age of “postdramatic theater” (LEHMANN, 2007) – or “performance theater”, as some theorists prefer, (FERNANDES, 2010) – through which all of the traditional theatrical procedures are questioned, it is opportune to discuss the appearance of actors as a powerful element in the construction of the meanings of a scenic work.

Thus, we suggest the creation of the expression *actor's appearance design* to designate works of contemporary characterization, to distinguish them from what is commonly referred to as *costume design*.

As a language, the characterization of actors can be organized by means of different creative actions. This allows us to say that *costume* and *actor's appearance design* are distinct ways of creating and, therefore, they produce different forms of knowledge.

A creative action that is distinct from the mere function of reference – usually presented by the conception of the *costumes* of a show understood, usually, as a supporting part of the representation – that is what we want to call *actor's appearance design*.

As *costume*, we understand the creative action which produces a reference sketch that precedes the show in which the actor/character is inserted, as in the case of *costumes* from a determined period or geographical region, for instance. On the other hand, the creative action for producing an *actor appearance design* is analogous to the action of a designer, for it requires a way of seeing, acting and expressing ideas which should not be confused with the technical skills of a *costume designer*.

como é o caso dos figurinos de uma determinada época ou região geográfica, por exemplo. Por outro lado, a ação criativa para a realização de um *design de aparência de ator* é análoga à ação de um designer, pois requer um modo de ver, de atuar e de expressar suas ideias que não se confunde com a competência técnica de um desenhista de figurinos.

Um figurino do século XVII, por exemplo, poderá até mesmo ser desenhado e executado apenas por bons técnicos, como um desenhista e uma costureira, pois a forma e a modelagem que caracterizam esse período histórico encontram-se disponíveis para pesquisa. Entretanto, o modo *design de aparência* de organizar a caracterização de atores deve ser resultado de um projeto, cujo trabalho exige do designer outras competências além da técnica do desenho, do manejo de tecidos e do conhecimento da história da indumentária. O que se cria não é apenas uma roupa, mas uma nova informação figurada em aparências inusitadas.

O projeto é o que distingue esse modo de construir aparências de atores, razão pela qual utilizamos o termo *design* que na língua inglesa significa *projeto* (LAROUSSE CULTURAL, 1995, p.1858). Apesar de o termo ser utilizado com maior frequência para designar o desenho industrial – por meio do qual a indústria poderá executar o objeto desenhado em grande escala –, não é esse sentido do termo que interessa às nossas colocações.

A junção de arte e técnica com o propósito de desenvolver, com materiais inusitados, objetos artísticos para o uso cotidiano e não apenas para contemplação; objetos que estejam em constante contato com as relações do homem e seu espaço, tal como idealizou a escola Bauhaus, entre outros grupos das Vanguardas Soviéticas da primeira metade do século XX (AZEVEDO, 2006, p. 29); esses são os sentidos que acompanham a ideia de um *design* que nos interessa perseguir.

O *design de aparência de atores* pertence, todavia, a outro contexto, diferente daquele que inspirou a Escola Bauhaus. Para compreendê-lo como produto da contemporaneidade, é necessário entender a evolução do conceito de *design*.

Se os significados desse termo dizem respeito à elaboração de objetos projetados com valor artístico e criados para o consumo de classes economicamente menos privilegiadas, esses significados também indicam um contexto histórico-cultural, no qual havia uma cultura de classes que buscava a superação de sua condição, invariavelmente imposta pelos grupos detentores do capital. Esse era o objetivo da Bauhaus. Giulio Carlo Argan esclarece, no entanto, que hoje vivemos um tempo em que a cultura de classe se transformou em uma cultura de massa, vista como um sistema global de informação. Nesse contexto, portanto, o objeto de valor artístico deixa de ser o foco de criação, que se volta para a produção de tal cultura. Argan (1998, p. 263) explica:

É evidente que uma metodologia moderna de projeto só pode concernir à cultura de massa e ao sistema de informação. A crise do objeto, identificando-se com a consciência dos limites já superados de uma cultura ocidental, não é reversível; portanto, não pode mais haver um *design* dos objetos, ou um *product design*, seja qual for sua escala de grandeza, mas apenas um *design* dos circuitos de informação.

Costumes from the 17th century, for example, may very well be designed and produced by good technicians, like a *costume designer* and a seamstress, for the shapes and patterns that characterize this historical period are widely available for research. However, the *actor's appearance design* way of organizing actor characterization results from a project whose work demands other skills from the designer in addition to design technique, handling fabrics and a knowledge of the history of garments. What is created is not only a garment, but a form of new information that figures in unconventional looks.

The project is what distinguishes this way of constructing actors' appearances, for which reason we use the term *design* (LAROUSSE CULTURAL, 1995, p.1858). Despite the fact that the term is used more frequently to refer to industrial design – by means of which the industry will be able to produce the designed object on a large scale –, that meaning of the term is of no interest to the subject at hand.

The union of art and technique with the purpose of developing, through unusual materials, artistic objects for everyday use and not for contemplation alone; objects that are in constant contact with the relations between human beings and their space, as idealized by the Bauhaus School, as well as other avant-garde groups from the Soviet Vanguard in the first half of the 20th century (AZEVEDO, 2006, p.29); these are the meanings that come with the idea of a *design* that we wish to pursue.

Actor's appearance design, however, belongs in another context, different from the one that inspired the Bauhaus School. In order to understand it as a contemporary product, we must understand the evolution of the concept of *design*.

If the meanings of the term concern the development of objects designed with artistic value and created to be consumed by less-privileged classes, these meanings also suggest a historical and cultural context in which there was a class culture that attempted to outperform its conditions invariably imposed on them by groups who control capital. This was the objective of the Bauhaus. Giulio Carlo Argan explains, however, that nowadays we live in an age in which class culture has turned into mass culture, seen as a global information system. Therefore, in this context, the object of artistic value is no longer the focus of creation, which then is transferred to the production of that culture. Argan (1998, p.263) explains:

It is obvious that a modern project methodology can only be concerned with the mass culture and the information system. The crisis of the object, identifying itself with a consciousness of limits that have already been overcome by Western culture, is not reversible; therefore, there can no longer be a *design* of objects, or a *product design*, whatever their scale of greatness is, but only a *design* of information circuits.

Actor's appearance design belongs to this process and this is why we can say that, in this case, that which is projected is not an object, but rather organized information on the actor's body.

The product of *design* does not need to have a correlation with previously used styles. As information, it becomes the carrier of a set of messages organized by the designer. Its project is something that goes beyond a sketch. It is "the

O *design de aparência de atores* pertence a esse processo e, por isso, podemos dizer que, nesse caso, o que se projeta não é um objeto e sim uma informação organizada sobre o corpo do ator.

O produto do *design* não necessita manter correlação com estilos anteriormente executados. Como informação, ele se torna portador de um conjunto de mensagens organizadas pelo designer. Seu projeto é algo que vai além de um desenho. É “o momento de invenção que dá ao produto a visibilidade que vai além da visualidade, superando a simples atração sensível que estimula os olhos” (FERRARA, 2002, p.56). Em outras palavras, entendemos como *figurino* uma informação preexistente já dada, enquanto o *design de aparência de atores* é uma nova informação construída.

As considerações tecidas não se restringem a reconstituições históricas ou geográficas, mas a todo trabalho de caracterização de atores que ignore a possibilidade de construção de nova informação por meio da aparência do ator, ou tome essa aparência meramente como veículo para exibições decorativas ou de criações da moda vigente.

É importante deixar claro que essas distintas nomeações são frutos da intenção de criar um instrumental analítico e não configuram nenhuma espécie de julgamento a respeito do trabalho que se exerce nos meios profissionais.

Em suma, o que foi colocado até o momento pode ser resumido, em poucas palavras, na ideia de que denominamos *figurino* os trabalhos de caracterização, que buscam mimetizar o real e apenas utilizam a aparência de atores como imagem sinalética ou decorativa, e *design de aparência de atores* as caracterizações que exibem aparências incomuns, muitas vezes sem linearidade histórica ou qualquer outro referencial existente, porém construídas em íntima sintonia com a obra em que estão inseridas. E, por assim serem, produzem conhecimento ao instigar o receptor a desvendar seus significados.

A diferenciação proposta não se esgota, entretanto, na ideia apresentada; ao contrário, encontra paralelo em diferentes discussões apresentadas por inúmeros pensadores. Em seu texto “A crise do *design*” (ARGAN, 1998, p.251-253), Argan assevera que a programação é uma “preordenação calculada e quase mecânica”, que tende não mais a preceder o projeto e sim a substituí-lo. Por outro lado, o projeto contempla todas as possibilidades do devir (histórico). Traçando um paralelo entre as sociedades democráticas, que se autoprojetam, e as sociedades absolutistas, que são projetadas por grupos de poder, o autor explica que o projeto se abre para a configuração de diferentes situações enquanto a programação impede a escolha e a decisão, conferindo-as ao poder. Se o programa trabalha com cálculos e modelos preexistentes, a matéria-prima do projeto é a imaginação. Segundo Argan (1998, p.256):

A imaginação é a faculdade que nos permite pensar em nós mesmos de forma diferente do que somos e, portanto, propor uma finalidade além da situação presente. Sem imaginação pode haver cálculo, mas não projeto. O projeto não

moment of invention which gives the product the visibility that goes beyond visibility, surpassing the simple sensory attraction which stimulates the eyes.” (FERRARA, 2002, p.56) In other words, we understand *costume* as already given pre-existing information, while *actor's appearance design* is new, constructed information.

The considerations taken are not limited to historical or geographical reconstitution, but rather to the entire work of actor characterization that may ignore the possibility of constructing new information by way of the actor's appearance or regard this appearance as a mere vehicle for decorative exhibition or creation of current fashion.

It is important to make clear that these distinct nominations are the fruit of the intention to create an analytical instrument and do not constitute any sort of judgment regarding the work carried out in the professional field.

To summarize, what has been said up until now can be covered in a few words, in the idea of what we call *costumes* the works of characterization which attempt to mimic what's real and merely use the actor's appearance as an image of signals or decorations, and *actor appearance design* are the characterizations which exhibit unusual looks, often without historical linearity or any other existing reference, though constructed in harmony with the work they are inserted in. And, being as such, they produce knowledge because they encourage spectators to discover their meanings.

This proposed distinction, however, is not limited to the idea presented here; on the contrary, it finds a parallel in different discussions presented by numerous thinkers. In his text “The Crisis in Design” (ARGAN, 1998, p.251-253), Argan affirms that programming is a “calculated, almost mechanical preordination,” which tends no longer to just precede the project, but to replace it. On the other hand, the project contemplates all possibilities of what is to come. By tracing a parallel between democratic societies, which are self-projected, and totalitarian societies, which are projected by groups of power, the author explains that the project opens itself up to the configuration of different situations while the programming hinders choice and decision, conferring them to power. If the program works with pre-existing calculations and models, the raw material of the project is imagination. According to Argan (1998, p.256):

Imagination is the capability which allows us to think of ourselves in a way that is different from what we are and, therefore, propose a purpose beyond the present situation. Without imagination there may be calculation, but not project. The project is no more than the predisposition of operational means to put imagined advances into practice.

Based on Argan's concepts we can affirm that the *costume* way of organizing the characterization of the actors works as a program, while the *actor's appearance design* way develops a project for each artistic creation.

It is possible that the tendency to remain attached to the use of the term *costume* to designate the general appearance of actors is an inherited trait from the naturalism/realism, styles in which the artistic representations were valued by their ability to mimic existing references.

é mais do que a predisposição dos meios operacionais para pôr em prática os progressos imaginados.

Com base nas conceituações feitas por Argan, podemos dizer que o modo *figurino* de organizar a caracterização de atores trabalha com um programa, enquanto que o modo *design de aparência* elabora um projeto para cada realização artística.

É possível que a tendência ao apego em usar a nomenclatura *figurino* para designar a aparência geral de atores seja um traço hereditário do naturalismo /realismo, estilos em que as representações artísticas eram valorizadas por sua capacidade de mimetizar referenciais existentes.

Um exame nos dicionários da língua portuguesa permite ver que, no verbete *figurino*, há somente uma breve menção ao figurino como traje teatral. Todos os demais significados do termo indicam algo que se relaciona com “modelo ou exemplo”. (FERREIRA, 2004, p.895-896)

Um modelo ou um exemplo é algo que existe anteriormente e indica qual caminho deve ser seguido, copiado, imitado. Em outras palavras, um modelo é algo que serve de referência para alguma realização. Assim, entendemos como *figurino* o modo técnico de organização da linguagem na caracterização de atores, que busca referência na realidade sensível das formas acabadas da natureza e funciona, em cena, como índice de idade, localidade, época, fator social, entre outros.

É possível também que o naturalismo /realismo, seja uma forma de ver e pensar a arte em conformidade com os antigos paradigmas que regiam a cultura do Ocidente, da Renascença até a metade do século XX. (FERRARA, 2007, p.29) Entretanto, como propostas surgidas em meio às vanguardas artísticas europeias, o naturalismo /realismo guarda uma aura de experimento entre as muitas experiências de concretizar novas formas e concepções de arte oriundas daquele período e decisivas para que, no teatro, se passasse a pensar nos modos de caracterizar atores como uma linguagem comunicante.

O momento que vivemos exige que padrões sólidos e configurações pré-dados sejam revistos, pois como ensina Zygmunt Bauman (2001), nosso tempo hoje é marcado por uma modernidade que, como um líquido, não pode ser presa nem fixada e que também, por sua fluidez, derrete tudo o que é sólido, como as convicções do passado.

Sem preocupações miméticas de espelhar a realidade, tampouco de apresentar uma linearidade temporal ou uma coerência geográfica, as criações de *design de aparência de atores* parecem sintonizar-se com o momento atual, apresentado pela metáfora construída por Bauman, que tem início quando tempo e espaço “deixam de ser aspectos entrelaçados” e não mais se prendem “numa estável e aparentemente invulnerável correspondência biunívoca”. Escreve Bauman (2001, p.15):

Os fluidos, por assim dizer, não fixam o espaço nem prendem o tempo. Enquanto os sólidos têm dimensões espaciais claras, mas neutralizam o impacto e, portanto,

A look at Portuguese language dictionaries reveals that under the entry *costume* there is only a brief mention of *costumes* as theatrical garments. All other meanings of the term indicate something related to “model or example.” (FERREIRA, 2004, p.895-896)

A model or example is something that existed before and indicates which way must be followed, copied or imitated. In other words, a model is something that serves as a reference for an accomplishment. So, as *costume* we understand the technical manner of organizing language in the characterization of actors, which seeks a reference in a sensed reality of finished shapes in nature and serves, in scene, as an index of age, location, social aspects, etc.

It is also possible that naturalism/realism is a way of seeing and thinking of art that conforms to the old paradigms that ruled Western culture, from the Renaissance to the mid-20th century. (FERRARA, 2007, p.29) However, as proposals that emerged amidst the European artistic avant-garde groups, naturalism and realism maintain an aura of experimentation among the many experiences of materializing new forms and concepts of art from that period and are decisive, in theater, to begin thinking of new ways of characterizing actors with a communicative language.

The historical moment we live in requires that solid patterns and formerly-established configurations be reconsidered, because, as Zygmunt Bauman (2001) teaches, our time today is marked by a modernity that, like a liquid, cannot be imprisoned or kept in a fixed place and also, due to its fluidity, melts all that's solid, including the convictions of the past.

Free from the mimetic concerns of mirroring reality, without presenting temporal linearity nor geographical coherence, the creations of *actor's appearance design* seem to be in tune with the present moment, embodied by the metaphor constructed by Bauman, which begins when time and space “are no longer intertwined aspects” and no longer stick to “a steady and apparently invulnerable biunivocal correspondence”. Bauman (2001, p.15) writes:

The fluids, so to speak, do not fix the space nor arrest time. While solids have clear spatial dimensions, but neutralize impact and, therefore diminish the meaning of time (resist effectively to its flow or make it irrelevant), fluids do not attach to any shape and are constantly ready (and willing) to change it; so, for them, what counts is time rather than space, which, after all, they fill just “for a moment”.

For the construction of an *actor's appearance design*, the designer plays with a “synchronous possibility which allows for the use, at different times, of similar creative spaces which lead to an overcoming of the story as a succession of facts organized in sequence, by force of a conditioned space.” (FERRARA, 1999, p.168)

Proceeding as such, in the plot that shapes the actor's appearance, it is possible to find information that comes from different cultural forms, pertaining to distinct times and spaces, but which, ordained by the designer and related to the other components of an artistic scene, construct the projected image. In accordance with our previous affirmations, the new image produced configures

diminuem a significação do tempo (resistem efetivamente a seu fluxo ou o tornam irrelevante), os fluidos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la; assim, para eles, o que conta é o tempo mais do que o espaço que, afinal, preenchem apenas “por um momento”.

Para a construção de um *design de aparência de atores*, o designer joga com a “possibilidade sincrônica que permite resgatar, em tempos diferentes, espaços criativos similares que levam à superação da história como sucessão de fatos organizados em sequência, por força de um espaço condicionado”. (FERRARA, 1999, p.168)

Assim procedendo, na trama formadora da aparência do ator, é possível encontrar informações provenientes de diferentes formas culturais, pertencentes a tempos e espaços distintos, mas que, ordenadas pelo designer e relacionadas com os demais componentes de uma cena artística, constroem a imagem projetada. De acordo com nossas afirmações anteriores, essa nova imagem produzida configura uma informação e, dessa forma, o designer passa a qualificar-se como um designer de informação.

Por fim, podemos dizer que o *design de aparência de atores* pertence ao teatro multiforme que se faz em nossos dias que, segundo Lehman (2007, p.27), deve sua constituição à “onipresença das mídias na vida cotidiana desde os anos 1970”. Contudo, o espaço do *design de aparência de atores* no teatro pós-dramático está na afirmação do autor de que esse modo de organização do texto teatral não trabalha com imagens previamente definidas do ser humano, e sim com “novas possibilidades de pensamento e representação (...) aqui projetadas para o sujeito humano individual”. (LEHMAN, 2007, p.20)

1 RAMOS, Adriana Vaz. *O design de aparência de atores e a comunicação em cena*. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2008.

information, thus the designer is qualified as an information designer.

In the end, we can say that *actor's appearance design* belongs to the multifaceted theater that is performed these days, which, according to Lehman (2007, p.27), owes its constitution to the “omnipresence of the media in everyday life since the 1970s.” However, the space of the *actor appearance design* in the postdramatic theater lies in the affirmation of the author that this manner of organizing the script does not work with previously-defined images of human beings, but instead with “new possibilities of thinking and representation (...), here projected for the individual human subject.” (LEHMAN, 2007, p.20)

1 RAMOS, Adriana Vaz. *O design de aparência de atores e a comunicação em cena*. Doctoral degree thesis. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2008.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- AZEVEDO, Wilton. *O que é design*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FERRARA, Lucrécia D' Alessio *Olhar periférico*. São Paulo: Edusp, 1999.
- ___. *Design em espaços*. São Paulo: Rosari, 2002.
- ___. (org.). *Espaços comunicantes*. São Paulo: Annablume, 2007.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Curitiba: Positivo, 3ª edição, 2004.
- LAROUSSE CULTURAL, 1995.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Dona Enny: amor e dedicação na criação de um traje

FAUSTO VIANA

Enny Ramos de Souza, 63 anos, nasceu em Araxá, Minas Gerais. Aos 6 anos de idade, mudou-se para São João Del Rey com a família. E lá vive da arte da costura, na Rua Amaral Gurgel, 747, no bairro Matozinhos.

Como foi a sua formação em costura?

Minha mãe costurava e fazia roupa "normal", calça, camisa... Eu é que faço mais trabalhos para teatro, Semana Santa... Aprendi com várias senhoras que ensinam costura e com uma professora de Santa Catarina, que veio a São João para dar um curso. Fiz também corte com uma senhora daqui, a dona Maria do Carmo. Eu tive mais umas três professoras. Faz bastante tempo... eu tinha 16 para 17 anos!

Como foi o início do seu trabalho em teatro?

Eu já costurava. Fui procurada por um estilista daqui, o João Bosco. E também pelo Breno, que fazia roupas para balé; comecei assim. Então os presidentes de escola de samba começaram a me procurar para fazer fantasias. Tudo isso faz parte de um modo geral. Já tem uns trinta anos que faço esse trabalho para teatro.

Quais outros eventos a senhora faz em São João, como a Semana Santa?

Os eventos mais fortes que eu faço são a Semana Santa, o Carnaval e balé.

Como é o seu processo de execução de figurino?

O figurino já vem para mim desenhado. Aí eu procuro fazer os moldes de acordo com o desenho. Quando tem pala ou algum detalhe diferente, eu faço primeiro no papel, coloco no manequim e vejo se vai dar certo. Aí, começo a pôr em prática, no pano; costuro e dou o acabamento.

Qual foi, na sua opinião, o traje mais importante que a senhora já costurou?

Nossa mãe, são tantos! Foi o do Rei Salomão da Semana Santa, uma roupa muito trabalhosa, muito bonita. Isso tem mais ou menos uns quatro anos.

A senhora fotografa seus trabalhos?

Pois é, criatura, eu fico até em falta comigo mesmo por não procurar fotografar tudo que eu faço. Eu não fotografo e nem tenho foto.

Dona Enny: love and dedication in the creation of a garment

FAUSTO VIANA

Enny Ramos de Souza, 63, was born in Araxá, Minas Gerais. At the age of six she moved to São João Del Rey with her family. And there she makes her living from the art of sewing at Rua Amaral Gurgel 747, in the district of Matozinhos.

How did you learn to sew?

My mother used to make "normal" clothes, pants, shirts... Me, I work mostly for the theater, for Holy Week... I learned from several ladies who teach sewing from with a teacher from Santa Catarina who came to São João to hold a workshop. I also learned pattern cutting from a lady from the city, *dona* Maria do Carmo. I had three other teachers. That was long ago... I was 16, almost 17!

How did you begin to work for the theater?

I already worked with sewing. A local stylist, João Bosco, came to see me. And so did Breno, who made costumes for the ballet; that's how I started. After that the presidents of the samba schools began to order costumes. All of this belongs together, generally speaking. It's been about thirty years that I've been working with theater.

Which other events are you involved with in São João? You mentioned Holy Week?

The main events that I participate in are Holy Week, Carnival and the ballet.

What is your costume-making process?

The costumes come to me already designed. Then I make the patterns according to the sketch. When there's a brim or some different detail, I first cut it on paper, put it on the mannequin and check if it'll work. After that, I put it into practice in the fabric; I sew it on and do the finishing.

In your opinion, what was the most important garment you ever made?

My god, there are so many! It was the King Solomon for Holy Week, an extremely labored garment, very beautiful. That was about four years ago.

Do you photograph your work?

That's a problem, I keep kicking myself for not photographing the things I do. I don't take pictures and I don't have any.

Making an outfit for the regular theater and sewing a costume for Saint Peter in the procession, for instance, is the same sort of thing?

I've done Saint Peter's costumes. They're easy clothes,



Croqui de João Bosco Coelho para a Rainha de Sabá, na procissão da Semana Santa, São João Del Rey, 2008 (Acervo Fausto Viana)/ Drawing by João Bosco Coelho for the Queen Sabá, for open air procession, São João Del Rey, 2008 (Archive Fausto Viana)

Figurino da personagem Betsabé (atriz não identificada), costurado por Dona Enny, na procissão da Semana Santa, São João Del Rey, 2008 (Acervo Fausto Viana)/ Costume for the character Betsabé (non identified actress), in dress sewed by D. Enny, for open air procession, São João Del Rey, 2008 (Archive Fausto Viana)

Fazer um traje para teatro normal e costurar um traje para o São Pedro da procissão, por exemplo, são a mesma coisa?

São Pedro já fiz. É uma roupa tão simples, de atalhado de banho... Agora eu não sei se porque é procissão fica mais gratificante. O povo reza como se a pessoa vestida fosse o próprio São Pedro.

Se a senhora pudesse dar um conselho para quem vai começar a costurar, qual seria? E para quem costura para teatro?

É tão difícil... Para fazer roupas, a pessoa precisa ter muito amor, muita dedicação e gostar muito, senão ela não consegue. E para quem costura para teatro seria o mesmo conselho, porque para qualquer coisa que você vai fazer tem que ter amor. Tudo tem que fazer com muito amor e com dedicação, seja para teatro ou para o carnaval.

just terrycloth... Now I don't know if it's because of the procession, but it's more rewarding. The crowd prays as if the person wearing the costume were Saint Peter himself.

If you could give some advice to those who are starting out sewing, what would it be? And for those who sew for the theater?

It's so hard... To make clothes, one needs to have a lot of love, lots of dedication and they have to enjoy it, otherwise they won't make it. And for those who sew for the theater, my advice is the same, because you need to love anything you do. Everything must be done with a lot of love and dedication, whether it be for the theater or for Carnival.

Alice Corrêa: costureira de corpo e alma

ROSANE MUNIZ

Onde você nasceu e como veio parar em São Paulo?

Em Ponte Alta do Sul, Santa Catarina, em 20 de maio de 1938. Uma cidadezinha de 5 mil habitantes. Vim para São Paulo em 1962 para cuidar de um velho doente. Ele tinha uns amigos turcos que moravam na minha cidade e tinham uma loja. Na época, eu tinha uma filha de 2 anos e me virava para pagar as contas. Aí eles inventaram que tinham que me trazer para São Paulo para cuidar desse amigo. Eu vim e morei na Rua Ana Pinto, perto do metrô Santa Cecília, por uns quatro anos. Depois, ele teve um infarto atrás do outro e morreu. O apartamento era alugado e acabei ficando nele mesmo. Mas aí veio a construção do Minhocão e nos expulsaram de lá. Fui morar em um prédio pequeno mais para baixo, na Alameda Barão de Campinas, 747, onde fiquei por cinco anos. Lá, conheci o Ney Latorraca, que morava no mesmo prédio com a mãe dele. Nós estávamos numa miséria que dava gosto. A mãe dele falava: “Vamos fazer um *puchero!*” – versão espanhola do cozido português. E aí comprávamos os ingredientes em conjunto, cozinávamos juntas e dividíamos a comida. (risos) Na época, ele estava fazendo teatro (*na Escola de Arte Dramática, antes de ela passar a funcionar na Universidade de São Paulo*). Isso em 1969. Na formatura dele, os colegas de turma (entre eles, a Jandira Martini) inventaram de fazer umas roupas, umas fantasias, mas não tinham dinheiro para pagar. Cada um inventou o seu traje e eu também fui inventando. Eles conseguiram os tecidos e eu fiz tudo de graça. Depois fui à formatura. Muito chique! (risos) A Marília Pêra foi a madrinha dele, o Juca de Oliveira também foi padrinho de alguém...

Mas você já costurava profissionalmente nessa época?

Eu já costurava para fora desde quando morava em Santa Catarina. Comecei trabalhando para empregadas domésticas, depois para putas e, depois, para o povo de teatro.

Como foi a sua formação em costura?

Minha mãe costurava para fora e eu costurava algumas coisas junto com ela. Quando minha filha nasceu e eu fui morar em outra cidade, tive que trabalhar para criá-la e me sustentar. Aí comecei a trabalhar para uma loja que se chamava Casa do Barulho. Eles bolavam a roupa, eu costurava e eles botavam no cabide para vender. Eu apanhava muito para executar o serviço, mas fazia.

Alice Corrêa: a seamstress with heart and soul

ROSANE MUNIZ

Where were you born?

In Ponte Alta do Sul, Santa Catarina, on May 20, 1938. A one-horse town of five thousand people. (*laughs*)

When and how did you come to São Paulo?

I came in 1962 as a caretaker for a sick elderly man. He had some Turkish friends who lived in my town and had a store. I had a two-year-old daughter and could barely pay the bills. Then they decided they had to bring me to São Paulo to care for this friend. I came and went to live on Rua Ana Pinto near the Santa Cecília subway station for about four years. Then he had a series of heart attacks and died. It was a rented apartment so I stayed there. But soon they started the construction of Minhocão (an elevated expressway) and kicked us out.

Then I moved to a smaller building down at number 747 on Alameda Barão de Campinas, where I stayed for five years. That's where I met Ney Latorraca, who lived in the same building with his mother. We couldn't have been more broke. His mother used to say: “Let's make a *puchero!*” – a Spanish version of the Portuguese stew. And then we'd all pitch in to buy the ingredients, cook together and share the food. (*laughs*) At that time, he was going to theater school (*At the School of Performing Arts, before it moved to the University of São Paulo*). That was in 1969.

At graduation, his classmates (among them Jandira Martini) wanted to make some clothes, some costumes, but they couldn't afford it. Each one invented a garment and so did I. They managed to get the fabrics and I did it all for free. And I attended the party. Pretty fancy! (*laughs*) Marília Pera was his godmother, and Juca de Oliveira was somebody else's godfather...

At that time, were you a professional seamstress already?

I used to have clients when I still lived in Santa Catarina. I started sewing for the maids, then for the prostitutes and later for the theater people.

How did you learn to sew?

My mother was a seamstress and I sewed some things along with her. When my daughter was born and I moved to another city, I had to work to take care of her and make my living. Then I started to work at a store called *Casa do Barulho*. They created the garments, I put them together and they hung them to sell. I had a hard time doing that, but I did it.



Cartazete de divulgação do filme *Independência ou morte*, no qual Alice Corrêa trabalhou com o cenógrafo Campello Neto, 1972 (Arquivo Cinedistri Produção e Distribuição Audiovisual Ltda.)/Mini poster of the movie *Independence or death*, in which Alice Corrêa worked with set designer Campello Neto, 1972 (Archive Cinedistri Audiovisual Production and Distribution Ltda.)

E quando você veio para São Paulo trouxe na bagagem o que aprendeu. Quando você começou a costurar aqui?

Antigamente, as pessoas mudavam e deixavam algumas coisas no apartamento. Lá no apartamento do velho, deixaram uma antiga máquina alemã da marca Pfaff e eu comecei a trabalhar. Ainda funciona. É uma briga. (risos) Todo mundo quer trabalhar nela até hoje, mas sou eu quem a uso. Alfaiate é que gosta dela, porque faz o ponto de cima e de baixo igualzinho. Então, comecei a fazer umas roupinhas para mim e para minha filha. Depois, passei a costurar para as empregadas domésticas do prédio. Foi assim que eu comecei a ganhar dinheiro como costureira.

Você começou a trabalhar com teatro infantil em 1969. Como foi o início desse trabalho?

No meu prédio, morava um rapaz chamado Paulo Lara, que fazia muito teatro infantil e começou a trazer figurinos para eu fazer. Ele trabalhava no SESI. Depois, passou a vir gente de teatro, de cinema – e não parava mais. Gosto de coisas que façam pensar. Gosto de aprender. Então, eu apanhava, mas fazia. Aí apareceu o Jofre Soares, que ficou muito meu amigo, e trouxe o Campello Neto. Eles estavam produzindo o filme *Independência ou morte* ou *Caçador de esmeraldas*. Eu aceitei ajudar e fui entrando no meio; no início, fazendo mais a parte dos trajes dos homens. Eles passavam muita coisa para mim. Aí, decidiram me apresentar a Marta Betti. Eu já estava na casa em que moro hoje. Ela gostou de mim e, como tinha muito trabalho, começou a me mandar serviço. Fiz muito figurino de ópera para o Municipal entre outras coisas. Um fato engraçado é que ela fazia o calçãozinho, que se usa muito na ópera. Dentro dele, ela colocava uma tira – que ela chamava de tiraca – para segurar. E eu, achando que era mais fácil, cortava o calçãozinho mais curto por dentro e o debaixo puxava o de cima e segurava. Era bem mais fácil de vestir e ela acabou adotando. Assim, eu inventava para simplificar.

Você costuma dizer que seu estilo é sempre de roupas com puxados, drapeados, técnicas mais difíceis, mas que a atraem mais.

Eu gosto de usar a cabeça. Coisinha eu não gosto de fazer. O Gianni Ratto falava: “Você vai fazer esta parte porque é o seu estilo, a sua área.”

Como é o seu processo de execução de figurino?

Primeiro estudo o figurino, depois espalho o tecido e vou começando a montar. Começo do começo. (risos) Não começo já cortando. Uma vez, no Rio Grande do Sul, em *Lo Schiavo*, a Marta disse que sabia fazer manga muito bem. Então, fiz os figurinos, mas deixei as mangas para ela. Aí, ela meteu a tesoura nas mangas e estragou tudo. Não serviu uma. (risos) Mas naquela época havia muito tecido, e eu fiz tudo de novo. Eu faço testes para ver se o tamanho está bom, corto um pouquinho maior e vou ajustando.

And when you came to São Paulo you brought your knowledge with you. When did you start to sew here?

In those days, people used to move and leave some things behind in their old apartments. In the apartment of the elderly man they left an old German Pfaff sewing machine and I started to work. It still works. It's a handful. (laughs) Everybody wants to work on it today, but I am the one who does it. Tailors love it because it does the upper stitch and the lower stitch perfectly alike. Later, I started to make some clothes for me and my daughter. Then I took to sewing for the maids in the building. That was how I started to make money as a seamstress.

You started to work in children's theater in 1969. How was that?

There was a boy who lived in my building named Paulo Lara who was involved with many plays for children and he began to bring me costumes to make. He worked at SESI. After that came the theater people, the movie people – and it wouldn't stop. I like to do things that make me think. I like to learn. So it was hard, but I managed. Then came Jofre Soares, and we became very close and he brought Campello Neto along. They were producing a movie – *Independência ou morte* or *Caçador de esmeraldas*. I agreed to help and get acquainted with the medium: in the beginning I made mostly men's garments. They gave me a lot of work. Then, they decided to introduce me to Marta Betti. I was already living in the house I live in today. She liked me, and as there was plenty of work, she began to send me things to do. A funny fact is that she used to make breeches, often worn in operas. She used to put a band on the inside to hold them up. And I, thinking it was easier, cut the breeches shorter on the inside and the one underneath pulled the upper one and held it in place. It was much easier to put on and she ended up adopting it. So, I invented things to simplify.

You used to say that your style is always clothes that were pulled back, with drapes, more difficult techniques, but which are more attractive.

I like to use my wits. Simple things are not for me. Gianni Ratto used to say: “You will do this because it's your style, your area.”

What is your costume-making process?

First I study the costumes, next I spread the fabric and start to assemble. I start from the beginning. (laughs) I don't start cutting around. Once, in Rio Grande do Sul, in *Lo Schiavo*, Marta said she knew how to make sleeves very well. Then I made the costumes and left the sleeves for her to make. Then she started cutting and ruined everything. Not one of them could be used. (laughs) But in those days there was plenty of fabrics and I did it all again. I make tests to see if the size is ok, I cut a little bigger and adjust from there.

Which were the most remarkable jobs in your career?

I don't remember... At that time there was Renato Borghi and good plays by Gianfrancesco Guarnieri. Othon Bastos likes to say they carried me onto the stage. I had already been there for a while, but I let them say what they want. (laughs)

Quais foram os trabalhos mais marcantes da sua carreira?

Não me lembro mais... Naquela época, havia Renato Borghi e as boas peças do Gianfrancesco Guarnieri. O Othon Bastos costuma falar que eles me levaram para o teatro. Eu já estava nele há tempo, mas deixo falar. (risos)

O que você fez na sua carreira que hoje, sabendo no que ia dar, não teria feito?

Dizem que a gente tem que fazer para aprender. E levar na cabeça também.

Qual seria o seu conselho para alguém que queira começar na confecção de trajes de teatro?

Vai ter que plantar muita grama em volta da casa! Tem que pastar muito para chegar lá. E tem que aprender desde o começo que muitas vezes o povo não vai pagar. Se conselho fosse bom, a gente cobraria. O que posso falar é para não entregar a roupa antes do pagamento. Fiz uma peça chamada *Tiradentes*, no teatro da Avenida São João, que pegou fogo. O governo tinha dado uma verba e a produção era grande, com muitos trajes do exército, um trabalho danado. E não recebi um tostão. O pior é que eu tinha que pagar as pessoas que trabalhavam para mim.

E qual o seu conselho para quem desenha os trajes?

Fazer um curso de costura. Porque muita gente chega pedindo para fazer figurino e não sabe nada. Tem que ter noção para poder pedir. E, principalmente, a pessoa tem que ter papel para desenhar! Porque alguns não trazem os desenhos e ainda pedem o papel para desenhar. Eu quero matar! (risos) Um dia chegou um com um desenho tão ruim que eu falei: "Você gosta de desenhar? Então vai aprender, por favor!" (risos) Tem uns que a gente ainda entende as coisas, mas tem outros que não dá. O Flávio Império, por exemplo, cuja mãe era chapeleira, tinha alguma noção de costura, sabia o que era ou não possível fazer.

Você está com 73 anos. Se depender de você, até quando faz teatro?

Até morrer. Não dá para parar. Me faz bem, alimenta a minha alma.

What have you done in your career that today, knowing the result, you wouldn't have done?

They say we must do things in order to learn. And suffer defeats too.

What advice would you give someone who wants to get started in theater costume-making?

That they'll have to plant a lot of grass around the house! They'll have to do a lot of pasturing to get there. And they must know, from the beginning, that many times they will not get paid. If advice were good, we would charge for it. What I can say is: don't deliver the garments before you get paid. I did a play called *Tiradentes*, at the theater that burned down on Avenida São João. They had received a public grant, it was a big production, with lots of military garments, a hell of a job. And I didn't get one cent. The worst is that I had to pay the people who worked for me.

And what's your advice for costume designers?

Take a good sewing course. Because many people who come to me and want to have costumes made know nothing about it. You need to know so you can demand. And, of course, the person must have paper to draw on! Because some don't even bring the sketches and ask for paper to draw on. I wanna kill them! (*laughs*). One day there was a guy with a drawing that was so poor and I said: "Do you like to draw? Why don't you learn how to do it?" (*laughs*) With a few, you manage to understand things, but others, no way. Flávio Império, for instance, whose mother was a hatmaker, had some notion of sewing, he knew what could and what could not be done.

You're 73 now. How long do you plan to keep working with theater?

Until I die. I can't stop. It does me good, nourishes my spirit.

O segredo das costuras do Théâtre du Soleil: entrevista com a figurinista Marie Hélène Bouvet¹

FAUSTO VIANA E ROSANE MUNIZ²

Você poderia falar um pouco da sua trajetória no teatro? Como foi o início de seu trabalho com o figurino teatral?

Marie-Hélène Bouvet Vocês ficarão bem surpresos com o meu caminho. Em 1979, fui ao *Théâtre du Soleil* e vi uma amiga de Liliana, que estava trabalhando com os figurinos para a turnê de *Mefisto / Méphisto, le roman d'une carrière*, 1979-1980. Ela estava do lado de fora da *Cartoucherie*, no sol, ocupada em guardar os figurinos nos cestos de vime. E foi aí que pensei: “É isso que quero fazer!”. Eu tinha 28 anos. Então, tive de aprender a costurar, porque não sabia sequer segurar uma agulha. Fiz uma formação de nove meses, na qual aprendi a trabalhar na máquina industrial e comecei a fazer roupas; era uma formação técnica. Na França existe essa formação em corte e costura para adultos. Cursos pagos pelo governo.

Liliana Castros Essa é a sorte de ter um estado paternal. Quando uma pessoa está sem emprego, pode pedir a transformação de sua função. Então, o estado paga cursos para que a pessoa se habilite em outro trabalho. ao público em geral, para a indústria de trajes.

MH Depois disso, fui apresentada ao *Théâtre de Soleil*, em 1982, durante a criação de *A Noite de Reis / La nuit des rois*, 1982, de Shakespeare. A princípio, me engajaria somente por uma semana, já que o grupo estava requisitando ajuda de profissionais externos em caráter temporário, em razão do excesso de trabalho. Então me disseram: “Precisamos acabar os figurinos. Vem conosco para Avignon”. Lógico que eu ame! (*Fala isso ao mesmo tempo em que faz várias “caretas” das reações de excitação que teve. Risos.*)

LC O Festival de Avignon é um dos mais importantes da Europa, o de maior prestígio. Acontece dentro do Palácio dos Papas.³ No que se chama *Cour d'honneur*, um tribunal de honra que, desde a criação do Festival por Vilar, é utilizado para apresentações de um, dois ou três espetáculos. E o ciclo de Shakespeare do *Théâtre du Soleil* foi convidado a se apresentar lá, com *Ricardo II / Richard II*, 1981, *A Noite de Reis e Henrique IV / Henry IV*, 1984.

MH Nós costurávamos os figurinos durante o espetáculo, enquanto os atores estavam no palco. Não havíamos terminado os figurinos da estreia, que eles usariam ao fim da encenação. Depois dessa criação, saí do grupo

The secret sewings of Théâtre du Soleil: Interview with costume designer Marie-Hélène Bouvet¹

FAUSTO VIANA AND ROSANE MUNIZ²

Could you tell us a little about your theatrical history? How did you start working with stage costumes?

Marie-Hélène Bouvet You're going to be surprised by my professional trajectory. In 1979, I went to the *Théâtre du Soleil* and saw a friend of Liliana's, who was working with the costumes for a tour of *Mephisto / Méphisto, le roman d'une carrière*, 1979-1980. She was outside the *Cartoucherie*, in the sun, busy putting the costumes in the wicker hamper. At that moment I thought: “That's what I want to do!” I was 28. So I had to learn how to sew, because I couldn't even use a needle. I took a nine-month course where I learned to use the industrial machine and I started making clothes; it was a technical education. In France we have these cut and sewing courses for adults. They are sponsored by the government.

Liliana Castros This is the lucky part of having a paternal State. When there are no jobs for you, you can request a change of professions. Then the State sponsors training courses in a different area. To the general public, to the garment industry.

MH After that I was introduced to the *Théâtre de Soleil*, in 1982, during the creation of Shakespeare's *Twelfth Night / La nuit des rois*, 1982. At first, I was going to stay there for just a week, since the group was in need of outside help from temporary professionals due to the amount of work. Then they told me: “We need to finish the costumes. Come with us to Avignon”. Naturally, I loved it! (*As she speaks, she makes several faces imitating her excitement reactions. Laughing.*)

LC The Festival of Avignon is among the most important in Europe, the most prestigious. It takes place inside the Palace of the Popes,³ in what's called *Cour d'honneur*, an honor tribune which, since the Festival was created by Vilar, has been used for the performances of one, two or three plays. And the Shakespeare cycle of the *Théâtre du Soleil* was invited to perform there, with *Richard II*, in 1981, *Twelfth Night* and *Henry IV*, in 1984.

MH We sewed the costumes during the show, while the actors were on the stage. We hadn't finished the opening costumes that they would wear at the end of the performance. After that work I left the group, coming back only for the creation of *Henry IV*; but only as a seamstress, not as a costume designer. There were piles of work and the whole day was spent at the machine. (At that time, the *Théâtre* had Nathalie Thomas and Jean-Claude Barriera as costume designers. We worked from 7 a.m. to 3 a.m. in the next morning.)

e voltei somente para a criação de *Henrique IV*; mas só como costureira, não como figurinista. Havia pilhas e pilhas de trabalho e era o dia inteiro à máquina. Nessa época, o *Théâtre* já tinha como figurinistas Nathalie Thomas e Jean-Claude Barriera. Trabalhávamos das 7 horas da manhã às 3 horas da madrugada do dia seguinte.

E lá se vão já 25 anos de trabalho...

MH Pois é... Depois, Jean-Claude Barriera saiu da companhia, e já fazia cinco anos que eu trabalhava para o *Théâtre* quando a Ariane me perguntou se eu não queria substituí-lo. Eu tinha um filho ainda bebê, mas aceitei mesmo assim. Sabia que seria difícil, mas não podia perder a grande oportunidade que se apresentava. A produção que começaria era *A Noite Maravilhosa / La Nuit Miraculeuse*, um filme de 1989. Nessa época, eu já havia aprendido um pouco a cortar – porque até então eu não sabia cortar. Eu fazia o curso à noite, tinha dois filhos, trabalhava para o *Soleil*, e tinha meu marido... (*Risos*) Era muito bom o trabalho que fazíamos. Eu aprendi na prática. É o que chamamos “aprender no palco”.

Como é trabalhar com o *Théâtre du Soleil*? Em uma das únicas entrevistas⁴ que concedeu até hoje, Nathalie Thomas disse que é muito diferente porque o trabalho não é nunca o mesmo. Que, em outros lugares, alguém faz os desenhos, chega-se a alguns modelos e outros os executam a partir daí. No *Théâtre du Soleil*, não há desenhos nem modelos e os figurinos são sempre suscetíveis a mudanças, nunca estão finalizados. Como é trabalhar assim?

MH A sala de ensaios fica bem ao lado do ateliê de figurinos, e se comunicam. Assim, antes de ensaiar, os artistas vêm nos visitar. Chega um e diz: “Vou fazer tal personagem”. No ateliê, há muitas mesas, com muitos livros. Por exemplo, em *Tambores sobre o Dique / Tambours sur la Digue*, 1999, havia livros com referências da Ásia – Japão, Coreia, Vietnã – separados por categorias; sobretudo livros de figurinos. E os atores podiam consultá-los. Inclusive nós os consultávamos o tempo todo e conversávamos sobre as personagens. Na sala de costura ficam também todos os figurinos das produções anteriores. Muitos tecidos, muitas peças. E fazemos uma bricolagem com os pedaços que resgatamos: uma touca, uma calça... Usamos muitos alfinetes de segurança. E fabricamos os figurinos assim. Procuramos o volume... Imagine, eram vinte e cinco atores e estavam todos lá, querendo fazer isso ou aquilo. Aí distribuimos as coisas, nos afastamos e olhamos. Para alguns, dizemos: “Não, você não vai assim para a sala de ensaios” – e mudamos. E assim vai até as 17 horas, quando começa o ensaio. Algumas vezes, os fazemos sair: “Vai, não dá pra dizer mais nada”. (*Risos*)

LC O que Marie quer dizer é que a preparação começa na parte da manhã e vai até a hora em que o ensaio propriamente se inicia. Mesmo quando há um texto, os ensaios começam com improvisações, nas quais cada um propõe cenas. É por isso que cada ator tem a possibilidade de inspirar-se e propor algo. Há pessoas que propõem coisas que vão muito

It's been 25 five years of work...

MH Yes, well... After that, Jean-Claude Barriera left the company. I had been five years in the *Théâtre* when Ariane asked me if I wanted to replace him. I had an infant child, but I accepted the job. I knew it would be difficult, but I couldn't miss pass up that opportunity. The production I would start in was *The Miraculous Night / La Nuit Miraculeuse*, a film of 1989. At that time, I had already learned a little how to cut – because until then I didn't know how. I took a night course, had two children, worked for the *Soleil*, and had my husband... (*laughing*) The work we did was very good; I learned by doing. It is what we call “learning on the stage”.

What is it like to work with the *Théâtre du Soleil*? In one of the few interviews⁴ she has given until now, Nathalie Thomas said it's very different because the work is never the same. That in other places there's someone who sketches, they decide about some models and other people produce the clothes. At the *Théâtre du Soleil* there are no sketches nor models and the costumes are always subjected to changes, they are never finished. What is it like to work this way?

MH The rehearsal room is next door to the costumes workshop and they communicate. So, before rehearsing, the artists pay a visit. One actor comes in and says: “I'll play that part.” In the workshop, there are many desks with many books. For example, in *The Flood Drummers / Tambours sur la Digue*, 1999, there were books with Asian references – Japan, Korea, Vietnam – separated by categories; most were costume books. And the actors could consult them. We used to consult them all the time and discuss the characters. The sewing room is also a storage area for the costumes from previous productions. Many fabrics, many garments. And we make a bricolage with the pieces we rescue: a bonnet, trousers... We use a lot of safety pins. That's how we produce a costume. We seek volume... Just imagine, there were twenty five actors and all of them are there, wanting to do this and that. Then we hand out the things, step back and observe. For some, we say: “No, you are not going into the rehearsal room like that” – and we make changes. And that goes on until five in the afternoon, when the rehearsal begins. Sometimes we have to kick them out: “Go, there's nothing more to say.” (*laughing*)

LC What Marie is trying to say is that the preparation starts in the morning and goes until the rehearsal begins. Even when there is a script, the rehearsals start with improvisation, when each one suggests scenes. That's why every actor has the responsibility to be inspired and suggest something. Some people suggest things that develop very well and others suggest something and, as she said, they are kicked off the stage. And when the character is good, the costume is good as well. It's something that happens naturally.

Nathalie also said that Ariane defines the colors of each show in the beginning of the process.

MH No. That happened specifically in the cycle *The House of Atreus*. It is not always like that. For *The House of Atreus*, four colors were suggested: white, black, red and yellow. And the work was based on the actors. The show was inspired by Kathakali. Then we started with

bem e outras que propõem algo e, como ela bem disse, são expulsas do palco. E quando a personagem está bem, o traje também está. É uma coisa que acontece naturalmente.

A Nathalie também falou que a Ariane diz quais são as cores de cada espetáculo logo no início do processo.

MH Não. Isso foi feito especificamente no ciclo de *Os Átridas*. Não é sempre assim. Para *Os Átridas*, foram propostas quatro cores: branco, preto, vermelho, amarelo. E os trabalhos foram feitos muito sobre os atores. O espetáculo era inspirado no Kathakali. Então, começamos com as formas, com a base, que estava na definição dos volumes. Mas não fizemos exatamente como o Kathakali. Por exemplo, colocamos um pequeno volume nos quadris de uma personagem, que no Kathakali é muito maior. Foram figurinos muito trabalhosos. E cada um dos atores fez o próprio adereço de cabeça. Não há nenhum igual ao outro. Nem similar. Os cabelos das personagens também.

E por falar em *Os Átridas*, existe a “cor” do *Théâtre du Soleil*. O que é exatamente isso? O vermelho *Soleil*?

MH Isso veio do nosso fornecedor de tecidos. Queríamos encontrar o vermelho do Kathakali. Fomos até Lyon e ele produziu tanto tecido vermelho para os casacos, que acabou sobrando muito tecido: que ele vendeu muito, para todo o país. Foi ele quem deu o nome de “vermelho *Soleil*”.
(*Enquanto vão passando projeções com imagens de Os Átridas, Marie Hélène comenta*)

MH Há muito trabalho para figurinistas e costureiras. Então, eu comprei os itens menores, os complementos, mas foram os atores que criaram seus desenhos e costuraram os minúsculos adereços das toucas.

Os atores se maquiavam desde o primeiro dia de ensaio. São eles que criam, também, as maquiagens de suas personagens, bem como as máscaras que utilizarão em cena. Muitas vezes, depois dos ensaios, os atores passam a noite trabalhando em suas máscaras e adereços. No *Soleil* não trabalhamos só com o sol.

LC Temos até um filme que se chama *Soleil, mesmo à Noite / Au Soleil, même la nuit*, 1996–1997.

E normalmente quanto tempo se leva para fazer tudo?

MH O tempo dos ensaios. Depende de cada espetáculo, mas geralmente vai de cinco a nove meses.

Vocês são parte integrante dos ensaios desde quando? E durante quanto tempo?

MH Desde o primeiro dia. Nossa presença nos ensaios depende da quantidade de trabalho que temos na costura. Por exemplo, em *Os Efêmeros / Les Éphémères*, 2006, não há muito a fazer na costura, pois são, sobretudo, roupas contemporâneas. Assim, todos os dias, eu via todos os ensaios.

the shapes, with the basis, which lay in the definition of volumes. But we didn't do exactly like in Kathakali. For instance, we put a small volume on the hips of a character, whereas with Kathakali it's much bigger. Those were very labored costumes. And each actor made his or her own hair prop. There weren't any two that were alike. Not even similar. Neither were the hairstyles of the characters.

Speaking of *The House of Atreus*, is there a “color” of *Théâtre du Soleil*. What is it exactly? The *Soleil* red?

MH That started with our fabric supplier. We wanted to find the Kathakali red. We went to Lyon and he manufactured too much fabric for the coats, so a lot of the fabric was not used; he sold a lot of it, all around the country. He was the one to call it “*Soleil* red”.

(*The images of The House of Atreus are projected, Marie-Hélène comments*)

MH There's plenty of work for designers and seamstresses. So I bought the smaller items, the complements, but it was the actors themselves that created their sketches and sewed the tiny props onto the bonnets.

The actors wear makeup from the very first day of rehearsal. They also create the makeup for their characters, as well as the masks that they wear on stage. Many times, after the rehearsals, the actors spend the night working on their masks and props. At the *Soleil* we don't only work when the sun's out.

LC We even have a film called *Soleil, even at Night / Au Soleil, même la nuit*, 1996–1997.

And how long does it usually take to do all that?

MH The time of the rehearsals. It depends on the show, but usually between five and nine months.

Since when do you become an integrated part of the rehearsals? And for how long?

MH Since day one. Our presence in the rehearsals depends on the amount of work we have to sew. For instance in *The Ephemerals / Les Éphémères*, 2006, there wasn't much to sew because they are mostly contemporary clothes. So, I watched all the rehearsals.

LC In our work style, Marie-Hélène and the people working with her need to watch the rehearsals. Despite the existence of an initial idea, there is a transformation going on throughout the entire period of constructing the spectacle in the rehearsals. That evolution must be followed, otherwise what she ends up making in the studio might not make any sense, like just a week ago. So, she watches the rehearsals, becomes aware of the evolution and collaborates in a different way, according to the needs of each actor. Then there is a closer dialogue between Ariane and Marie-Hélène; they talk a lot. For instance, she comes over and mentions: “This actor seems to have a problem, he doesn't know how to wear this the right way... Could you suggest another garment...”. This kind of dialogue, this intimacy between creators, they have that.

MH On the other hand, it's not always possible to attend all the rehearsals. As I said, it depends on the amount of sewing. But as the actors are quite close to us, they are always telling us what needs to be done. It is a team effort.

LC Da forma como trabalhamos, é necessário que Marie Hélène e as pessoas que trabalham com ela assistam aos ensaios. Porque há uma ideia inicial, mas ocorre uma transformação durante todo o período de construção do espetáculo nos ensaios. É necessário seguir essa evolução, senão o que ela poderia chegar a fazer no ateliê não tem mais sentido, como há uma semana. Então, ela assiste aos ensaios, dá-se conta da evolução e colabora de outra maneira, de acordo com o que cada um dos atores necessita. Há aí ainda um diálogo mais estreito entre Ariane e Marie Hélène, que conversam muito. Por exemplo, ela chega e comenta: “Esse ator parece ter um problema de não saber vestir bem isso... Poderia sugerir-lhe outra roupa...”. Esse tipo de diálogo, de intimidade de criadores, elas possuem.

MH Por outro lado, nem sempre é possível estar presente aos ensaios. Como já disse, depende da quantidade de trabalho na costura, Como, porém, os atores estão muito próximos de nós, eles estão sempre nos dizendo o que precisa ser feito. É um trabalho feito em parceria.

Quem faz o tingimento dos tecidos? E de que maneira ele é feito?

MH Nós. Na *Cartoucherie* mesmo. Às vezes, amarramos os tecidos no carro e saímos assim, para desgastá-los. Nós temos uma betoneira, que a Isabel de Maisonave usou na produção de *A Noite Maravilhosa*. Ela fez muitos tingimentos e pátinas para o filme. E usava pedras dentro da máquina.

LC A Ariane chamou Isabel de Maisonave, que trabalha esporadicamente com o *Soleil*, porque ela tem uma qualidade muito especial, que são os tingimentos e as cores que põe nos tecidos. E a especificidade de seu trabalho é usar a betoneira – equipamento para fazer concreto –, onde ela coloca às vezes pedras, às vezes pregos e outros elementos que vão compondo as modificações nos tecidos.

MH Os trajes desse filme tinham que ter trezentos anos e eram 350 figurinos!

E vocês viajam sempre com o Théâtre nas turnês?

MH Sim. Porque nós é que cuidamos de tudo: da instalação, dos camarins, de ajudar a vestir os atores, de conferir e montar os cenários. E também fazemos um acompanhamento de manutenção.

LC Com o processo de criar os figurinos desde o primeiro dia de ensaio, há um desgaste natural do tempo. Assim, quando chega a estreia, os trajes já estão precisando de manutenção. Há uma evolução e utilização dos costumes durante o tempo de ensaios.

MH Quando os atores vêm à costura para me dizer que personagem irão propor, eu os ajudo a construir os figurinos nos corpos deles. Esses figurinos vão evoluindo até o dia da estreia: muitas vezes, permanecem como eram no primeiro dia, mas algumas vezes evoluem um pouco; ou muito. Lembro-me muito bem, por exemplo, do figurino da Delphine Cottu, que interpretava uma refugiada russa chamada Babouchka, em *A Última*

Who dyes the fabrics? And how is it done?

MH We do it. Right there at the *Cartoucherie*. Sometimes we tie the fabrics to the car and drive around to wear them out. We have a concrete mixer used by Isabel de Maisonave in the production of *The Miraculous Night*. She did a lot of the dyeing and the patinas for the movie. And she put stones in the machine.

LC Ariane called Isabel de Maisonave, who occasionally works with the *Soleil*, because she has a very special quality – specifically the dyes and the colors she confers to fabrics. And her specialty is the use of the concrete mixing machine, where she sometimes puts stones, sometimes nails and other elements that will gradually effect the changes in the fabrics.

MH The costumes in this movie had to be 300 hundred years old and there were 350 garments!

And you always travel with the Théâtre in the tours?

MH Yes. Because we attend to everything: the installation, the dressing rooms, checking and assembling the sets. And we also monitor the maintenance.

LC With the process of creating the costumes since the first day of rehearsal, there is a natural wearing out that happens over time. So, before the opening, the costumes are already in need of maintenance. There is an evolution and utilization of the costumes during the rehearsal period.

MH When the actors come to the studio to tell me which character they will suggest, I help them build the costumes on their bodies. These costumes will evolve up until the premiere: often times they remain as they were on the first day, but sometimes they evolve a little, or a lot. I remember very well, for instance, the costume for Delphine Cottu, who played a Russian refugee called Babouchka in *The Last Caravansery / Le Dernier Caravanserail*, 2003. She was a fat Russian grandmother. The costume was quite contemporary. We put many garments on the hangers: coats, blouses, scarves, shoes, stockings... everything properly identified. Then we started to find the character: each one tries on a garment, puts a prop on the head, a plastron, adds on to the rear end... (*Mimics the characters. Laughing*) We laugh a lot because it's really funny. On the opening day, there was Delphine, dressed exactly as she was on the day she put her character together. Since the first day of rehearsals, the actors work with their costumes on, so at the premiere, they are an integral part of the character. The actor is already comfortable with the fabrics, the volume, the weight. It's not like you see sometimes in plays where an actor enters the stage somewhat clumsily, unable to move because of the costume.

We'd like to know a little about the creation process for the Shakespeare cycle. (We start to project images of the cycle)

MH There were no sketches. Everything was done on the actors, with the fabrics available.

LC (*Pointing to the photo of Henry iv*) The upper part on Georges Bigot is a piece from a *Molière* outfit.

MH Because the costumes are picked from all the garments available at the theater.

LC I did that in *Richard II* with a Louis XIV collar from *Molière* that the actor had placed across his chest. The staff of the sewing studio had to sew it as a detail invented

Estalagem / Le Dernier Caravanseraïl, 2003. Ela era uma gorda vovó russa. O figurino era bastante contemporâneo. Colocamos nas araras muitos trajes: casacos, calças, saias, blusas, lenços, sapatos, meias... tudo devidamente classificado. Daí começamos a achar a personagem: cada um experimenta uma peça, põe um adereço na cabeça, coloca um peitão, aumenta o bumbum... (*Faz alguns trejeitos da personagem. Risos*). Damos muita risada, porque é engraçado. No dia da estreia, lá estava Delphine, vestida exatamente como no dia em que montou sua personagem. Desde o primeiro dia de ensaio, os atores trabalham vestidos com os figurinos e, dessa forma, na estreia, eles fazem parte integrante da personagem. O ator já está habituado ao tecido, ao volume, ao peso. Não é como se vê, às vezes, em alguns espetáculos, um ator que entra em cena sem jeito, sem conseguir se mexer por causa do figurino.

Gostaríamos de saber um pouco sobre o processo de criação para o ciclo de Shakespeare. (*Começamos a projetar imagens do ciclo*)

MH Não houve nenhum desenho. Tudo foi feito sobre o ator, com os tecidos disponíveis.

LC (*Apontando para a foto de Henrique IV*) A parte de cima de Georges Bigot é o pedaço de um traje de *Molière*.

MH Porque os figurinos são selecionados entre todos os trajes que há no teatro.

LC Eu fiz no *Ricardo II*, com uma gola do Luís XIV, de *Molière*, que o ator colocou transversalmente no peito. As pessoas do ateliê de costura tiveram de reconstruí-lo como um detalhe inventado pelo ator; quase fazê-lo novamente, porque já estava todo destruído. E era parte da sua personagem. Começou no primeiro dia em que ensaiou e passou a fazer parte da personagem, como se o Ricardo II o houvesse usado sempre.

MH Podemos dizer que os atores se servem dos figurinos existentes e do que se passa na cabeça deles para propor, por exemplo, o adereço que Liliana mencionou. E nós, a partir da base oferecida, fazemos novas proposições que ampliam e dão forma à inspiração inicial. O figurino que resulta desse processo chega pronto. Um traje bem-sucedido é uma roupa no interior da qual o ator se sente à vontade. Um figurino que não aparece tanto porque o que vemos é a personagem.

Como é trabalhar com um ator como Georges Bigot? Até que ponto ele contribui para criação de um traje?

MH Georges Bigot não é o melhor exemplo. Porque ele gosta dos figurinos, tem ideias, mas não necessariamente sensibilidade para a escolha dos materiais. Para os figurinos, ou você tem jeito ou não. Assim, é necessário ajudá-lo, motivá-lo na eleição dos materiais. Ele não tem naturalmente o sentido para encontrar as coisas. Mas participa. Já Simon Abkarian, por exemplo, propõe muito.

by the actor; they had to do it almost entirely because it was practically ruined. And it was part of his character. It started on the first day of rehearsals and became a part of the character, as if Richard II had always worn it.

MH We can say that the actors help themselves from the existing costumes and from what's in their minds to suggest – for instance, the prop Liliana mentioned. And we, from the base that's offered, make new suggestions that increase and shape their first inspiration. The costume that results from this process is practically ready. A successful costume is the garment in which the actor feels at ease. A costume that does not stand out because what we see is the character itself.

What is it like working with an actor like Georges Bigot? To what extent does he add to the creation of a costume?

MH Georges Bigot is not the best example. He likes costumes, he has ideas, but he's not necessarily sensible when choosing materials. For the costumes, either you have a way with them or you don't. So, we need to assist him, motivate him when choosing the materials. He does not have a natural sensibility in composing the clothes. But he participates. Now Simon Abkarian, for instance, suggests a lot.

(*Showing photos of Georges Bigot in Henry IV*) **How was the transition from the first suggestion to the final costume, with completely different materials?**

MH The upper part of the costume is a piece of a *Molière* costume. Georges was quite inspired, in color and shape, with this aerial photograph which was still a rehearsal costume. Then, all the rest of the composition is nothing but bits of silk. From the aerial photo, he sought and chose the colors. I am not in the photo, but I was at his side when he chose the fabrics. We needed to be careful because in the Shakespeare staging we gave the actors a lot of freedom in selecting their fabrics. They could rip a heap of silk as if they were ripping a piece of cotton. Or even cut up a very fine gold lace to use just a tiny bit. There was a lot of waste throughout the process. Hence the need for supervised freedom. (*laughing*)

What is it like working with Ariane Mnouchkine? She is a creator. Does she take a lot of notes? What is it like creating with her? Do you create together or she gets started first?

MH It depends on the staging. It's not always the same or I wouldn't have stayed there for 25 years.

LC What happens is that every time, even for Ariane, the methods are different. It's not about finding a recipe and using it each time. No. Every time she puts herself to the test. She finishes a play and erases it all. Starts from scratch. It's like that for everything. The method of rehearsing with the costumes since day one is the same, but the colors change, the materials change, the continent changes, and each time is a new learning process. That's why Marie-Hélène says you can work so many years with the *Soleil*; because for every new staging it's completely changed.

MH It's always new. If we're making a play about Holland, we discover Holland. If it's about Cambodia, we learn



Pouco aberto ao espectador comum, este galpão é onde acontece a criação e execução dos trajes do Théâtre du Soleil, Cartoucherie de Vincennes, 2002 (FOTO Fausto Viana) / The common spectator has no access to the facilities where the costumes are created and made at the Théâtre du Soleil, Cartoucherie de Vincennes, 2002 (PHOTO Fausto Viana)

(Mostrando fotos de Georges Bigot em *Henrique IV*) **Como se passou da primeira proposição ao figurino final, com materiais completamente diferentes?**

MH A parte de cima do figurino é um pedaço do traje de *Molière*. Georges ficou muito inspirado, na cor e na forma, com essa foto aérea, que ainda era com um figurino de ensaio. Depois, todo o resto da composição não passa de pedaços de seda. A partir da foto aérea, ele procurou e escolheu as cores. Eu não estou na foto, mas estava ao seu lado enquanto ele escolhia os tecidos. Era necessário prestar atenção porque na montagem de Shakespeare demos muita liberdade aos atores para escolher entre os tecidos. Eles podiam rasgar um monte de seda como rasgavam um pedaço de algodão. Ou ainda cortar um galão muito bonito para usar só um pedacinho. Houve muito desperdício durante o processo. Daí a necessidade de uma liberdade supervisionada. (*Risos*)

Como é trabalhar com Ariane Mnouchkine? Ela é uma criadora, faz muitas anotações? Como é criar com ela? Vocês criam juntas ou ela começa?

MH Isso depende do espetáculo. Não é sempre igual, senão eu não estaria lá há 25 anos.

LC O que acontece é que a cada vez, para a própria Ariane, os métodos são distintos. Não é como encontrar uma receita boa e usá-la sempre. Não. A cada vez ela se põe à prova. Termina um espetáculo e apaga tudo. Começa do zero. E isso é para tudo. O método de começar a ensaiar com

about Cambodia. The same happened with Kathakalis, about the dances...

LC For *The Flood Drummers*, for instance, Marie-Hélène and a group of actors were paid to travel and get a closer feeling of what the oriental theater is like. They went to Korea and Taiwan.

(When we showed photos of *Twelfth Night*) **That was your debut at the Soleil as a seamstress. Would you like to say something about the costumes?**

MH Yes, I have something to say about these sarouel pantaloons that go down to the knees. I probably made fifty of them. It's an Indian sarouel. It must be cut obliquely, pass under the leg, with a ruffle on the top; underneath, in the legs, there are lots of folds. It was hard to find the exact height Ariana wanted. So Jean-Claude made several of them - long, shorter, medium -, with lots of stitches and little buttons. We managed to get what she wanted almost at the opening day. And we use these costumes a lot in rehearsals. They still fit. Yes, because we also lend costumes to the small groups in France that ask us for them. Since we are a government-sponsored theater company, every tax-paying French citizen has this right. And we have a responsibility to keep trading.

LC We store everything we produce. Sometimes we give costumes as gifts or lend them to small companies that don't have the economic means to produce them. One third of *Soleil's* funds comes from subsidies and two thirds are our own resources; so we have the obligation to be generous. With the new companies, with young people, with people who know that the *Soleil* also created their own company. It's been over 40 years.

o figurino desde o primeiro dia é o mesmo, mas as cores mudam, os materiais mudam, o continente muda, e a cada vez é um novo aprendizado. É por isso que Marie Hélène diz que é possível trabalhar tantos anos com o *Soleil*; porque a cada montagem a mudança é geral.

MH É sempre novo. Se fazemos um espetáculo sobre a Holanda, descobrimos a Holanda. Se o espetáculo é sobre o Cambodja, descobrimos o Cambodja. Vale o mesmo sobre os Kathakalis, sobre a dança...

LC Para o *Tambores sobre o Dique*, por exemplo, Marie Hélène e um grupo de atores tiveram uma viagem paga para obter uma impressão mais próxima do que acontecia com o teatro oriental. Foram para a Coreia e o Taiwan.

(Ao mostrar fotos de *A Noite de Reis*) **Esta foi a sua estreia no *Soleil* como costureira. Quer falar algo sobre este figurino?**

MH Sim, tenho algo a dizer sobre este saruel, uma pantalone que vai até os joelhos. Eu provavelmente fiz cinquenta peças desse tipo. É um saruel indiano. Ele deve ser cortado enviesado, passar por baixo da perna, com um babado em cima; embaixo, nas pernas, tem muitas pregas. Foi muito difícil descobrir a altura exata que a Ariane queria. O Jean-Claude fez várias – compridas, mais curtas, medianas –, com muitas costurinhas e pequenos botões. Chegamos ao que ela queria quase no dia da estreia. E usamos muito esse figurino para os ensaios. Ele serve até hoje. Sim, porque também emprestamos figurinos para as pequenas companhias francesas que nos fazem essa solicitação. Já que somos um teatro subvencionado pelo estado, cada francês que paga seu imposto tem esse direito. E nós temos o dever de continuar essa troca.

LC Guardamos tudo o que produzimos. Às vezes, damos figurinos de presente ou os emprestamos às pequenas companhias que não tem economicamente os meios de produzi-los. O *Soleil* tem um terço de subvenção pública e dois terços de recursos próprios; então, tem a obrigação de ser também generoso. Com as novas companhias, com os jovens, com as pessoas que sabem que o *Soleil* também criou a própria companhia. São mais de quarenta anos.

(Ao mostrar fotos de Ricardo II) **E sobre este figurino?**

MH Podemos falar do peso dos costumes. Os figurinos femininos eram de veludo e se compunham de três ou quatro saias sobrepostas. Eram, portanto, muito pesados. E as atrizes faziam a entrada correndo! E as saias acompanhavam o movimento. Quando havia saltos, se viam todas. E eram de diferentes cores, tecidos e materiais.

LC É interessante falar que há muitos anos a Marie Hélène tem uma relação muito forte com uma pessoa de Lyon, praticamente uma relação familiar. Quando há tecidos especiais – sobras de criações feitas para a igreja, por exemplo –, essa pessoa liga para ela avisando. Então ela entra em contato, e aí nos vendem ou nos dão essas sobras. Assim, Marie Hélène tem um estoque de coisas incríveis, coisas que provavelmente nunca serão usadas. Por isso ela falou em dar aos atores uma liberdade supervisionada. É como uma incrível caixa de Pandora! Há tantos materiais para poder imaginar e inventar...

(When showing photos from Richard II)

What about these costumes?

MH We can speak about the weight of these costumes. The women's costumes were made of velvet and had three or four overlapping skirts. They were, therefore, very heavy. And the actresses came onto the stage running! And the skirts followed the movement. When they leaped, the whole skirts were visible. And they were different in colors and materials.

LC It's important to say that for many years now Marie-Hélène has maintained a steady relationship with a person from Lyon; it's practically a family relationship. When there are special fabrics – left-overs from the creations made for the church, for example –, this person calls and tells us. Then she gets in touch and they sell or give us those remainders. So, Marie-Hélène has a stock of amazing things that will probably never be used. That's why she spoke of giving the actors some supervised freedom. It's like opening Pandora's box! There are so many materials to imagine and invent with...

And how do you organize the fabrics at the *Soleil* studio?

By color or type of fabric?

MH The most valuable are usually stored in the upper part of the lockers. It all depends on the show. At every production I rearrange the fabrics: the less useful ones stay on top and the most useful, below.

Getting back to the heavy skirts of *Richard II*, we would like to ask if they were handmade or machine-sewed.

MH The skirts had a broad waist, with suspenders. In the machine, the needles would break; then they had to be handmade. For the actresses, we came up with a special solution. Shakespeare served as an experience to make the women's costumes less difficult to wear. We made a dress with a waistcoat of wide straps that was closed in front with Velcro and on the waist it was fixed to the skirts with laces and eyelets. The volume was obtained with several skirts overlapped at different heights. For instance, in the costumes of *The House of Atreus* (shows the cover photo of the magazine with the round skirt spinning), Ariane wanted it to have three colors. We made skirts with various colors that were sewed to the red skirt underneath. They had to be well-regulated, with a five-milimeter difference one from the other. Something that goes almost unnoticed, but it was there. The first rehearsal was very funny. After noon, everybody was on the stage and Ariane said to me: "We need to see a bit more of each color." Then I told the actors to breathe, so that their clothes would go up and the layers of skirts would show up a bit more (laughing). After that, we placed all the skirts on the stage, opened. The skirt of the photo was seven meters high. Then we made marks at every five millimeters and started to curl them up on top of the fixed base. In this way, we could see the yellow, the black, the red, though everything was fixed on the red base, on a flat surface. And that produced the difference we would see afterwards.

1 Interview with Marie-Hélène Bouvet, costume designer for the French theater group Théâtre du Soleil, in the presence of Líliliana Castros, public-relations agent for the group, conducted

E como você organiza os tecidos no ateliê do *Soleil*? Por cores, tipos de tecido?

MH Os mais valiosos normalmente são guardados na parte de cima dos armários. Tudo depende do espetáculo, porém. A cada produção, eu arrumo os tecidos: os menos úteis ficam no alto e os úteis, embaixo.

Voltando às saias pesadas de *Ricardo II*, gostaríamos de perguntar se elas foram feitas a máquina ou a mão.

MH As saias tinham uma cintura grossa, com suspensórios. Na máquina, a agulha quebrava; então, tinha que ser a mão mesmo. Para as atrizes, nós encontramos uma solução especial. Shakespeare serviu de experiência para que os figurinos femininos fossem menos difíceis de suportar. Fizemos um vestido com um colete de alças largas, que era fechado com velcro na frente e, na cintura, era fixado às saias com laços em ilhoses. O volume era obtido com várias saias sobrepostas em diferentes alturas. Por exemplo, para o figurino de *Os Átridas* (mostra a foto de capa da revista ilustrada, com a saia vermelha rodando), Ariane queria que ele tivesse três cores. Fizemos saias de várias cores, que eram costuradas na saia vermelha de baixo. Era necessário que elas estivessem bem reguladas, cerca de cinco milímetros de diferença uma da outra. Algo imperceptível, mas que existe. O primeiro ensaio foi muito engraçado. Depois do meio-dia, estavam todos no palco e a Ariane me dizia: “É preciso que se veja um pouco mais de cada cor.” Então eu pedi para os atores respirarem, pois assim a roupa subia e as camadas da saia apareciam um pouco mais (*Risos*). Depois, colocamos todas as saias no plano, abertas. A saia da foto tinha sete metros de altura. Então, marcamos de cinco em cinco milímetros e fomos franzindo sobre a base fixa. Assim se viam o amarelo, o preto, o vermelho, mas tudo fixado sobre a base vermelha, no plano. E isso dava a diferença que víamos depois.

in the Scenography Room at ECA-USP, in the presence of undergraduate and graduate students from the Scenic Arts course. The second part of this interview, about the creation of the costumes for the show *The Ephemerals*, appeared in Revista Sala Preta, a publication of the Graduate Program in Scenic Arts from the University of São Paulo's School of Communications and Arts, ed. 7, 2007, p.117-122, and can be read online at http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF07/SP07_015.pdf

- 2 Transcribed and Translated from French to Portuguese by Rosane Muniz
- 3 The Avignon Festival was created by Jean Vilar in 1947. During three weeks in the month of June, the best in contemporary European creation is presented by artists from various backgrounds and generations. There are over 40 spectacles, presented at over 20 locales ranging from small chapels, with just 150 seats, to the court of honor in the Palaces of Popes (*Cour d'honneur du Palais des papes*), with two thousand seats. Learn more at the Festival's official site: <http://www.festival-avignon.com/>
- 4 The interview cited (*Les costumes se créent avec les comédiens au fil des répétitions, Théâtre aujourd'hui*, n°1 (Les Atrides au Théâtre du Soleil), CNDR, 1992, pp.30-34.) is translated in its entirety in Appendix II, of Volume II, of the doctoral thesis of VIANA, Fausto Roberto Poço. *O figurino das renovações cênicas do século XX: um estudo de sete encenadores / The costume design of scenic renovations in the 20th century: a study of seven stage directors*. São Paulo, ECA - USP, 2004. Doctoral thesis, p.530-532.

- 1 Entrevista com Marie-Hélène Bouvet, figurinista do grupo teatral francês Théâtre du Soleil, com a presença de Liliانا Castros, relações-públicas do grupo, realizada na Sala de Cenografia da ECA-USP, com a presença dos alunos de graduação e pós-graduação do curso de Artes Cênicas. A segunda parte desta entrevista é sobre a criação de figurinos para o espetáculo *Les Éphémères*, foi publicada na Revista Sala Preta, publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP, ed. 7, 2007, p.117-122, e pode ser lida no site <eca.usp.br/salapreta/PDF07/SP07_015.pdf>
- 2 Transcrição e Tradução Francês/Português: Rosane Muniz
- 3 O Festival de Avignon foi criado por Jean Vilar em 1947. Durante três semanas, no mês de julho, o melhor da criação contemporânea europeia é apresentado por artistas de diversas origens e gerações. São mais de quarenta espetáculos, representados em mais de vinte lugares, que vão de pequenas capelas, de 150 lugares, ao tribunal de honra do Palácio dos Papas (*Cour d'honneur du Palais des papes*), com 2 mil lugares. Saiba mais no site oficial do Festival: <www.festival-avignon.com>
- 4 A entrevista citada (*Les costumes se créent avec les comédiens au fil des répétitions, Théâtre aujourd'hui*, n°1 (Les Atrides au Théâtre du Soleil), CNDR, 1992, pp.30-34.) está traduzida, na íntegra, no Apêndice II, do Volume II, da tese de doutoramento de VIANA, Fausto Roberto Poço. *O figurino das renovações cênicas do século XX: um estudo de sete encenadores*. São Paulo, ECA - USP, 2004. Tese de doutorado, p.530-532.

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

O talento e a experiência da figurinista portuguesa Helena Reis

FAUSTO VIANA

Helena Reis é figurinista e professora de figurino aposentada pela Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, Portugal. Com uma produção em teatro bastante significativa – são mais de mil décors e mais de dois mil fatos (figurinos). Segundo ela, todos foram desenhados – além de programas de TV e shows os mais variados, a professora conta um pouco da sua experiência profissional, seu trabalho com a atriz Marina Motta e como docente na ESTC.

Qual a sua formação?

Sou licenciada em pintura pela Escola de Belas Artes, na turma de 1967 e fiz vários cursos de pintura e gravura.

Como o teatro entrou nessa história?

Sempre fui apaixonada por espetáculos. Quando conheci as diretoras da Companhia Teatro Estúdio de Lisboa, elas sempre falavam muito bem de minhas pinturas. Um dia me perguntaram se eu não queria fazer uma peça. Meu primeiro cenário e figurino foi para *A louca de Chailot*, de Jean Giradoux. Então nunca mais parei. Por dois anos seguidos, me inscrevi na Select School em Londres, para fazer mestrado em Cenografia. No primeiro ano, não havia vagas para estudantes estrangeiros; no segundo, a mesma coisa. Então desisti. Na época, já trabalhava para as emissoras de televisão, criando e desenhando. Eu era a única mulher em uma atividade então eminentemente masculina. E me saí bem!

O que incomodou muita gente...

Sem dúvida. Eu sou cenografista, cenógrafa e figurinista. Quer dizer, faço de tudo na área. Havia cenógrafos que eram executantes das maquetes dos outros. Daí o questionamento: “Será que essa fulana pinta bem? Nós não vamos ter trabalho?”. Sempre tive, no entanto, um relacionamento muito bom com os empresários, os grupos teatrais, o pessoal (costureiras, chapeleiros, carpinteiros). Passo a passo, fui me afirmando sempre; e acho que fui muito bem tratada.

O fato de ser mulher ajudou no relacionamento interpessoal?

Sempre adotei o comportamento de lidar com os homens de igual para igual. E obtive tudo das equipes de carpintaria. Às vezes, à noite, eu saía e trazia um grande bolo, algumas garrafas de uísque, mimos. Eu digo aos meus alunos:

The talent and experience of Portuguese costume designer Helena Reis

FAUSTO VIANA

Helena Reis is a costume designer and retired professor of costume design who taught at the Escola Superior de Teatro e Cinema / School of Theater and Cinema, in Lisbon, Portugal. With a staggering body of work in the theater – with over a thousand décors and over two thousand fatos [costumes] to her name. According to her, they were all designed – as well as tv programs and a wide variety of shows, the professor tells us a little about her professional experience, her work with actress Marina Motta and what it's like to teach at ESTC.

Tell us about your education.

I have a degree in painting from the Escola de Belas Artes / School of Fine Arts, in the class of 1967 and I've taken many courses in painting and engraving.

How did theater get involved in this story?

I've always been passionate about spectacles. When I met the directors from the Companhia Teatro Estúdio de Lisboa / Studio Theater Company of Lisbon, they spoke very highly of my paintings. One day they asked if I wanted to do a play. My first work with scenography and costume design was for *The Madwoman of Chailot*, by Jean Giradoux. And I haven't stopped since. Two years in a row, I applied to the Select School in London, to get my graduate degree in Scenography. The first year, there were no openings for foreign students; the second year, it was the same story. So I gave up. At the time, I was already working for tv networks, creating and designing. I was the only woman in a field that, at the time, was so dominantly masculine. And I was successful!

Which bothered a lot of people...

Without a doubt. I'm a set designer, a scenographer and a costume designer. In other words, I do everything in the area. There were scenographers who simply executed the models designed by others. Then came the questions: “Can she really do it? Are we going to be out of work?” In spite of this, I've always had a very good relationship with the investors, the theater groups, the staff (seamstresses, hatmakers, carpenters). Step by step, I affirmed myself; and I think I was treated very well.

Do you think being a woman helped with the interpersonal relationships?

I always adopted an attitude of treating men as equals. And I've able to get the best out of the carpentry teams. Sometimes, at night, I would go out and bring back a big cake, some bottles of whiskey, little treats. I always tell my

“Sejam sempre muito bem educados, tenham muita “lata” (*com coragem e sem vergonha*) para pedir isso e aquilo com muito charme... Fiquem atentos à parte humana do pessoal que trabalha com vocês. Quando ouvir “Eu tenho minha mulher doente”. No dia seguinte, não esqueça de perguntar: “Como está sua mulher?” Porque temos sempre que ir à oficina, pedir que eles façam mais uma hora, um extra. Nunca me arrependi de ter esse comportamento. Consegui sempre cooperação e acho que fui muito bem-sucedida.

Com certeza. E quais foram os principais trabalhos realizados?

Eu fiz tantos...

Foram já trinta e quatro anos?

Trinta e oito anos. Em teatro, eu trabalhei no Teatro São Carlos, Teatro Nacional, teatros de revista... Em televisão, perdi a conta. Uma coisa muito importante que fiz, em nível nacional, foi a construção de um desfile na Expo Sevilha '92. Foram mais de 2 mil figurinos rigorosos – a constituição da embaixada de D. Manuel ao papa, no tempo do papa Leão X. Foi coisa séria! Fora que tudo foi feito com pessoas da academia, engenheiros, e não atores. O desfile foi para Sevilha e o desfile na Expo Sevilha foi fantástico.

Esse foi um trabalho marcante? Quanto tempo levou na execução?

Sim. Um trabalho marcante do ponto de vista de que foi muito trabalhoso e muito complicado. Seis meses. Foi muito tempo, uma loucura! Era rigoroso na reprodução e não uma fantasia estilizada. Gosto de trabalhar em estilizações. Trabalhei com Carlos Avez, fui três vezes ao Brasil.

E qual foi seu trabalho preferido? A gente sempre tem um, não é?

O que eu mais gosto de fazer são espetáculos cujos componentes sejam a criatividade, a variedade e a fantasia. Isso para mim é fundamental. Gosto muito de musicais. Vou a Londres, à Broadway, a Paris. O que os musicais têm para mim? Muitos cenários e muitos figurinos. Agora, quanto a fazer um Tchekhov... – que, aliás, já fiz há alguns anos –, quando aparece um trabalho desses eu digo logo: “Não, isso é para os meus alunos, não para mim”. Quanto ao trabalho em televisão, temos feito muita coisa com a Marina. Ganha-se muito, e o trabalho é diferente a cada semana, cinco ou seis *decórs*, trinta ou quarenta figurinos todas as semanas. É disso que eu gosto. Não tenho, porém, um trabalho predileto. Em 1980/1981, em Cascais, com o Teatro Experimental de Cascais, fiz uma peça que se chamava *Onde Vaz Luís*, que era sobre o Luís Vaz de Camões. Foi um trabalho extraordinário! Ganhamos os prêmios todos: eu ganhei como figurinista, com os cenários... foi um espetáculo fantástico! Uma peça que me marcou muito. Hoje eu gosto muito é de fazer grandes musicais! Espetáculos com muito guarda-roupa, muitos cenários; que não sejam peça única, sobretudo de época. Não dá para dizer um de que eu tenha gostado mais. A cada espetáculo, a gente se apaixona pelas coisas que tem de fazer.

students: “Always be very polite, have the “guts” to ask for this and that with grace. Be aware of the humanity of the people who are working with you. When you hear someone say, “My wife is sick.” The next day, don’t forget to ask: “How is your wife?” Since we always have to go to the workshop anyway, ask them to work for another hour, one extra. I’ve never regretted behaving this way. I always managed to get cooperation and I think I’ve been very successful.

Definitely. And what were the main projects you worked on?

There have been so many...

Has it been thirty or forty years?

Thirty-eight years. For the theater, I worked at no Teatro São Carlos, Teatro Nacional, theater revues... For tv, I’ve lost count. One important thing that I did, on a national level, was the construction of a parade for Seville Expo '92. It took over two thousand rigorously-designed costumes – the reconstruction of King Manuel’s ambassadorship to the pope, at the time of Pope Leo X. It was some serious stuff! Not to mention that it was all done with academics and engineers – not actors. The parade went to Seville and the parade at the Seville Expo was fantastic.

Was this work remarkable? How much time did it take to execute it?

Yes, it was. It was remarkable considering that it was a very complicated job that took a lot of hard work. Six months. It was a long time, really crazy! The costumes weren’t stylized – they were very demanding reproductions. I like to work with stylization. I’ve worked with Carlos Avez. I’ve been to Brazil three times.

And what was your favorite job? There’s always one that stands out, right?

What I most like to do are spectacles whose components are creativity, variety and fantasy. For me, this is fundamental. I really like musicals. I go to London, to Broadway, to Paris. What do musicals have that I love? Lots of sets and lots of costumes. Then again, when it comes to doing Chekhov... – which, by the way, I did years ago –, when a job like this appears I say right away: “No, this is for one of my students, not for me.” As far as tv goes, we’ve done a lot of things with Marina. The earnings are big and the work is different every week, five or six *decórs*, thirty or forty costumes every week. And this is what I like. I don’t have a favorite job though. In 1980/1981, in Cascais, with the Cascais Experimental Theater, I did a play called *Onde Vaz Luís*, which was about Luís Vaz de Camões. The work was extraordinary! We won all the awards: I won for costume design, for the sets... it was a fantastic show! A play that made a really big impression. These days I really like doing big musicals! Shows with a large wardrobe, lots of sets; that aren’t single pieces, mainly period works. I really can’t name one that I liked the most. With each show, we fall in love with the things we have to do.

Is the last one always the best one?

Sometimes no. There was one curious time that I took a look at the text and said to Carlos Alvarez: “I don’t like the script so much.” And he answered me: “Ah, Helena,

O melhor é sempre o último?

Às vezes não. Aconteceu uma vez o fato curioso de eu olhar o texto e dizer ao Carlos Alvarez: “Eu não gosto muito do texto”. E ele me respondeu: “Ah, Helena, então vamos fazer disso um grande espetáculo”. E fizemos! Foi o pretexto para um espetáculo plástico extraordinário, uma peça fantástica. Às vezes, o fato de ser um grande espetáculo nem envolve o texto. Porque eu o faço sempre para que possa brilhar. É isso tanto nos programas semanais de televisão, que pagam bem, quanto em um espetáculo em que posso não ganhar nada. O que importa é que meu trabalho seja de fato bom e valorizado. E o trabalho criativo que há em fazer, por exemplo, um espetáculo de variedades? Vocês ainda têm essa tradição? Porque a revista portuguesa está moribunda.

O Teatro de Revista passou por um período forte, mas agora não mais.

Eu ainda fiz grandes espetáculos na Revista; coisas fantásticas, de críticas que muitas vezes diziam do espetáculo e do guarda-roupa. É de disto que eu gosto: número após número, como nos musicais, nos grandes espetáculos de cassino, nos cabarés lá fora, no *Moulin Rouge* e essas coisas todas. Sou apaixonada por tudo isso. Sou apaixonada pelo *Fantasma da Ópera*. Vi duas versões da peça em Londres e assisti ao filme umas sete ou oito vezes. Isso é que é trabalhar! Chego até a sentir vontade de não fazer mais nada quando vejo coisas assim. O fato é que trabalhar grande assim exige muito investimento. Em uma de minhas viagens ao Brasil, visitamos a Globo, e vi seus cenários todos montados. Nas novelas há sempre muito bons trabalhos. Em novelas de época, por exemplo. Ah! E sou apaixonada pela Marília Pêra.

O que é um bom figurino teatral?

Para que o figurino seja bom, é preciso um bom figurinista. Um profissional que saiba ler o texto, entender a linha problemática do encenador, a linha do espetáculo que o encenador quer dar. Para se fazer um Shakespeare clássico, por exemplo, o figurino tem que ser clássico; já um Shakespeare estilizado pede uma encenação mais para a fantasia. Eu já fiz trabalhos estilizados dentro de épocas clássicas.

Em relação ao ator – e ao longo da minha vida isso aconteceu muitas vezes –, com frequência o figurinista deve criar um figurino que o ajude a desenvolver seu trabalho. Isso é muito bom, sobretudo em se tratando de estilização. Se você tem um Tchekhov, um Ibsen ou um Marivaux, o figurino é clássico, não há muito o que inovar. Já na abordagem mais livre da estilização, tive muitos atores que ficavam à espera de que eu fizesse o figurino para definir sua postura em cena. Nesse caso, gosto de falar que são estilizações, grandes figurinos estilizados.

Em relação à parte física do ator, a norma que eu ensino sempre para meus alunos é: “Tirar onde está a mais e pôr onde não existe”. De resto, temos outros ‘truquezinhos’, como pôr uma casaca para esconder uma barriguinha, por exemplo. Tudo isso para mim faz um bom figurinista e, pois, um bom figurino teatral.

then let's make this a huge spectacle.” And we did! It was the for an extraordinary plastic spectacle, a fantastic play. Sometimes, the fact of it being a big spectacle has nothing to do with the script. Because everything that I do has to shine. And that goes for the weekly television shows which pay well, as well as a spectacle for which I earn next to nothing. What matters is that my work is truly good and appreciated. And the creative work that there is in doing, for example, a variety show? Do you still have this tradition? Because theater revues in Portugal are just about dead.

Revue theater went through a period of strength, but not anymore.

Still I did some big revue shows; fantastic things, the critical reviews often spoke of the spectacle and the wardrobe. And this is what I like: number after number, like in the musicals, those big shows held in casinos, in cabarets in other countries, at the *Moulin Rouge* and all those things. I love all of that. I'm love with *Phantom of the Opera*. I saw two versions of the play in London and watched the movie some seven or eight times. That is real work! I even sometimes feel the urge to never work again when I see things like that. The fact is that working on such a large scale demands big investments. On one of my trips to Brazil, we visited the Globo network, and I saw some sets that were entirely assembled. There's always great work on the telenovelas. On the period telenovelas, for example. Ah! I love Marília Pêra.

What makes good theater costume design?

For the costumes to be good, you need to have a good costume designer. A professional who knows how to read the script, understand the kind of problems the director is face with, the sort of spectacle that the director wants it to be. To do a classical Shakespeare play, for exemple, the costumes have to be classical; being that a more stylized Shakespeare play calls for a more fantastical production. I have done stylized work on some classic period plays though.

Regarding actors – and throughout my life this has happened many times –, often designers must create costumes that will help actors develop their roles. This is very good, especially when it comes to stylization. You take a Chekhov, an Ibsen or a Marivaux, the costumes have to be classical, there's not much room for innovation. But having a freer approach to stylization, there have been plenty of actors who were hoping that I would make a costume to define their posture in scene. In this case, I like to say that they are stylizations, great stylized designs.

When it comes to the physical part of the actor, the general rule I always give my students is: “Take away from where there's plenty and put it where there's nothing.” For everything else, we have other little tricks, like how to use a dress-coat to hide a pot belly, for example. For me, all of this is what makes a good costume designer and good theater design as well.

What is the theater life like in Portugal these days?

The worst. Nobody makes a living from the theater anymore; they would starve to death if they tried. I say this all the time at the school. In all my time spent in here, I've tried to explain to the administration that this is an “internetic” school, held back by the classical and navel-



Croquis de Helena Reis para *A gata borralheira*, 2005 / Drawing by Helena Reis for *the cat Cinderella*, 2005

Como é viver de teatro em Portugal hoje?

Péssimo. Ninguém vive de teatro hoje; morreria de fome se o pretendesse. Não me canso de dizer isso nesta escola. Em toda minha vida aqui dentro, tenho tentado explicar à direção que esta é uma escola crítica, puxada para o clássico, virada para o próprio umbigo. Sou predominantemente uma nota discordante aqui dentro. Eu acho que é preciso, sim, estudar Gil Vicente, Tchekhov, o teatro de Brecht, mas também é preciso estudar os musicais, o teatro musical. E ensinar aos alunos para poder elevar o nível do ator. Eu sei de experiências de atores que saíram daqui licenciados fazendo coisas clássicas assim, e lá fora não sabem fazer outro tipo de espetáculo.

Os figurinistas, assim como os cenógrafos, devem estar aptos a trabalhar para os clássicos, as tragédias gregas, os musicais, as estilizações, uma gama variada de opções. Trabalhar para o que eu chamo de as “vertentes do espetáculo”, que não são só o teatro, mas também a ópera, o balé, o cinema. O espetáculo é muito mais abrangente. O Brasil tem um grande espetáculo que é o carnaval – o melhor espetáculo do mundo. Cortejos de rua! Depois, eventos de rua, comerciais... Eu já trabalhei para comerciais! E digo sempre que não é menos digno trabalhar para um comercial. O que se deve é fazer algo bom. Não é assim?

Claro.

Por um lado, eu posso ser convidada para o São Carlos e fazer uma ópera mal acabada, um mau trabalho. Por outro, fazer um trabalho em outro tipo de espetáculo, de evento, e ser um bom trabalho. O importante é fazer sempre um bom trabalho. E como não há grandes peças e nem pequenas peças...

Em relação aos atores, eu digo sempre que há os grandes, os maus, os pequenos e os médios. Já vi atores fazendo “pontinhas”, entradas pequeninas que a gente não esquece nunca mais, enquanto outros falam por duas horas sem nos sensibilizar. Portanto, o trabalho tem que ser bom; e o ensino, diversificado.

A escola tem a obrigação, tanto para os atores como para designers de cena, de abrir o leque de opções; porque, se estiverem pensando só em teatro, morrerão de fome. Há três ou quatro anos que eu digo isso em aula para os meus alunos. Afirmar que se pode viver de teatro aqui em Portugal é mentira!

E qual é a perspectiva de futuro?

Para mim, mudam-se as leis de um dia para o outro, mudam-se as mentalidades. Depois de 25 de abril de 1974 (Revolução dos Cravos), eu nunca pensei que, ao fim de trinta anos, as pessoas fossem cada vez mais mal-educadas e houvesse tanta falta de cultura e de civismo. Os alunos chegam hoje aqui para tirar a licenciatura e você acha dez, trinta erros ortográficos num relatório! As pessoas que vêm aqui já não têm vocação. Nas provas, nos júris de seleção, os candidatos são obrigados a preencher questionários em que se lhes pergunta a quantos cursos mais se candidataram. É raro encontrar um aluno que diga: “Não me candidatei a mais nada; só a este”. Das turmas de quinze alunos, vão permanecer um ou dois para seguir carreira.

gazing. For the most part, I'm a voice of a dissent here. I do think that it's necessary to study Gil Vicente, Chekhov, the works of Brecht, but it's also necessary to study musical theater. And to instruct students in order to elevate the level of the acting. I know of experiences of actors who leave here after earning degrees doing this kind of classical work, and when they get out there they don't know how to do any other kind of show.

Costume designers, just like scenographers, should be capable of working on the classics, Greek tragedies, musicals, stylized works, a whole range of options. Working in what I call the “pillars of spectacle,” which is more than just theater; it's also opera, ballet, cinema. Spectacle is much more wide-ranging. Brazil has a great spectacle of its own that is Carnival – the greatest spectacle on earth. Pageants in the streets! Afterwards, street events, commercials... I've worked on commercials before! I always say that it is no less dignified to work on a commercial. What matters is doing work that's good. Isn't it?

Sure.

On the one hand, I may get an invitation to São Carlos and work on some badly-done opera, a work of low-quality. On the other hand, doing the work of another kind of spectacle or event, and the work is good. The important thing is to always do a good job. And as if there were no such thing as big plays or small plays...

When it comes to actors, I always say that there the big, the bad, the small and the average. I've seen actors with walk-on roles, the tiniest parts that were unforgettable, while others talk for two hours straight without touching the audience. Therefore, the work has to be good; the instruction has to be diversified.

The schools have an obligation, to the actors as well as the set designers, to open up the full range of options; because, if they're only thinking about theater, they're going to go hungry. I've been saying this to my students in class for three or four years now. Anyone who says that you can make a living off of theater here in Portugal is lying!

And what are the prospects for the future?

For me, when the laws change from one day to the next, people's mentalities change. Thirty years on after April 25, 1974 (the Carnation Revolution), I never thought that people would be so ill-mannered and there would be such a lack of culture and civility. The students come here to get their degrees and you'll see some ten, thirty grammatical errors in a single report! People who come here don't have any vocation. In their exams for the selection boards, the applicants are obligated to fill out questionnaires in which they're asked how many other courses they're applying to. It's rare to find students who say: “I didn't apply to any others; just this one.” Out of a class of 15 students, one or two will continue on in the profession. I teach a class and they just tune out; they only remember it eight days later, in the next class. It's no use! The school can't do everything. Students need to be interested, to be curious! I say: “Go to the stores, take a look at the fabrics, go in, use your hands!” How can anyone expect to create costumes or set design without knowing what kind of work material is available? In the professional life, it's not this way. In my work, for

Eu dou uma aula e eles “desligam o botão”; só se lembram dela depois de oito dias, na aula seguinte. Não adianta! A escola não pode dar tudo. O aluno tem que ter interesse, ser curioso! Eu digo: “Vão às lojas, vejam os tecidos, entrem, apalpem!”. Como é que alguém pode criar um figurino ou um cenário sem conhecer o material de trabalho disponível? Na vida profissional, não é assim. No meu trabalho, por exemplo, eu dependo das costureiras, dos aderecistas, dos chapeleiros, do pessoal da carpintaria que entra às oito da manhã. Tem gente que pensa que pode chegar às nove, ou às dez, ou ao meio-dia. E ainda bem que eu vou embora da escola, porque eu não aguento mais isso. Eu adoro a minha profissão, dediquei minha vida toda a ela. Tudo. Não há família, não há nada. Ganhei muito dinheiro, ganhei muito prestígio; mas nunca tive horário. Quando me contratam, as pessoas sabem que eu posso não dormir, posso não comer; e não durmo. Quantas vezes, aliás, eu dormi no teatro. Poucas pessoas se comprometem dessa forma. O trabalho altera o talento. Quando eu estreei em 1967/1968, a diretora do teatro de Lisboa, que já morreu, me disse: “Eu conheço seu trabalho como pintora, mas isto aqui é outra coisa. É talento, é espetáculo, é experiência. Não basta só o talento, é preciso muita experiência, muito treino”. Há trinta anos, claro que eu não podia ter a experiência atual. Hoje, quando desenho uma coisa já sei como fazer; não vale a pena desenhar coisas que eu sei que não vão dar resultado. E isso só se consegue alcançar com muita calma, com muita perseverança, com muito conhecimento. Ninguém nasce sabendo, é ou não é? Infelizmente, os alunos não querem saber disso. Fazem uns rabiscos, uns esboços e se acham bons, pensando que já sabem tudo. O fato é que ninguém sabe nada.

É um fenómeno.

E nunca mais se ouve falar deles. Ao longo dos anos, nós nos lembramos de uma dúzia de alunos. E eu tenho aqui trinta e tantos a cada ano! São aqueles que ainda estão atuando profissionalmente e se destacam. Os que nós sabíamos que iam ser bons. E há alguns com talento que passaram por aqui, com “muito jeito”, mas que depois não se dedicaram, não cumpriram horários nem prazos, deixando o pessoal à espera. Eles fazem isso uma vez, duas... Na terceira ninguém mais os chama, percebe?

Claro. E eu não posso deixar de perguntar sobre o seu trabalho do folclore.

Ah, o trabalho do folclore! Eu já fiz inúmeras coisas nessa área, e as pessoas não souberam explicar exatamente. Eu fiz muitos trabalhos de azulejos, de coisas do Minho (folclore minhoto), trajes pintados a mão. Tenho uma roupa, por exemplo, que, além de toda pintada a mão, também tem aplicações. Para criar o figurino de um ator que fazia determinado personagem – uma casaca –, fui também buscar a inspiração no século XVIII, no folclore minhoto. Trata-se de uma peça séria. Agora, quando se trata de revista, de musical com a Marina Mota, faço dezenas de trajes baseados no folclore, mas estilizados. E o melhor lugar para se ver tudo isso é no Armazém da Maria Gonzaga, que aluga roupas.

example, I depend on the seamstresses, the dressmakers, the hatmakers, the carpenters who get there at 8 in the morning. There are people who think that you can show up at 9 or 10 or noon. And it's for the best that I'm leaving the school because I can't stand that anymore. I love my profession, I've dedicated my life to it. No family, nothing else. I've earned a lot of money, I've earned a lot of prestige; but I never had a set schedule. People know when they hire me that I might not sleep, I might not eat and I don't sleep. Often times, by the way, I slept in the theater. Few people dedicate themselves in this way. Work alters talent. When I debuted in 1967/1968, the director of the Lisbon theater, who has since passed away, told me: “I know your work as a painter, but this here is something else. It's talent, it's a spectacle, it's an experience. Talent is not enough; you need a lot of experience, a lot of training.” Thirty years back, of course I couldn't have the experience I have today. Today, when I design something, I already know how to go about it; it's not worth it to design things that I know won't have results. And this is something you can only achieve with lots of calm, lots of perseverance, lots of knowledge. No one is born knowing everything, am I right? Unfortunately, students don't want to hear that. They make some doodles, some sketches and think they're good, thinking that they already know it all. The fact is that nobody knows anything.

It's a phenomenon.

And you never hear from them again. Over the years, we remember a dozen or so students. And I have more than thirty students each year! There are those that are still active professionally who stand out. Those that we know are going to be good. And there are those with talent who come through here with “lots of swagger,” but who don't apply themselves later, who aren't on time and don't meet deadlines, making others wait for them. They do this once, twice... After the third time, no one calls them back, you know?

Sure. And, of course I have to ask you about your work with folklore.

Ah, yes, folklore! I've done countless things in this area, and people don't know how to explain it exactly. I did a lot of work with tiles, things from Minho (*folclore minhoto*), hand-painted outfits. I have one outfit, for instance, that in addition to being hand-painted, also has applications. To create a costume for an actor who was playing a certain character – a dress-coat –, I also searched for inspiration in the 18th century, in the folklore of Minho. We're talking about a serious play. Now, if we're talking about revue, musicals with Marina Mota, I make dozens of more stylized outfits based on folklore. And the best place to see all this is at Armazém da Maria Gonzaga, which rents clothes.

Moda teatralizada: o traje nos desfiles de Ronaldo Fraga

DALMIR ROGÉRIO PEREIRA

Mestrando em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo

A obra do estilista Ronaldo Fraga tem sido tema de pesquisas, apresentadas em simpósios e dissertações, em distintas áreas do saber: literatura, comunicação, semiótica, psicologia clínica e ciência de formação da moda. Como o estudo de sua obra sob a ótica da teatralidade ainda permanece inédito, é nessa lacuna que o presente artigo se insere.

Ronaldo Fraga, 44 anos, nasceu em Belo Horizonte (MG) e é descendente de escravos. Seu pai foi ferroviário e jogador profissional de futebol. Fazia também cinzeiros e outros objetos de ferro em forma de flores para complementar a renda familiar. A mãe é de antiga família mineira. Trabalhou, quando solteira, na *Tecelagem Renascença*, onde dividiu os teares com Clara Nunes. A artesanaria familiar cedo se faria presente na vida de Ronaldo Fraga.

Na infância e juventude, Fraga investiu na sua formação de desenhista, e foi isso que o levou ao mundo da moda: o simples fato de saber desenhar. Acreditava que assim poderia criar melhor as vestimentas das personagens que inventava. Em seu blog na internet,¹ ele declara que ainda costuma conduzir seu processo criativo desta forma: cria trajes para personagens que surgirão nas passarelas. O procedimento, no entanto, poderia gerar uma discussão acerca de quem vestiria essa moda – se um ser humano real, ou se alguém sem identidade fortemente constituída, que precisasse de que algo externo determinasse sua forma de vestir.

Fez sua formação universitária em Estilismo e Modelagem do Vestuário na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). No exterior, cursou pós-graduação, na Parsons School de Nova York, e chapelaria, na Central Saint Martins College of Art and Design, de Londres.

DESENVOLVENDO O TRABALHO DE MODA

Em 1996, Fraga recebeu o prêmio de Estilista Revelação no Phytoervas Fashion.² Passou depois pela Casa de Criadores³ e se instalou no elenco da São Paulo Fashion Week⁴ em 2001.

Em uma análise semiótica discursiva da obra de Ronaldo Fraga, a pesquisadora Maria Carolina Garcia Geraldi (2002) afirma que Fraga inseriu o humor (de maneira séria) na cena cotidiana da moda nacional. A afirmação parte das referências do universo mineiro resgatadas pelo estilista em suas coleções: na criação de imagens que vão se transformando

Theatrical fashion: the costume in Ronaldo Fraga's fashion shows

DALMIR ROGÉRIO PEREIRA

is working on a master's degree in performing arts at the School of Communications and Arts of University of São Paulo

The work of fashion designer Ronaldo Fraga has been the subject of research, presented at symposiums and lectures on different fields of knowledge: literature, communication, semiotics, clinical psychology and scientific training in fashion. As a study of his work from the perspective of theater arts has yet to be conducted, this article seeks to explore this possibility.

Ronaldo Fraga, 44, was born in Belo Horizonte (MG) and is a descendant of slaves. His father was a railway employee and a professional soccer player. He also made ashtrays and other flower-shaped objects out of iron to supplement the family's income. His mother is from an old family from Minas Gerais. Before she got married, she worked as a weaver at *Tecelagem Renascença*, where she shared looms with Clara Nunes. Family workmanship was present in Ronaldo Fraga's life from an early age.

In his childhood and youth, Fraga invested in his training as a designer, and that's what led him to the fashion world: the simple fact of knowing how to draw. He believed that, in this way, he could create the best costumes for the characters he invented. On his internet blog,¹ he declares that he continues to conduct his creative process like this: he creates outfits for characters that will appear on the runway. The procedure, however, could generate a discussion about who would actually wear this clothing – if a real human being or someone without a strongly constituted identity, in need of something external to determine his or her way of dressing.

He earned a college degree in fashion design and styling at the Federal University of Minas Gerais (UFMG). Abroad, he took a graduate course at Parsons in New York and studied hatmaking at Central Saint Martins College of Art and Design in London.

DEVELOPING THE WORK OF FASHION

In 1996, Fraga won the Stylist Revelation award at Phytoervas Fashion.² Later, he spent some time at the Casa de Criadores³ and settled in the cast of the São Paulo Fashion Week⁴ in 2001.

In a discursive semiotic analysis of Ronaldo Fraga's work, researcher Maria Carolina Garcia Geraldi (2002) states that Fraga inserted humor (in a serious way) into the everyday life of the Brazilian fashion scene. The affirmation arises from the references to the world of Minas Gerais used by the designer in his collections: the

em profissões de fé, protestos, festas, celebrações, sons, coreografias e vestimentas. Fraga carrega no olhar e na inspiração o barroco de sua terra, que recria nas peças que desenha, nos cenários que idealiza e nas músicas que seleciona para os desfiles que organiza.

Uma das etimologias sugeridas para *barroco* por Manguel (2001) é a de uma pérola irregular, criada em camadas por uma ostra, em torno de um invisível grão de areia. Como no caso da pérola, o barroco proporcionaria ao artista a possibilidade mágica de revelar por meio da ocultação. Na região de Minas Gerais, porém, e ainda de acordo com Manguel, o barroco assumiu aspectos originais. Primeiro, por não seguir modelos oficiais europeus ou de artesãos qualificados, durante a chegada caótica dos colonizadores em busca do ouro (início do século XVII). Em seguida, por ampliar-se com o surgimento de arquitetos e artistas locais que, familiarizados com a terra, eram capazes de selecionar e adaptar elementos mais adequados da própria região. Nos morros de Minas Gerais, os materiais dos artistas eram o ouro, a madeira (cedro brasileiro) e a pedra-sabão, material com o qual o gênio de Aleijadinho⁵ viria a se manifestar em plenitude, revelando uma nova forma de expressão artística nos trópicos. A obra de Fraga traz a mesma mão-de-obra que executa o trabalho com os princípios de artesanania e apelo popular – entram aqui também as texturas obtidas nos têxteis que mãos hábeis executaram ao longo dos séculos no Brasil.

A nova expressão veio se conjugar aos padrões estéticos da Igreja Católica no século XVIII. Essas fusões vão se refletir na obra de Ronaldo Fraga, que elabora pensamentos sobre esse barroco tupiniquim. Assim, o novo e o miscigenado no Brasil que se integraram às antigas tradições seculares, como é o caso das vestimentas católicas,⁶ estão presentes no processo criativo de Fraga.

O corte preciso da indumentária eclesiástica também o inspira do ponto de vista estrutural e da codificação de cores tão presentes na liturgia.⁷ No entanto, seu trabalho com as cores ganhará, como veremos, um aspecto lúdico e muitas vezes inusitado.

CARTELA DE PERSONALIDADES: INFLUÊNCIAS

Fraga apresentou em 1997 uma coleção em que a roupa parecia estar sempre “por um fio”, com aspecto de inacabada, feita com técnicas e efeitos de tapeçaria. O corpo aparecia, pela primeira vez, como uma estrutura imaginária. As modelos desfilavam apenas colocando as roupas em frente ao corpo, usando como base uma malha cor da pele. A cartela de cores e o formato da coleção foram inspirados em Artur Bispo do Rosário, artista plástico brasileiro que, a partir de 1938, viveu internado em uma clínica de tratamento mental.⁸ O nome da coleção era *Em nome do Bispo*.

Na coleção de inverno de 2000, *As células de Louise*, Bispo do Rosário ressurge como influência através do universo da artista plástica Louise Borgeois,⁹ considerada pelo estilista a versão feminina de Rosário.

Outra importante influência sobre o estilista foi o poeta Carlos Drummond de Andrade.¹⁰ O tempo retratado nas poesias de Drummond

creation of images that are transformed into professions of faith, protests, festivals, celebrations, sounds, choreography and costumes. Fraga carries in his look and in his inspiration the Baroque of his homeland, which he recreates in the pieces that he designs, in the stage sets he assembles and in the songs he chooses for the fashion shows he organizes.

One of the suggested etymologies for *Baroque* by Manguel (2001) is that of an irregular pearl, created in layers by an oyster, around an invisible grain of sand. As in the case of the pearl, the Baroque provides the artist the possibility of revealing magic by way of concealing. Nevertheless, the Baroque in the region of Minas Gerais, according to Manguel, took on some original aspects.

First, for not following official European models or those of skilled craftsmen during the chaotic arrival of colonizers in search of gold (early 17th century). Then, for expanding with the emergence of local artists and architects who, familiar with the land, were able to select and adapt appropriate elements to their own region. In the hills of Minas Gerais, the artists' materials were gold, wood (Brazilian cedar) and soapstone – the material by which the genius of Aleijadinho⁵ would come to full fruition, revealing a new form of artistic expression in the tropics. Fraga's work features the same workforce that executes the work with the principles and appeal of popular artistry – here we are also including the textures obtained in the textiles executed by skilled hands over the centuries in Brazil.

The new expression came to coordinate the Catholic Church's aesthetic standards in the 18th century. These fusions would be reflected in the work of Ronaldo Fraga, who develops concepts of this *Tupiniquim* Baroque. Thus, the new and the interbred in Brazil which was integrated into old traditions, as in the case of Catholic vestments⁶, are present in Fraga's creative process.

The precise cutting of ecclesiastical attire also inspired him from a structural point of view and in the color coding that is so present in the liturgy⁷. However, his work with colors would gain, as we shall see, a playful and often unexpected aspect.

A TABLET OF PERSONALITIES: INFLUENCES

In 1997, Fraga presented a collection in which the clothes always seemed to be “hanging by a thread,” with unfinished looks, made with tapestry techniques and effects. For the first time, the body appeared as an imaginary structure. The models walked with the clothes merely in front of their bodies, wearing skin-tone leotards as a base. The color palette and the format of the collection were inspired by Arthur Bispo do Rosario, a Brazilian artist who, since 1938, lived in a hospital clinic for mental treatment⁸. The collection was named as *Em nome do Bispo* (*In the name of Bispo*).

In the winter collection 2000, *As células de Louise* (*Louise's cells*), Bispo do Rosário emerges again as an influence throughout the world of visual artist Louise Borgeois⁹, considered by the design to be the female version of Rosário.

Another important influence on the fashion designer was the poet Carlos Drummond de Andrade¹⁰. Time as portrayed in Drummond's poems was the theme of the

foi o tema da coleção *Todo mundo e ninguém*, para o inverno de 2005. O desfile traz nos trajes o registro da passagem do tempo, tornando a moda apresentada “atemporal”. Pequenas delicadezas são bordadas a laser em tweeds (tecido de lã cardada, grosso e rústico, em vários padrões coloridos), sedas e tules. São formas que transitaram por todas as décadas do século XX.

Estão presentes ainda estampas de manuscritos, bilhetes do poeta, relógios de pulso, jabuticabeiras... Um tecido cortado a laser na gola de um vestido simula uma página arrancada de um caderno de anotações. Na cenografia, há um labirinto construído com tecidos delicados grafados com inscrições manuscritas e fotografias de Drummond.

No repertório de influências de Fraga, encontra-se ainda João Guimarães Rosa,¹¹ um dos mais importantes escritores brasileiros, autor de *Grande sertão: veredas*. A obra inspirou a coleção *A cobra ri* (2006/2007), ambientada no sertão brasileiro.

Essa coleção retrata a história de amor entre Riobaldo e Diadorim. No conjunto, traz tecidos leves e pesados – musselinas, malhas de algodão, crepes e sarjas sobretintos simulando o degradê do amanhecer do sertão –, aplicações de cobras, pássaros, buritis, estrelas. Nos adornos de cabeça, pequenos adereços e penteados desalinhados para cima. Cenograficamente, Fraga cria um ambiente que remete à tradição popular, ao forrar o palco/passarela com um grande tapete, reportando ao tapete de serragem colorida preparado tradicionalmente para a *Festa do Divino*. O tapete traz motivos que pertencem ao universo roseano: cobras, bois, plantas, símbolos místicos dentre outros.

A estilista Zuzu Angel¹² também foi influência para Fraga na coleção *Quem matou Zuzu Angel?* (2001/2002), em que abordou aspectos representativos dos anos de ditadura no país, que Zuzu combateu ardentemente. Os trajes traziam cortes, estampas e aplicações de nuvens azuis e chuva de sangue, cata-ventos verde-amarelos de propaganda do período militar, azulejos dos anos 70, samambaias e andorinhas de alpendres. Na cenografia, bonecos de pano dispostos pelo palco, pendurados em posição de tortura. E o céu invertido, piso coberto pela repetição de uma imagem impressa de céu e nuvens registrada em fotografia e reproduzida em série.

A intérprete Nara Leão inspirou o desfile *Nara Leão* (2007/2008), que corteja e dramatiza as várias fases da carreira da cantora, retratada em estampas, tecidos e formas. Nos trajes, bordados de barquinho de papel, ondas e o calçadão de mosaicos portugueses, entre outros relativos a cada fase da cantora.

Do músico, ator, compositor e jardineiro Tom Zé, Fraga traz na coleção *São Zé* o processo de criação musical e a referência tropicalista, criando com base em peças desconstruídas.

A partir de tantas confluências, Garcia (2007) afirma que a moda desenvolvida por Fraga dissolve as fronteiras entre preciosidades e quinquilharias. O que não deixa de ser uma visão curiosa sobre um trabalho fundamentado em tantas influências, de características tão

collection *Todo mundo e ninguém* (*Everybody and nobody*), for winter 2005. The runway show features in the costumes the register of time's passage, making the fashion presented “timeless”. Small niceties included are laser-embroidered in tweed (thick and rustic woven wool fabric in various color patterns), silk and tulle. They are forms that are present in every decade of the 20th century.

Also present are manuscripts prints, notes from the poet, wristwatches, Brazilian Grape trees... A laser-cut fabric in the collar of a garment simulates a page torn from a notebook. In the stage setting, there is a labyrinth built out of delicate fabrics with Drummond's handwritten entries and photographs.

Also among the repertoire of Fraga's influences is João Guimarães Rosa¹¹, one of the most important Brazilian writers, author of *The Devil to Pay in the Backlands*. The book inspired the collection *A cobra ri* (*The snake laught*) (2006/2007), set in the Brazilian backlands.

This collection portrays the love story between Riobaldo and Diadorim. Overall, it brings light and heavy fabrics – muslin, cotton knits, twills and crepes dyed to simulate shades of dawn in the backlands – embroiderings of snakes, birds, wine palms, stars. For the headgear, small props and disheveled hairstyles turned upwards. Scenographically, Fraga creates an environment that evokes popular tradition, when he lines the stage/catwalk with a large rug, alluding to the colored sawdust carpet traditionally prepared for the *Festa do Divino* (*Feast of the Divine*). The carpet brings motives that belong to Rosa's universe: snakes, cattle, plants, among other mystic symbols.

The designer Zuzu Angel¹², was also a major influence on Fraga in the collection *Quem matou Zuzu Angel?* (*Who killed Zuzu Angel?*) (2001/2002), in which he touched on aspects representing the years of Brazil's dictatorship, which Zuzu fought fiercely. The outfits featured cuts, prints and applications of blue clouds and blood rain, yellow-green pinwheels of propaganda of the military period, 1970s style tiling, ferns and swallows on porches. In the set design, cloth dolls, arranged around the stage, hung in a position of torture. And the sky was inverted, the floor covered with a repeated printed image of the sky and clouds registered in photographs and reproduced in series.

The singer Nara Leão inspired the runway show *Nara Leão* (2007/2008), which flirts with and dramatizes the various phases of the singer's career, portrayed in prints, fabrics and shapes. In the outfits, paper boat embroideries, waves and a promenade of mosaics, among others elements related to the singer's different phases.

From the musician, actor, songwriter and gardener Tom Zé, Fraga brings in the collection *São Zé* the process of musical creation and a reference to tropicalismo, creating from a base of deconstructed pieces.

Due to so much confluence, Garcia (2007) states that the fashion developed by Fraga dissolves the boundaries between gems and trinkets. Something that never ceases to be a curious vision of work founded in so many influences, with such distinct characteristics among them, although they have proven to be a creative trap for a lot of artists who have embarked on the path of repetitive obviousness. Fraga tries to create a new conception of design, a new way of seeing that which has existed for centuries - and that which

distintas entre si, mas que já provaram ser uma armadilha criativa para uma porção de artistas que enveredaram pelos caminhos da obviedade repetitiva. Fraga trata de criar uma nova concepção, um novo modo de ver o que existe há séculos – e que não permite ser copiado ou reproduzido sem o entendimento de sua funcionalidade básica.

O estilista se autodenomina costureiro e dá prioridade a métodos de coser até hoje praticados por modistas de cidades do interior. Garcia (2007) aponta que para Fraga o guarda-roupa se apresenta como um sarau colorido; e, dentre as personagens que vão frequentar esse sarau, estão as cores. Que são individualizadas, quase humanizadas, ao receber um “batismo”: o “verde desbotado de poeira”, o “rosa vibrante de sorvete em dia de domingo no parque”, o “roxo insolente de tempestade na certa”.

Suas criações carregam em si a força feminina, que caminha da ingenuidade barroca à passarela de delicadezas, mas o processo criativo é de fundamental importância nesse desenvolvimento.

PROCESSO DE CRIAÇÃO: POR UM ATELIÊ INTIMISTA

Para Ronaldo Fraga, moda é linguagem (GARCIA, 2007). O desfile trata de um diálogo com o público, com as figuras (históricas e fictícias que o influenciam) e com o próprio tempo. Elementos como as estampas extravagantes das barracas de camelôs, as miríades de bibelôs guardados em caixas-estantes e baús em seu ateliê. Todos esses elementos são englobados em um modo de costurar aparentemente artesanal, lento e de escala diminuta.

É a partir dos diálogos com as memórias do cotidiano que surgem nas coleções fitilhos (que remetem a volume e movimento, vindos da tradição popular); e sedas e algodões prontos a misturar-se, seja com técnica de tingimento indígena, por meio da *moulage* europeia ou mesmo resgatando o algodão (outrora) utilizado na vestimenta de escravos. Dessa forma, envereda na criação de coleções que recriam uma poética têxtil de mestiçagens infindáveis.

O estilista em seu ambiente de criação prepara a mesa para desenhar: dispõe junto à caixa de lápis de cor ora perfumados matizes de sabonetes, ora apetitosos tons de frutas trazidas da feira. A partir desse encontro, deixa as mãos livres para rabiscar (quase em ato de brincadeira) croquis, passarinhos e outros motivos que nos trajes vêm a se tornar bordados e aplicações, servindo-se do guarda-roupa que vai das moças do sertão (trajes festivos e cotidianos) aos anjos de procissão, às noivas, às moças das metrópoles.

Fraga associa o impacto visual (cores, texturas, movimentos) a uma quase ação concreta. Constrói uma poética com a qual compõe seus poemas cênicos a serem partilhados na passarela. Assim como os releases que escreve pessoalmente, como se fossem cartas românticas. Tais processos de desenvolvimento criativo, ligados à afetividade e ao intimismo, trazem a impressão digital de seu criador e fazem de sua moda uma espécie de escritura cênica, uma experiência partilhada.

cannot be copied or reproduced without an understanding of its basic functionality.

The designer calls himself a tailor and gives priority to sewing methods practiced to this day by dressmakers in inland cities. Garcia (2007) notes that, for Fraga, the wardrobe presents itself as a colorful soirée; and among the characters who will attend this soirée are the colors. Which are individualized, almost humanized by receiving a “baptism”: “faded green dust”, the “vibrant pink of ice cream on a Sunday in the park,” the “insolent purple of storm for sure.”

His creations carry in themselves their share of the female force, which goes from the Baroque ingenuity to the catwalk of subtleties, but the creative process is of fundamental importance in this development.

CREATIVE PROCESS: BY AN INTIMATE STUDIO

For Ronaldo Fraga, fashion is language (GARCIA, 2007). The runway show constitutes a dialogue with the public, with the figures (historical and fictional that influence him) and with time itself. Elements such as the extravagant prints of street vendors stalls, the myriad trinkets stored in boxes, shelves and trunks in his studio. All these elements are incorporated in an apparently-artisanal, slow and small-scale manner of sewing.

It is from the dialogues with memories of the day-to-day that the collections incorporate ribbons (which refer to volume and movement, coming from the folk tradition); and silks and cottons ready to be mingled, either with indigenous dyeing techniques, through European moulage or even recuperating the cotton used (formerly) in slaves’ garments. As such, it moves towards the creation of collections that recreate a poetic textile of endless miscegenation.

The designer in his creative environment prepares his desk for drawing: next to the box of crayons, he sometimes arranges scented soaps hues, other times appetizing shades of fruit brought from the open air market.

From this meeting on, he leaves his hands free to scribble (almost in an act of a joke) sketches, birds and other motifs which, in the costumes, will become embroideries and applications, making use of the wardrobe that ranges from the girls of the backlands (festive costumes and day-to-day outfits) and the angels of religious processions to brides and big-city girls.

Fraga combines the visual impact (color, texture, movement) to an almost concrete action. He constructs a poetics through which he composes his scenic poems to be shared on the catwalk. Just like the press releases that he himself writes as if they were love letters. Such processes of creative development, linked to affection and intimacy, carry the fingerprints of its creator and make his fashion a kind of theatrical writing, a shared experience.

FINAL CONSIDERATIONS

The designer, as pointed out by Garcia (2007), addresses through his collections issues such as social inequality, the disparities caused by it, undue media influence, multiculturalism and government affairs. Situations of conflict that are reflected in the use of little-recurring

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estilista, como aponta Garcia (2007), aborda em suas coleções questões como a desigualdade social, as disparidades decorrentes dela, a influência desmedida das mídias, o multiculturalismo e questões governamentais. Situações de conflito que são traduzidas no uso de técnicas, pouco recorrentes, de experimentos caseiros e de matérias-primas triviais. Todas essas questões já seriam suficientes para que o universo do dramático estivesse associado ao trabalho de Fraga.

Há, no entanto, um aprofundamento ainda maior nessa relação quando se examina que, ao longo dos anos, Fraga sempre se serviu de elementos como a máscara, o boneco e a criação de uma atmosfera-ambientação que joga com o percurso do modelo durante o desfile a partir da cenografia. No que diz respeito a procedimentos propriamente teatrais na contemporaneidade – referentes à qualidade da presença, do gestual, do movimento, da iconografia e dos procedimentos visuais –, são elementos assumidamente incorporados por Fraga à sua marca.

O estilista, tendo a moda como mecanismo de linguagem, recorre a outros meios artístico-expressivos para compor e traduzir suas fabulações. Concretiza-as, no entanto, em rito de passagem que se torna distante do que o rito teatral propõe como elemento de mudança e crescimento pessoal. Meio de comunicação em massa, o teatro e seu aparato técnico servem bem à finalidade de apresentação do produto de Fraga – criações lúdicas que apresentam o traje como signo poetizado (através do tratamento estético), confeccionado artesanalmente e apresentado teatralmente ao público consumidor.

1 <ronaldofraga.com.br>

2 Evento que surgiu em 1993, embrião do Morumbi Fashion (1996) e, portanto, precursor também do SPFW (2001).

3 Evento de moda e cultura jovem, criado por André Hidalgo em São Paulo no ano de 1997.

4 Recebeu seu nome atual em 2001. É hoje um dos mais importantes eventos de moda da América latina, realizado em São Paulo.

5 Antônio Francisco Lisboa nasceu em Vila Rica (hoje Ouro Preto), em 29 de agosto, por volta de 1730/1738; faleceu em 18 de novembro de 1814, na mesma cidade. Filho de um mestre de obras português e de uma escrava africana. Foi escultor, entalhador e arquiteto. Autor de um grande número de obras, é considerado pela crítica como o maior expoente da arte no Brasil Colonial e o maior nome do barroco brasileiro.

6 Os trajes são forte elemento simbólico presente no barroco. Até hoje, seguem os mesmos padrões determinados em Roma no século XII.

7 Tanto o estudo dos trajes como de suas cores fazem parte da liturgia, aspecto formal dos atos ritualísticos da Igreja. Apenas como exemplo do uso das cores, o branco simboliza a vitória, a paz; o vermelho, o fogo, o sangue, o amor divino; o verde, a esperança; o roxo, a penitência; o preto, o luto; e o rosa, a alegria.

8 O artista passou a produzir objetos com diversos tipos de materiais oriundos do lixo e da sucata, hoje classificados como arte vanguardista e comparados à obra de Marcel Duchamp.

9 Bourgeois nasceu em 25 de dezembro de 1911, em Paris. Estudou matemática na Sorbonne e artes na École du Louvre e na École des Beaux-Arts. Foi para os Estados Unidos em 1930, onde continuou a estudar artes, e lá viveu até seu falecimento em 31 de maio de 2010, aos 98 anos. Conhecido por suas esculturas abstratas e expressionistas, tem entre suas obras mais famosas a escultura Maman, uma aranha de nove metros de altura em exposição no MAM/SP, no Parque do Ibirapuera.

techniques of home experiments and trivial raw materials. All these issues would be enough for the universe of the dramatic to be associated with Fraga's work.

There is, however, a further deepening in this relationship when we examine that, over the years, Fraga has always used elements such as the mask, the puppet and the creation of an atmosphere-setting that plays with the model's walkway during the runway show that start from the scenography. Regarding purely-theatrical contemporary procedures – referring to the quality of presence, gesture, movement, iconography and visual procedures – there are elements blatantly incorporated by Fraga to his brand.

The designer, using fashion as a means of language, resorts to other expressive artistic methods to compose and translate his plots. He makes them real, however, in a rite of passage that it turns itself far from what the theatrical rite proposes as element of change and personal growth. A means of mass communication, the theater and its technical apparatus serve well the purpose of presenting Fraga's product – playful creations that show the costume as a poeticized sign (through aesthetic treatment), handmade and presented theatrically to the consuming public.

1 <www.ronaldofraga.com.br>

2 Event which emerged in 1993, embryo of Morumbi Fashion (1996) and, as such, also a precursor to SPFW (2001).

3 Event of fashion and youth culture, created by André Hidalgo in São Paulo, in 1997.

4 It received its present name in 2001. It is now one of the most important fashion events in Latin America, held in São Paulo.

5 Antonio Francisco Lisboa was born in Vila Rica (Ouro Preto today) on August 29th, around 1730/1738; he died on November 18, 1814 in the same city. Son of a Portuguese foreman and an African slave. He was a sculptor, engraver and architect. Author of a large number of works, he is considered by critics as the greatest exponent of art in colonial Brazil and the biggest name in Brazilian Baroque.

6 Costumes are strong symbolic element present in the Baroque. To date, they follow the same standards set in Rome in the twelfth century.

7 Both the study of the costumes and their colors are part of the liturgy, a formal aspect of the church's ritualistic acts. Just to give an example of the use of colors – white symbolizes victory, peace; red, fire, blood, divine love; green, hope; purple, penance; black, mourning; and pink, joy.

8 The artist began to produce objects with different types of materials from trash and junk, today classified as avant-garde art and compared to the work of Marcel Duchamp.

9 Bourgeois was born on December 25, 1911 in Paris. She studied mathematics at the Sorbonne and arts at École du Louvre and at École des Beaux-Arts. She went to the United States in 1930, where she continued studying arts, and lived there until her death, on May 31, 2010, at age 98. Known for her abstract and expressionist sculptures, she includes among the most works, the sculpture Maman, a nine-meter tall spider on display at MAM/SP in Parque do Ibirapuera.

10 He was born in Itabira, Minas Gerais on October 31st, 1902. He was the author of an extensive body of work: poetry, short stories, essays and children's books. He died in 1987 in Rio de Janeiro.

11 Born in Cordisburgo, Minas Gerais in 1908 and died in Rio de Janeiro in 1967.

- 10 Nasceu em Itabira, Minas Gerais, em 31 de outubro de 1902. Foi autor de vasta obra: poesia, contos, crônicas e livros infantis. Faleceu em 1987, no Rio de Janeiro.
- 11 Nascido em Cordisburgo, Minas Gerais, em 1908, e falecido no Rio de Janeiro, em 1987.
- 12 Nos anos 1950, iniciou seu trabalho como costureira, quando fazia roupas para alguns familiares. No início dos anos 70, abriu uma loja em Ipanema, quando começou a realizar desfiles de moda nos eua.
- 12 In the 1950s, she began working as a seamstress when she made clothes for some family members. In the early '70s, she opened a store in Ipanema, when she began to participate in fashion shows in the u.s.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- BARTHES, Roland. Sistema da moda. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- __. Imagem e moda. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- GERALDI, Maria Carolina Garcia. Moda e identidade no cenário contemporâneo brasileiro: uma análise semiótica das coleções de Ronaldo Fraga. Mestrado, PUC/SP, 2002.
- MANGUEL, Alberto. Lendo imagens. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- QUEIROZ, João Rodolfo; Botelho. (texto: Garcia, Carol) Coleção Moda Brasileira: Ronaldo Fraga. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- VIANA, Fausto. Entre o humano e o divino: as vestes da Igreja Católica. Revista D'obras, v. 2, p.66-74, 2008.
- __. O fierte da moda com o teatro e a teatralidade da moda contemporânea. Departamento de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo.
- __. [tramasdocafecomleite.wordpress.com/roupa-cena/relatório 1/2008](http://tramasdocafecomleite.wordpress.com/roupa-cena/relatório%201/2008) e relatório final/2009.

“Chega aí, tamo junto!” Casadalapa – Um coletivo que não nega suas raízes

RAFAEL BICUDO

Ator, cenógrafo e figurinista. Formado em teatro pela Universidade Anhembi-Morumbi, em 2008. Aluno especial do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. Cursa Direção na SP Escola de Teatro

Muitos são os trabalhos nomeados por grupos de artistas e, principalmente, críticos e teóricos como processos coletivos ou colaborativos. Afinal, até que ponto essa dinâmica não nega suas raízes? Quais pontos sustentam um coletivo?

Estimulado por essas questões, apresento um relato de experiência e pesquisa sobre o coletivo Casadalapa, formado na cidade de São Paulo, no ano de 2006, por artistas de diversas linguagens. Procuo oferecer um panorama desde a idealização do grupo, o funcionamento da Casa, seus processos de criação, dois dos projetos desenvolvidos pelo coletivo (*Mixtoquente* e *Enquadro*) e a formação de uma rede de artistas aliados que não para de crescer.

A escolha da Casadalapa enquanto coletivo artístico possibilita debate e reflexões acerca de uma experiência na qual a horizontalidade assume papel decisivo, apoiada pelas potencialidades individuais e a maturidade de verdadeiros artistas. Um coletivo na prática, sem clichês.

INQUIETAÇÕES PERSISTENTES

Hoje, o artista vem se tornando cada vez mais um produtor em série. Precisa estar pronto a oferecer respostas o tempo todo, assumindo um estilo que tenha um diferencial e ao mesmo tempo se torne de fácil assimilação e aceitação pelo mercado.

Nesse contexto, pensar coletivos artísticos acaba se tornando um risco. Os que se animam a enfrentar o desafio em geral não fogem da mera definição teórica de um conceito. Na prática, em alguns casos, o mesmo parece cair por terra.

Muitos defendem os trabalhos ditos coletivos, e o Brasil das últimas décadas – geração da qual faço parte – vê uma quantidade significativa de grupos e espetáculos que retomam essa dinâmica tão presente nas décadas de 1960 e 1970. Existem também aqueles que se declaram ou são rotulados pela crítica e por teóricos como experiências de “processos colaborativos”. Essas nomenclaturas são um reflexo da necessidade de se adequar ao mercado, pensando na facilidade de vender um produto artístico de rótulo utópico, sem considerar a validade de sua dimensão contraditória.

Come on over, we’re all together! Casadalapa – A group that does not deny its roots

RAFAEL BICUDO

Actor, set designer and costume designer. Degree in theater from Universidade Anhembi-Morumbi in 2008. Special student of the Graduate Program in Performing Arts, Universidade São Paulo. He is studying directing at the SP Escola de Teatro.

Many are the works designated by groups of artists and, particularly, by critics and theoreticians as collective or collaborative processes. Ultimately, to what extent does this dynamic manage to not deny its roots? What are the points that support a collective?

Driven by these questions, I present an account of experience and research on the collective Casadalapa, formed in the city of São Paulo in 2006 by artists who work in diverse fields. I try to offer a panorama that encompasses the foundation of the group, the workings in the house, its creative processes, two of the projects developed by the collective (*Mixtoquente* and *Enquadro*) and the formation of a network of associated artists which never stops growing.

The selection of Casadalapa as an artistic collective allows for discussion and reflections on an experiment in which a horizontal hierarchy takes on a decisive role, driven by individual potentials and the maturity of true artists. A collective in practice without clichés.

RESTLESSNESS PERSISTS

Today, artists are increasingly becoming producers in series. They must be ready to offer answers all the time, assuming a style that is distinct and at the same time is easy to be assimilated and to be accepted by the market.

In this context, considering artistic collectives ends up being a risk. Those who dare to face the challenge generally do not escape the simple theoretical definition of a concept. In practice, in some cases, this seems to fall to the ground.

There are many that defend the work of so-called collectives and Brazil, over the last few decades- the generation to which I belong – has seen a significant amount of groups and shows that have retaken this dynamic that was so prevalent in the 1960s and '70s. There are also those who declare themselves or are labeled by critics and theorists as experiments in “collaborative processes.” These classifications are a reflection of the need to adapt to the market, thinking of the ease of selling an artistic product with a utopian label, without any consideration of the validity of its contradictory dimension.

When attempting to analyze an artistic collective, one must understand that everyone is involved and maintains a direct and fluent relationship with the

Quando se pretende pensar um coletivo artístico, deve-se entender que todos estão envolvidos e mantêm com o projeto uma relação direta e fluente em todos os seus aspectos. Em meio a essa polivalência de funções o que se vê, porém, sempre enaltecida, é a figura de um regente, que tem ao fundo uma defesa que pouco corresponde aos fatos.

O mesmo se percebe em inúmeros (não quero incorrer em generalizações) “processos colaborativos” nos quais artistas pouco permeáveis buscam enaltecer territórios, sem considerar a obra de arte como um todo. Busca-se um resultado final a qualquer custo, ainda que para isso o processo se mascare e negue suas raízes.

Afinal, o que pinçar de nossas experiências como diferencial, no aspecto que tange à relação de um coletivo, sem ficar atrelado a um “modismo” nada simples que nomeia processos como coletivos ou colaborativos? Quais os fatores determinantes para a construção de um processo coletivo coerente hoje? Como identificá-los e como se apresentam?

Pesquisando minhas referências, foi inevitável revisitar o ano de 2009, quando tive a oportunidade de conhecer o cenógrafo e grafiteiro Júlio Dojcsar – e com ele sua família artística residente na Casadalapa –, e assim reconhecer as possibilidades de uma prática realmente de qualidades coletiva e artística.

project in all its aspects. Amid this versatility of functions, what you see, however, always lauded, is the figure of a conductor, which has, deep down, a justification that little corresponds to the facts.

The same can be seen in many (I do not want to resort to generalizations) “collaborative processes” in which somewhat permeable artists seek to aggrandize certain areas, without considering the work of art as a whole. One seeks a final result at any cost, even if for this the process masks itself and denies its roots.

After all, what can we glean from our experiences that are distinct, in respect to what concerns the relationship of a collective, without being tied to a far-from-simple “fad” which designates processes as collective or collaborative? What are the determining factors for the construction of a coherent collective process nowadays? How do we identify them and how do they present themselves?

Researching my references, I found it inevitable to reexamine the year 2009, when I had the opportunity to meet scenographer and graffiti artist Julio Dojcsar – and with him his artistic family that resided in Casadalapa – and in this manner recognize the possibilities of a practice that truly possessed collective and artistic qualities.



Fernando Coster, André Collazi, Sato e Raphael Garcia em *Enquadro 2*, do Coletivo Casadalapa, 2010 (Foto Ligia Jardim)/Fernando Coster, André Collazi, Sato and Raphael Garcia in *Enquadro 2*, of the Collective Casadalapa, 2010 (Photo Ligia Jardim)

UM + UM É SEMPRE MAIS QUE DOIS

A Casadalapa é uma ocupação coletiva formada por artistas de diferentes áreas de atuação. Provenientes de parcerias antigas, em 2006 resolvem compartilhar o mesmo espaço de trabalho: uma grande residência no bairro da Lapa (zona oeste da cidade de São Paulo, Brasil).¹

ONE PLUS ONE IS ALWAYS MORE THAN TWO

The Casadalapa is a collective occupation formed by artists from different fields. Originating from old partnerships, in 2006 they decided to share the same workspace: a large residence in the neighborhood of Lapa (the west zone of the city of São Paulo, Brazil).¹

Segundo Sato,² designer gráfico que também trabalha na Casadalapa, desde o começo a ideia de se escolher uma casa era uma questão definida: “A gente queria uma casa, a gente não queria um prédio comercial espelhado, entende? Uma casa que a gente dividisse. Isso era uma coisa que a gente imaginava desde cedo, desde que a gente começou a procurar... Nem havia ainda todo mundo, eram umas seis, sete pessoas... Era uma casa, um lugar de convívio mesmo, de se poder dizer ‘lá em casa’ – e não um escritório”. Ele ainda completa: “A ideia não era um coletivo no começo, a ideia era um monte de gente... que a gente conhecia. Trabalhar com os amigos... Era o formato de um coletivo, mas não era esse o nome. Era trabalhar com os amigos numa casa, dividir as despesas. Aí a gente começou a chamar as pessoas”.

Não se consegue ficar indiferente ao espírito de receptividade presente no espaço. A cozinha, como um ateliê coletivo, assume lugar central também na Casa. É, sem dúvida, o ponto de comunhão, de troca entre todos os artistas³ que hoje centram suas criações lá.

Sato explica como o grupo foi sendo formado: “(...) o perfil das pessoas já era o de um trabalho coletivo (...). Então, além de dividir as coisas, a gente começou a trabalhar junto (...). Chegou um momento em que a gente falou: ‘Meu, vamos fazer um trabalho coletivo nosso? Em que todo mundo trabalhe?’”.

Assim nasceram na Casadalapa alguns projetos assinados pelo coletivo, com destaque para as edições do *Mixtoquente* e do *Enquadro*.

O *Mixtoquente* é um encontro que acontece aproximadamente a cada quatro meses e envolve a circulação de processos dos artistas da Casadalapa e convidados. Um momento agendado para a troca de ideias, uma festa na qual cada um tempera a mistura com sua arte (artes plásticas, teatro, vídeo, cinema, grafite, fotografia e muita música), uma combinação perfeita de olhares sobre um tema escolhido, como intolerância, fronteiras... Obras de arte que estão presentes por toda parte desde o portão de entrada; no jardim, na cozinha, no banheiro. O projeto, porém, não se resume apenas à festa – é como se ela fosse o estopim para a exposição de ideias, já que os processos do *Mixtoquente* compõem a casa até uma nova edição do evento, como um convite ao movimento, à circulação de ideias, pessoas, criações e criadores.

Já o *Enquadro* é o projeto de uma HQ urbana feita em vídeo e fotos e que acaba de chegar ao seu segundo capítulo.⁴ Surgiu da ideia de uma crônica ilustrada dos bairros da cidade de São Paulo, interpretada a céu aberto, desdobrada em forma de intervenção urbana e ampliada para formatos e mídias diversas.

O *Enquadro* acontece através de um processo de dramaturgia coletiva, onde cada artista é um narrador em potencial da história, seja com sua lata de spray, câmera de vídeo ou fotografia, microfone, ilha de edição, papel ou lápis. Uma criação coletiva e participativa entre artistas e comunidade, que se preocupa em revelar, a todo instante, a importância de cada pessoa no processo. (CASADALAPA, 2009, s/n)

According to Sato², a graphic designer who has also been working in Casadalapa since the beginning, the idea of choosing a house was a defined matter: “We wanted a home. We did not want a mirrored office building, you know? A house that we could share. This was something we have thought about early on, since we started looking... Not everyone was with us at that point, only about six, seven people. It was a house, a place to really socialize, that we could call home – and not an office.” He further adds: “The idea was not to be a collective in the beginning; the idea was to have a lot of people... that we knew. Working with friends... It was shaped like a collective, but this was not the name we had for it. It was working with friends in a house, sharing the expenses. So we started calling people.”

It's impossible not to be affected by the spirit of open-mindedness in this space. The kitchen, as a collective studio, also serves as the central place in the house. It is undoubtedly the point of communion and exchange between all artists³ who today center their creative work there.

Sato explains how the group was formed: “(...) the profile of people was already that of a collective work (...). So in addition to sharing things, we started working together (...). There came the time when we said, ‘Man, why don't we make a collective work that's ours? One which everybody works on?’”

Thus, a number of projects created by the collective were born at Casadalapa; of particular interest are *Mixtoquente* and *Enquadro*.

Mixtoquente is a meeting that takes place approximately every four months and surrounds the flow of the processes by the artists and guests at Casadalapa. A time scheduled for the exchange of ideas, a party where each one seasons the mixture with his or her art (visual arts, theater, video, film, graffiti, photography and plenty of music), a perfect combination of approaches to a chosen theme, such as intolerance, boundaries... Works of art are present everywhere from the entrance gate on; in the garden, in the kitchen, in the bathroom. The project, however, is not just about the party – it's as if it were the spark for the explosion of ideas, since the processes of *Mixtoquente* take over the house until a new edition of the event, as an invitation to the movement, the flow of ideas, people, creations and creators.

Enquadro is the project of an urban comic book made through videos and photos which has just had its second chapter⁴. It arose from the idea of an illustrated chronicle of the neighborhoods of São Paulo, played out in the outdoors, unfolded in the form of urban intervention and extending to various formats and media.

Enquadro takes place through a process of collective dramaturgy, in which each artist is a potential story narrator, either with his spray paint, photographic camera or video camera, microphone, editing room, paper or pencils. A shared and collective creation between artists and community, that is concerned with revealing, at every moment, the importance of each person in the process. (CASADALAPA, 2009)

Screenwriter André Collazzi, when commenting on the project *Enquadro*, says: “The craziest part for me is the fact that it's an open process, it's never closed, not even in the book, not in the CD; and the fact it doesn't close is interesting.

O roteirista André Collazzi, ao comentar o projeto *Enquadro*, diz: “O que eu acho mais louco é que ele é um processo aberto, não se fecha nem no livro, nem no CD; e o fato de ele não se fechar é interessante. (...) A apropriação da cidade é muito importante, chega a interferir diretamente no nosso processo, porque o processo é orgânico, vivo, se transforma; e qualquer um pode interferir”.

“O *Enquadro* é horizontal até o talo, para o bem e o mal”, completa Sato.

Interessante pensar que muitos dos processos realizados atualmente em teatro assumem essa característica de se apropriar do uso de linguagens em territórios miscigenados, uma abordagem contemporânea que, quando bem realizada, tem apresentado trabalhos de impacto estético e dramático muito fortes e coerentes. Aspecto esse diretamente relacionado ao número crescente de espetáculos cada vez mais próximos da intervenção / performance, do que reféns do drama e da caixa preta.

A respeito das características dos projetos desenvolvidos, Sato salienta: “A gente começou a fazer esses trabalhos coletivos, só que a diferença da Casadalapa é justamente que o individual está em primeiro lugar (...), a potência coletiva fica tão grande, a verdade é tanta que... O *Enquadro*, por exemplo, eu acho uma coisa potente demais!”.

Cada artista tem o seu espaço, seu ateliê dentro da casa, seu território para aprimorar ideias, explorá-las e produzir. Mas nem por isso cada um fica ilhado em suas criações. Ao contrário, a dinâmica da casa está na circulação de ideias entre os artistas residentes e seus convidados (sempre presentes).

No vínculo entre residentes e convidados há a criação de uma verdadeira rede de artistas, defendida por Sato: “(...) o lance é fazer rodar, conhecer gente, criar as coisas juntos. Uma coisa interessante na Casadalapa é que você aguça seu conhecimento para outras coisas, (pelo) fato de conviver com o outro, conhecer mais de perto o trabalho do outro”.

Logo, vejo delineada com clareza a proposta do coletivo Casadalapa, apoiada pela ação e não por conceitos vagos. Profissionais dispostos a intersecções e por elas oxigenados – uma atitude da qual os palcos estão carentes. Dispensando fórmulas complexas demais, os artistas da Casadalapa nos ensinam que a soma também possui múltiplas variáveis, inusitadas e, por isso mesmo, estimulantes. Aqui um mais um é sempre mais que dois.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredito que conhecer um pouco mais propostas como essa da Casadalapa seja uma ferramenta de grande utilidade antes de se sair nomeando espetáculos e grupos como coletivos ou colaborativos. Pensar uma prática como essa é entender principalmente que ela só pode ser mantida graças à postura de artistas maduros o suficiente para defender com clareza a horizontalidade do processo. Nesta, quando bem realizada, qualquer resultado se tornará muito valioso.

(...) The appropriation of the city is very important, it ends up interfering directly in our process, because the process is organic, living, it transforms itself; and anyone can interfere.”

“*Enquadro* is horizontal to the very end, for better or for worse,” adds Sato.

It is interesting to think that many of the processes currently performed in theater assume that characteristic of appropriating the use of languages in interbred territories, a contemporary approach that, when performed properly, has resulted in very strong and consistent works of aesthetic and dramatic impact. This aspect is directly related to the increasing number of shows closer and closer to the intervention / performance, than those held hostage by drama and the black box.

Regarding the characteristics of the developed projects, Sato notes: “We started doing these collective works, only the difference at Casadalapa is precisely that the individual comes first (...), the collective power is so great, truth is such that... *Enquadro*, for example, is something that I think is extremely powerful.”

Each artist has their own space, their own studio in the house, their territory to hone ideas, explore and produce them. But this doesn't mean that each individual is isolated in their own creations. Much to the contrary, the house's dynamic lies in the circulation of ideas among artists and their (ever-present) guests.

With the bonds between residents and guests there is the creation of a real artists' network, supported by Sato: “(...) the idea is to move, meet people, and create things together. One interesting thing at Casadalapa is that you sharpen your knowledge of other things, because you live with other people, you get to know other people's work more up close.”

Soon enough, I could see the proposal of the collective Casadalapa clearly outlined, supported by action and not by vague concepts. Professionals disposed to, and indeed driven by, intersections – an attitude which is sorely-missed on the stages. Dispensing with overly complex formulas, Casadalapa artists teach us that the sum also has multiple variables – unconventional and, as such, stimulating. Here, one plus one is always more than two.

FINAL CONSIDERATIONS

I believe that an understanding of proposals like that of Casadalapa is pertinent for anyone inclined to start labeling shows and groups as “collective” or “collaborative.” To imagine a practice like this is, mainly, to understand that it can only be maintained thanks to the posture of artists who are mature enough to plainly defend the horizontality of the process. With this, when properly performed, any outcome is of great value.

An answer to the restlessness that led to this investigation can perhaps be found in the fact that the collective is only sustained if each artist individually assumes his or her tasks and potentializes their distinct creative talents.

The residence can only survive if people know how to play with other, and are disposed to communicating by means other than those which dominate us and to understand, in context, the rich dialogue of meanings that exists between my universe and yours. Breaking for a

Uma resposta às inquietações que deram origem a esta investigação talvez esteja presente no fato de que o coletivo somente se sustenta se cada artista individualmente assumir suas tarefas e potencializar suas particularidades criativas.

A residência só sobrevive se você souber jogar com o outro, disposto a uma comunicação por meios diferentes daqueles que se domina e a entender no contexto o diálogo rico de significados entre o meu universo e o seu. Romper por um instante com o conceito neoliberal das relações humanas fragmentadas, oferecendo-se de mente e corpo abertos para conhecer o outro e, conseqüentemente, se reconhecer.

- 1 CASADALAPA. *Enquadro* – Capítulo 1: Domingas. São Paulo: Casadalapa, 2009.
- 2 Conversa ocorrida em 16 de dezembro de 2010 na cozinha da Casadalapa, com os integrantes Sato e André Collazzi.
- 3 O núcleo começou com 11 artistas, dos quais nove permanecem até hoje. No momento, conta com os seguintes integrantes: Júlio Dojcsar (cenógrafo e grafiteiro), Silvana Marcondes (figurinista e cenógrafa), André Collazzi (roteirista e videomaker), Lígia Jardim (fotógrafa), Alexei Abib (roteirista), Thiago Dottori (roteirista), Alessandra Domingues (iluminadora), Sato (designer gráfico), Newber (web fotógrafo), Aquiles Luciano (DJ e artista plástico), Fernando Coster (cineasta), Willem Dias (montador de cinema), Rafaella Costa (produtora), Pedro Sérgio Noizyman (DJ e editor de som para cinema), Will Robson (DJ e produtor musical), Simon Simantob (engenheiro de som e manager), Zeca Caldeira (fotógrafo) e Maysa Lepique (atriz e produtora).
- 4 O primeiro capítulo: “Domingas” (2009); o segundo, “Tiaguinho da redenção” (2010).

moment with the neo-liberal concept of fragmented human relations, offering oneself with open mind and body to truly know the other and, thus, recognizing one and another.

- 1 CASADALAPA. *Enquadro* – Capítulo 1: Domingas. São Paulo: Casadalapa, 2009.
- 2 Conversation that took place with members Sato and André Collazzi on December 16th, 2010 in the kitchen of Casadalapa.
- 3 The nucleus began with 11 artists, nine of whom remain to this day. At the moment, it has the following members: Julius Dojcsar (set designer and graffiti artist), Silvana Marcondes (costume and set designer), André Collazzi (scriptwriter / videomaker), Lígia Jardim (photographer), Alexei Abib (screenwriter), Thiago Dottori (screenwriter) Alessandra Domingues (lighting supervisor), Sato (graphic designer), Newber (web photographer), Achilles Luciano (DJ and artist), Fernando Coster (filmmaker), Willem Dias (film editor), Rafaella Costa (producer), Pedro Sérgio Noizyman (DJ and sound editor for movies), Will Robson (DJ and music producer), Simon Simantob (sound engineer and manager), Zeca Caldeira (photographer) and Maysa Lepique (actress and producer).
- 4 The first chapter, “Domingas” (2009); the second, “Tiaguinho da redenção”. (2010).

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- ARAÚJO, Antonio. *O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. Sala Preta*. v. 6, p.127-133, São Paulo: Editora USP, 2006.
- CASADALAPA. *Enquadro* – Capítulo 1: Domingas. São Paulo: Casadalapa, 2009.

Da camisa de força ao figurino teatral

RENATA BERENSTEIN DE AZEVEDO

Graduada em Psicologia pela Universidade Federal da Bahia. Trabalha como atriz em Salvador há seis anos. Desenvolve trabalhos de teatro e saúde mental, dirigindo o grupo OS INSÊNICOS, formado por portadores de transtornos mentais.

Entro na sala. Carrego duas sacolas com 16 figurinos. Lembro-me das últimas recomendações quando toquei no assunto: “Quero uma roupa de mágico!”. “Eu sonhei com uma capa de monstro cheia de coisa pendurada”. “Pensei numa roupa dourada e prateada.”. “Tem que ter um decote enorme!”. “Quero uma meia arrastão e uma saia bem curta!”.

Aos poucos, os corpos se vestem de cores e texturas. Alguns olhos brilham encantados com a cor, a forma, o movimento. Ao mesmo tempo, outros olhos se entristecem: “Não gostei. Imaginava outra coisa”. A decepção de parte do elenco era evidente: “Está horroroso!”. Era preciso convencê-los, sem desagradá-los.

Formado por atores amadores, OS INSÊNICOS se preparavam para sua primeira estreia, em Salvador. Um grupo de atores loucos, portadores de transtornos mentais, que escolheram o próprio figurino para apresentar no palco uma peça sem história, costurada de fatos e imagens de suas vidas.

Medo e compaixão. A figura do louco sempre despertou sentimentos distintos na sociedade. Sua condição incomum, de perfil enigmático, confunde e fascina os “normais”. (MELO, 2000)

Em toda a História, a loucura ocupou um lugar marginalizado na sociedade. O século XVII é marcado pela criação das casas de internamento, uma forma de retirar os loucos do convívio social, protegendo a ordem e a população. Esses espaços, marcados por condições subumanas, significavam a exclusão topográfica, lógica e política dos loucos. (CAMARGO, 2003)

Atualmente, o imaginário social ainda está impregnado pela concepção da loucura institucionalizada e apartada do convívio. A instituição psiquiátrica de exclusão, que tem no tratamento moral o seu modelo, institui a obediência como forma de relação, de modo a caçar a invenção e a criatividade. (MELO, 2000)

O processo de Reforma Psiquiátrica brasileira teve início no final dos anos 70, no ápice da crise do modelo de assistência centrado no hospital psiquiátrico, e na eclosão dos movimentos sociais pelos direitos dos pacientes psiquiátricos. Segundo o Ministério da Saúde, a Reforma Psiquiátrica consiste em ampla mudança no atendimento público em saúde mental. O novo modelo visa assegurar o respeito aos direitos e à liberdade do paciente, o que significa uma mudança no tipo de tratamento: ao invés do isolamento, o convívio com a família e a sociedade.

From straight jackets to theater costumes

RENATA BERENSTEIN DE AZEVEDO

With a degree in psychology from the Federal University of Bahia, she has worked as an actress in Salvador for six years. She develops projects for the theater and in the mental health field, directing the group OS INSÊNICOS, made up of performers with mental illnesses.

I step in the room carrying two bags with 16 costumes. I remember the latest recommendations that came when I brought up the subject: “I went a magician’s costume!” “I dreamed of monsters covered with hanging things.” “I thought of an outfit made of gold and silver.” “It’s got to be incredibly low-cut!” “I want fishnet stockings and a very short skirt!”

Little by little, their bodies are dressed in colors and textures. Some eyes twinkle, enchanted with the colors, the shapes, the movement. At the same time, some eyes turn sad: “I don’t like it. I was imagining something else.” The disappointment on the part of the cast was evident: “It’s horrible!” I had to convince them without upsetting them.

Made up of a group of amateur actors OS INSÊNICOS were preparing themselves for their first premiere in Salvador. A group of insane actors, diagnosed with mental disturbances, who had chosen their own costumes for their performances onstage in a play with no story, pieced together by facts and images from their lives.

Fear and compassion. The figure of the insane person awakens distinct sentiments in society. This uncommon condition, an enigmatic profile, confuses and fascinates those who are considered “normal” (MELO, 2000).

Throughout history, insanity has occupied a marginalized place in society. The 17th century saw the creation of institutions of internment, a way of removing the insane from society, in the name of protecting order and the population at large. These spaces, characterized by subhuman conditions, meant a topographical, logical and political exclusion of the insane (CAMARGO, 2003).

Nowadays, the popular imagination is still impregnated by the concept of insanity as institutionalized and secluded from interaction. The psychiatric institution of exclusion, whose model is based on moral treatment, institutes obedience as the form of relation, thus barring invention and creativity (MELO, 2000).

The process of psychiatric reform in Brazil began in the early 1970s, during a mounting crisis in the model of assistance which was centered on the psychiatric hospital and the emergence of social movements for the rights of psychiatric patients. According to the Ministry of Health, psychiatric reform would consist in sweeping changes to the public attendance of mental health. The new model aims to secure the rights and freedom of patients, which means a change in the form of the treatment: rather than one of isolation, one of coexistence with family and society.

This period saw the introduction of CAPS (Centers for Psycho-Social Attention) whose objectives are to conduct

Nesse período, surgem os CAPS (Centro de Atenção Psicossocial), que têm como objetivos realizar o acompanhamento clínico e a reinserção social dos usuários pelo acesso ao trabalho e ao lazer, pelo exercício dos direitos civis e pelo fortalecimento dos laços familiares e comunitários. Com esse foco, são oferecidos nos centros diversos tipos de oficinas para capacitação e desenvolvimento de habilidades artísticas.

A produção do grupo, artística ou não, pode ser entendida pelo ato espontâneo, expressivo, inventivo. O filósofo e pesquisador Pelbart (*apud RESENDE, 2008*) cita a existência de pontos de convergência entre distúrbios psicológicos e a produção criativa. Durante a história, inúmeros artistas tiveram distúrbios mentais e foram aclamados por sua genialidade: Hölderlin, Nerval, Gauguin, Byron, Tolstoi, Munch, Schumann, Van Gogh, Tchaikovsky e Rachmaninoff.

Diferentemente da trajetória desses artistas, o encontro de OS INSÊNICOS com a arte ocorreu por meio da oficina teatral *Em Cena Insanidade*, que desenvolvi com uma equipe de psicólogos e instrutores de teatro formados por Andréa Elia, Guilherme Stadler e Lara Hardman. O projeto aconteceu no Espaço Xisto, em Salvador, e ofereceu oficina de teatro com duração de três meses a usuários do sistema de saúde mental, associados a AMEA

clinical accompaniment and social reinsertion of patients through an access to work and leisure, the exercise of civil rights and the strengthening of family and community bonds. With this as their focus, the centers offer a variety of types of workshops for enabling and developing artistic abilities.

The production of the group, artistic or otherwise, can be understood as spontaneous, expressive and inventive actions. The philosopher and researcher Pelbart (*in RESENDE, 2008*) cites an existence of points of convergence between psychological disturbances and creative production. Throughout history, innumerable artists have suffered from mental disturbances and were acclaimed for their genius: Hölderlin, Nerval, Gauguin, Byron, Tolstoi, Munch, Schumann, Van Gogh, Tchaikovsky and Rachmaninoff.

Differently from the trajectory of these artists, the encounter that members of OS INSÊNICOS had with art took place through the theater workshop *Em Cena Insanidade* (Insanity In Scene), which I developed with a team of psychologists and theater instructors made up of Andréa Elia, Guilherme Stadler and Lara Hardman. The project was held at the Espaço Xisto in Salvador, offering a theater workshop that lasted three months to the users of the mental health system, members of AMEA ("Moving Metamorphosis Association of Relatives and Users of the Mental Health System of the State of Bahia). The group, initially with 20



Oficina Em Cena Insanidade, 2010 (Acervo AMEA - FOTO Ricardo Borges) / Workshop Em Cena Insanidade, 2010 (Archive AMEA - PHOTO Ricardo Borges)

(Associação Metamorfose Ambulante de Familiares e Usuários do Sistema de Saúde Mental do Estado da Bahia). O grupo, inicialmente com 20 participantes, concluiu a oficina com 16 atores e a montagem do espetáculo OS INSÊNICOS, que também dá nome à Companhia.

O espetáculo tem como foco o indivíduo por trás do ator. Ultrapassando o rótulo da doença, conta as histórias dessas pessoas e mostra a constante busca do equilíbrio entre a razão e o delírio. Um trabalho colaborativo, no qual todos foram autores da dramaturgia (com base nos trabalhos realizados na oficina) e diretores de arte.

A cenografia tinha alguns requisitos: deveria ser um espaço de fácil circulação, sem remeter a um local específico e dar destaque ao sujeito. A concepção do cenógrafo Luís Parras seguiu duas indicações: trabalhar com a cor branca e com cordas (objeto utilizado durante a oficina).

O uso do branco em hospitais psiquiátricos remete à ideia de assepsia e bloqueio à criatividade pela ausência de estímulos. A escolha da cor, portanto, visava ao contraste entre um ambiente clínico, hospitalar, e a subjetividade colorida dos sujeitos.

Luís Parras entra carregando uma maquete. Os diretores de arte sentam-se à sua volta e escutam atentamente a apresentação do projeto de cenografia. Após a exposição e discussão do projeto, o cenário foi aprovado. Três neurônios brancos, pendurados, compõem o espaço. Funcionalmente, o neurônio se transforma em tela de projeção e de memória. Não há um cenário figurativo: apenas elementos que sugerem o mergulho na razão, na sociedade marcada pelo exercício cerebral.

A cor branca e o tema saúde mental remetem também a outro símbolo muito forte nessa história: a camisa de força. Durante cerca de cinquenta anos, ela foi um dos recursos mais utilizados para contenção dos pacientes em surto. Feita com lona resistente, tinha mangas compridas e fechadas, amarradas com cordões às costas, imobilizando o sujeito. Durante anos, a representação da loucura teve a camisa de força como figurino.

Substitutos da contenção física, os neurolepticos e psicofármacos foram representados no espetáculo por uma chuva de caixas de remédios. E a sensação do confinamento e das restrições físicas foram marcadas pelos gritos do grupo: “Não, não pode! Não, não vai!”

No espetáculo não havia, porém, nem camisas de força, nem proibição e nem figurinista. Ninguém melhor para dizer como deveriam vestir-se, do que os próprios indivíduos. Em uma dramaturgia sem personagens, a escolha do figurino deveria ser feita a partir do subjetivo: o desejo do ator.

“(…) é preciso ser como os outros e não inteiramente como eles, é preciso seguir a corrente e significar um gosto particular. Esse dispositivo que conjuga mimetismo e individualismo é reencontrado em diversos níveis, em todas as esferas em que a moda se exerce, mas em parte alguma se manifestou com tanto brilho como no vestuário, e isso porque o traje, o penteado, a maquiagem, são os signos mais imediatamente espetaculares da afirmação do EU.” (LIPOVETSKY, 2007, p.44)

participants, concluded the workshop with 16 actors and a production of the spectacle OS INSÊNICOS, which also became the name of the Company.

The spectacle focuses on the individual behind the actor. Going beyond the label of disease, it tells the story of these people and shows a constant search for a balance between reason and delirium. A collaborative work, in which all participated as authors of the play (based on the work realized in the workshop) and art directors.

There were some prerequisites for the scenography: it had to be a space that allowed easy circulation, that didn't evoke a specific locale and one in which the subject was the centerpiece. Luis Parras's concept for the scenography followed two recommendations: the use of color white and ropes (an object utilized during the workshop).

The presence of white in psychiatric hospitals echoes a spirit of sterility and a block to creativity with the stark absence of color. The choice of this color here, however, aims to contrast a clinical, hospital atmosphere with the colorful subjectivity of the subjects.

Luís Parras enters carrying a model. The art directors sit around him and listen attentively to the presentation of the scenography project. After an exhibition and discussion of the project, the set was approved. The space will consist of three hanging white nerves. Functionally, the nerve is transformed into a screen for projection and memory. There is no figurative set: just some elements that suggest an immersion in reason, in a society characterized by cerebral activity.

The color white and the theme of mental health also bring to mind another symbol that's very strong in this context: the straight jacket. For nearly 50 years, it was one of the commonly-used recourses for restraining mentally-ill patients. Made of resistant canvas, it had long, closed sleeves, tied to patients' backs with ropes, effectively immobilizing them. For years, insanity was represented in costume design through the use of the straight jacket.

Substitutes for physical restraint, neuroleptics and psychiatric drugs were represented in the spectacle through a rain of medicine boxes. And a sensation of confinement and physical restriction was evoked by the group with shouts of: “No you can't! No you won't!”

Nevertheless, there were no straight jackets in the spectacle, nor was there any forbidding or one single costume designer. There was no one better than the individuals themselves to decide what they would wear. In a play without characters, the selection of costumes must be made from a very subjective starting point: the actors' wishes.

“One must look like other people, but not exactly; one must follow trends but also signal one's own tastes. This mechanism combining mimesis and individualism occurs over and over at various levels, in all the spheres where fashion operates; still, it is manifested nowhere more strikingly than in personal appearance, because dress, hairstyles, and makeup are the most obvious signs of self-affirmation” (LIPOVETSKY, 2007, p.44).

Just as Lipovetsky affirms (*in FELLIPPE, 2008*) of fashion, the costumes for the spectacle OS INSÊNICOS served as an affirmation of identity. They were not conceived based



Cenário do espetáculo OS INSÊNICOS, Teatro Vila Velha, Salvador, 2010 (Acervo AMEA - FOTO Gabriel Camões)/The set for the spectacle OS INSÊNICOS, Vila Velha Theater, 2010 (Archive AMEA - PHOTO Gabriel Camões)



OS INSÊNICOS, Sala do Coro do Teatro Castro Alves, Salvador, 2010 (Acervo AMEA - FOTO Ricardo Borges)/OS INSÊNICOS, the Chorus Room in Castro Alves Theater, 2010 (Archive AMEA - PHOTO Ricardo Borges)

Como afirma Lipovetsky (*apud* FELLIPE, 2008) sobre a moda, o figurino do espetáculo OS INSÊNICOS servia como uma afirmação da identidade. A concepção não foi feita sobre o traje realista, ou sobre as roupas que eles usam no cotidiano, mas sim sobre seus desejos, sonhos e como gostariam de se representar. Uma possibilidade de vestir-se do que quiser e como quiser.

Nesse momento, surgiram mágicos, monstros, fadas, pescadores, messias – e uma série de imagens e escolhas relacionadas também com a vivência dos transtornos: “Quero ser como o monstro que eu vejo me perseguindo”. Para a construção do figurino, cada participante deveria descrever como queria sua roupa. Pensando em explorar o uso de cores, foi solicitado que escolhessem pelo menos três delas.

O processo de construção e finalização dos figurinos representou um momento delicado dentro do grupo. Enquanto alguns participantes mostravam-se satisfeitos com suas indumentárias, outros tiveram reações negativas e com forte carga emocional. “Não era assim que eu queria.” E em meio ao desequilíbrio causado no grupo, fui buscando entender a natureza da insatisfação daqueles sujeitos.

A fala de uma das participantes chama a atenção: “Se fosse uma coisa muito profissional, que eu não pudesse fazer, tudo bem. Mas eu poderia ter feito melhor”. E sem desmerecer o trabalho da costureira, ou mesmo o meu, que provoquei seus desejos e tentei concretizá-los, a atriz me levou a refletir sobre a confecção do figurino pelo próprio sujeito. Entre as escolhas do indivíduo e a realização – a costura feita por um profissional –, perdem-se formas, elementos e detalhes não verbalizados.

É possível encontrar em ruas e praças portadores de transtornos mentais, principalmente moradores de rua, que exploram na vestimenta sua condição delirante. Os trabalhos e mantos confeccionados por Arthur Bispo do Rosário – interno por cerca de cinquenta anos na

on realistic outfits, or the clothes that they wear in their everyday lives, but instead from their wishes, dreams and ways they wanted to represent them. A chance to wear whatever they wanted, however they wanted.

At this moment, there was an emergence of magicians, monsters, fairies, fishermen, messiahs – and a series of images and choices also related to living with mental disturbances: “I want to be like the monster that I see chasing me.” For the assembly of the costume, each participant had to describe how they wanted their clothing to be. With the intention to explore the use of colors in mind, it was requested that they choose at least three.

The process of constructing and finalizing the costumes provoked a delicate moment within the group. While some participants were visibly pleased with their outfits, others had negative reactions with strong emotional charges. “This isn’t how I wanted it.” In the midst of the discord caused within the group, I tried to understand the nature of each individual’s dissatisfaction.

A remark from one of the participants caught my attention: “If it were something really professional that I could never do, okay. But I could have done better than this.” And without discrediting the work of the seamstress, or my own work, which was triggered by her own wishes and attempted to render them, the actress led me to reflect on the possibility of each individual constructing their own costume. Between the individuals’ selections and the actual creation of the costumes – with sewing done by a professional –, something of the shapes, elements and details not verbalized had been lost.

It is possible to find the mentally-ill on the streets and in city squares, mainly among the homeless, who explore their conditions of delirium through their clothing. The works and capes created by Arthur Bispo do Rosário – who was committed to the Colônia Juliano Moreira psychiatric hospital in Rio de Janeiro for nearly 50 years, and whose work earned international recognition – show how delirium



OS INSÊNICOS, Sala do Coro do Teatro Castro Alves, Salvador, 2010 (Acervo AMEA - FOTO Ricardo Borges) / OS INSÊNICOS, the Chorus Room in Castro Alves Theater, 2010 (Archive AMEA - PHOTO Ricardo Borges)

Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, cujo trabalho foi reconhecido internacionalmente – mostram como o delírio pode ser instrumento criativo que agrega qualidade estética à construção do traje e riqueza de símbolos e significados. (HILDAGO, 1996) A relação da vestimenta com o surto pode ser percebida também, de modo inverso, na experiência de um ator esquizofrênico, participante do grupo OS INSÊNICOS, que, em diferentes episódios de surto, despiu-se completamente e caminhou pela rua.

Ao nos relacionarmos com a nossa roupa, mostramos ao mundo como queremos ser olhados. A construção do personagem passa, também, pela criação subjetiva por meio da participação do ator na criação do figurino. Conceber, imaginar, criar. O ator pode ser não apenas pensador de sua figura, mas construtor dessa imagem, participando também da execução da vestimenta. Na experiência de OS INSÊNICOS, no momento em que a escolha implicou em vestir-se e não apenas vestir o outro, escolher o figurino tornou-se um processo de autoafirmação individual e de realização.

can serve as a creative instrument which combines aesthetic quality in garment construction with a richness of symbols and meanings (HILDAGO, 1996). This relationship between outfit and illness can also be observed, inversely, through the experience of one schizophrenic actor, a member of the group OS INSÊNICOS, who, in different episodes of disturbance, disrobed completely and went out to walk the streets.

In the way that we relate to our clothing, we show the world how we want to be seen. The construction of character also passes through subjective creation by way of the actor's participation in the costume design. Conception, imagination, creation. Actors can be more than just the ones to think of their costumes; they can also be constructors of these images, participating in the execution of the garment. In the experience of OS INSÊNICOS, at the moment when the choice implied dressing oneself and not dressing the other, the choosing of a costume became a process of individual self-affirmation and realization.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

CAMARGO, S. *Um olhar sobre a loucura de Foucault. CienteFico*. Ano III, vol I. Salvador: 2003. Disponível em <<http://www.frb.br>>, acesso em 5 de outubro de 2010.

FELIPPE, M. *A primeira impressão é a que fica: programação visual corporal – o patchwork do vestir*. Curso de especialização em pedagogia da arte.

Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

FOUCAULT, M. *A história da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HILDAGO, L. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

LIPOVETSKY, G. *O império do efêmero: a moda e seus destinos nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

MELO, M. C. *História da Psiquiatria: da ideia à materialização – a relação Estado – Colônia Santana*. Psychiatry online. Vol. 5, 2000.

Disponível em <<http://www.polbr.med.br/ano00/wali200.php>>, acesso em 28 de novembro de 2010.

PELBART, P. P. *Esquizocenia*. Protopia Wikia. Disponível em <http://pt-br.protopia.wikia.com/wiki/Esquizocenia>, acesso em 25 de junho de 2010.

RESENDE, A. C. *Esquizofrenia e criatividade artística*. Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Psicologia da PUC, Rio Grande do Sul.

Disponível em <http://www.pucrs.br>>, acesso em 30 de novembro de 2010.

O pós-dramático e a encenação-em-processo

MARTHA TRAVASSOS

Atriz e diretora de teatro. Graduada em Comunicação Social, Publicidade e Propaganda em 1987. Em 1995, concluiu o curso da Escola de Teatro Célia Helena. Desde então, vem exercendo as funções de atriz, professora, cenógrafa e diretora de teatro em diversos estabelecimentos de ensino e oficinas culturais. Sua atividade mais recente é a participação como atriz no projeto Prometheus Nostos da Cia. Balagan de Teatro.

“O vazio do lugar está no olho de quem vê e nas pernas ou rodas de quem anda. Vazios são os lugares em que não se entra e onde se sentiria perdido e vulnerável, surpreendido e um tanto atemorizado pela presença de humanos”. (BAUMAN, 2001, p.122)

O artigo aborda o teatro na perspectiva do pós-dramático e da encenação-em-processo, citando o exemplo da peça Prometheus Nostos encenada pela Cia. de Teatro Balagan. Para tanto, faz-se necessário rediscutir a concepção de teatro, propondo-se sair da visão centralista e hierárquica em relação às outras artes, para a visão da cena expandida. Por fim, não é a pesquisa que conduz o espetáculo, mas é o espetáculo, ele mesmo, o objetivo de pesquisa.

O PÓS-DRAMÁTICO

No século XVIII, o drama era consagrado enquanto gênero teatral e suas regras eram respeitadas e valorizadas. A partir da virada do século XIX para o século XX, sua estrutura entra em crise e o teatro passa a se confrontar cada vez mais com seus limites tênues com a vida. Essa transformação estética do teatro dramático não foi imediata; ela surgiu mediante uma série de tendências históricas que contribuíram para a mudança. Por volta de 1900, a abertura do teatro para outras formas de arte; o desenvolvimento e a importância da tecnologia e das mídias; a mudança do formato do teatro tradicional e a tendência de aproximação da arte com a sociedade. Não foi, portanto, apenas na área teatral que ocorreram essas manifestações.

O professor alemão Hans-Thies Lehmann, da Universidade de Frankfurt, é reconhecido como um dos mais importantes teóricos do teatro contemporâneo. Autor do conceito *pós-dramático*, nele analisa a evolução das formas cênicas e textuais do teatro. No estudo do teatro pós-dramático de 1999, fica evidente a hibridização entre vida e ficção. Para que o teatro pós-dramático fosse compreendido, um fator indispensável precisou ocorrer: a mescla das novas mídias com as diferentes linguagens artísticas.

Neste artigo, no entanto, a atenção é fixada na encenação, mas é preciso ressaltar a necessidade de escolha e a utilização dos espaços cênicos. Ao expor a realidade, o teatro pós-dramático se utiliza de signos híbridos. A criação desses signos é feita de vários modos; há uma busca constante nas

Postdramatic and in-process staging

MARTHA TRAVASSOS

Actress and theater director. Graduated from the Communication College in Advertising in 1987. In 1995 she finished the course at Célia Helena Theater School. Since then, she has worked as an actress, teacher, scenographer and theater director at several schools and cultural workshops. Most recently, she participated in the project Prometheus Nostos from the Cia. Balagan de Teatro as an actress

“The emptiness of the place is not in the eye of the beholder and in the legs or wheels of those who enter. Empty are the spaces where one does not enter and where one would feel lost and vulnerable, surprised and somewhat frightened by the presence of humans”. (BAUMAN, 2001, page 122)

This article discusses theater from a perspective of the postdramatic and in-process staging, citing the example of the play Prometheus Nostos, staged by the Cia. de Teatro Balagan. To do so, it is necessary to reexamine the concept of theater, with the proposal of breaking free from the centralist and hierarchical vision in relation to the other arts, towards a vision of an expanded scene. Ultimately, it is not the research that leads the play, but the play itself that is the object of research.

THE POSTDRAMATIC

In the 18th century, drama was consecrated as a theater genre and its rules were respected and valued. As of the turn of the 20th century, its structure entered into crisis and theater began to confront its tenuous limits with life more and more. This aesthetic transformation of the dramatic theater did not happen all at once; it came about by way of a series of historical trends which contributed to changes. Around 1900, the opening of the theater to other forms of art; the development and the importance of technology and media; the change in the format of traditional theater and the tendency to approximate art with society. It wasn't, therefore, just in the realm of theater that these manifestations occurred.

German professor Hans-Thies Lehmann, from the University of Frankfurt, is renowned as one of the most important theorists of contemporary theater. Author of the concept of the *postdramatic*, where he analyzed the evolution of the scenic and textual forms of theater. In a study of postdramatic theater, of 1999, the hybridization between life and fiction becomes evident. To make postdramatic theater understood, an essential factor had to take place: the mingling of new media with the several different artistic languages.

In this article, however, our attention is focused on the staging, but we must stress the necessity of choosing the scenic space as well as its utilization. When exposing reality, the postdramatic theater uses hybrid signs. These signs are created in several ways; there is a constant search in other artistic manifestations, such as visual arts and performance art. The space is the element which contributes to a new

outras manifestações artísticas, como as artes plásticas e as performances. O espaço é um elemento que contribui para uma nova percepção e é escolhido e utilizado com a intenção de criar possibilidades de percepções não comuns e possibilitar uma nova consciência.

O objetivo da utilização de espaços não convencionais não está apenas em retirar o espetáculo teatral de sua caixa cênica tradicional, mas também em questionar o próprio teatro enquanto forma e local de encontro e percepção, assim como sua importância, influência e validade social. Sair do prédio teatral tradicional é aproximar o público e quebrar a ilusão, além de inserir lugares reais nas apresentações teatrais. E dessa forma, ao mesclar diretamente a vida e a arte, possibilitar os questionamentos.

No teatro pós-dramático, o espaço se torna uma parte do mundo.

Afastadas do drama, as potências criativas do teatro desobrigam-se de cumprir o mundo ficcional, consolidado mediante a relação linear entre personagem, lugar e ação. A concretude das apropriações do tempo e do espaço como linguagem, a variação via ruído incorporado no plano das narrativas, gerando processos não lineares.

Josette Féral (2008) prefere nomear esse novo teatro de *performativo*. A *performatividade* origina-se da *arte da performance*, desenvolvida principalmente nos Estados Unidos, a partir dos anos 60 e 70 do século XX. Entre suas características, podemos notar, com Maria Beatriz de Medeiros (2005), a presença de “elementos estéticos novos: o corpo do artista como objeto da arte, o tempo como elemento da linguagem, a efemeridade da obra-ação, a participação do público (inclusive física), a multidisciplinaridade na arte”. A prática da performance teve uma incidência radical sobre a prática teatral como um todo, de modo que surge o que a autora chama de “ruptura epistemológica”: o *teatro performativo*. O que emerge é o próprio plano da “*execução das ações*”, cuja poética passa a ser a própria obra em questão.

A análise de Josette Féral não substitui a de Lehmann que desmonta a máquina de uma concepção histórica (“teatro como drama montado”). “O drama configurado esteticamente produz mundos de imagens, formas de evolução e paradigmas ideológicos que ordenam a organização e a percepção do real”. Um teatro *pós-drama* liberaria novas estratégias e procedimentos criativos, capazes de gerar outras potências de vida.

Os *traços de performatividade* desse teatro ressaltados por Josette Féral são: “a *inter-relação* do performer, dos objetos e dos corpos” (2005). Desse modo, em um teatro dessa natureza, as técnicas interpretativas e de criação de personagens não funcionam mais, já que o ator deixa de ser um intérprete de textos linguísticos e passa a ser um performer, um cocriador de imagens, sonoridades e ações corporais não organizadas.

Matteo Bonfitto (2005) fala de um *ator compositor*, capaz de fazer ligações entre referências heterogêneas. Antônio Araújo (2008), encenador do Teatro da Vertigem, aborda essa dimensão processual e colaborativa, dizendo que “a encenação-em-processo é uma encenação negociada, ou, se quisermos, é uma encenação de alteridades”.

perception and it is chosen and utilized with the intention of creating possibilities for unconventional perceptions and providing a new consciousness.

The objective of using unconventional spaces lies not only in withdrawing the theatrical show from its traditional scenic box, but also in questioning theater itself as form and a venue for meeting and perception, and also its importance, influence and social validity. Leaving the traditional theater houses means an approximation to the public and breaking the illusion, in addition to inserting real places into theatrical performances. And by doing so, by mingling life directly with art, it makes questioning possible.

In postdramatic theater, the space becomes a part of the world.

Away from the drama, the creative power of the theater is no longer forced to follow the fictional world, consolidated through the linear relationship between character, place and action. The concreteness of the appropriations of time and space as a language, a variation via noise incorporated in the narrative plane, yielding non-linear processes.

Josette Féral (2008) prefers the adjective *performative* to designate this new theater. *Performativity* has its origins in *performance art*, developed mainly in the U.S. in the 1960s and '70s. Among other characteristics, we can notice, as Maria Beatriz de Medeiros (2005) does, the presence of “new aesthetic elements: the artist’s body as an object of art, time as an element of language and the ephemerality of the action-work, the participation of the public (even physically) in the multidisciplinary of the art.” The practice of performance had a radical incidence on the theatrical practice as a whole, giving rise to what the author calls an “epistemological splinter”: *the performative theater*. What emerges is the very plan of “carrying out actions”, whose narrative then comes to be the very work in question.

Josette Féral’s analysis does not substitute Lehmann’s, which disassembles the machine of a historical concept (“theater as staged drama”). “The aesthetically-configured drama produces worlds of images, forms of evolution and ideological paradigms which determine the organization and perception of the real.” A *postdramatic* theater would unleash new creative strategies and procedures able to produce other life potencies.

The *performativity traits* of this theater emphasized by Josette Féral are: “the interrelation of the performer, the objects and the bodies” (2005). In this way, in a theater of this nature, the techniques of interpretation and of creating the characters become ineffective, since the actor is no longer an interpreter of linguistic texts, but a performer, a co-creator of non-organized images, sounds and body actions. Matteo Bonfitto (2005) speaks of the *actor-composer*, capable of making connections between heterogeneous references. Antônio Araújo (2008), director of Teatro da Vertigem, approaches this processual and collaborative dimension, stating that “in-process staging is a negotiated staging or, we could say, it is a staging of otherness”.

The character of experimentation is always in the forefront. The borders between artistic languages disappear and it becomes, conceptually, an *expanded art* (MACHADO, 2007). Theater has become an



Espectáculo *Prometheus Nostos*, da Companhia Balagan, direção de Maria Thais, 2010 (FOTO F. Pepe Guimarães)/Play *Prometheus Nostos*, by theater group Companhia Balagan, directed by Maria Thais, 2010 (PHOTO F. Pepe Guimarães)

O caráter de experimentação fica sempre em primeiro plano. Desaparecem as fronteiras das linguagens e torna-se, por conceito, a *arte expandida* (MACHADO, 2007). O teatro se tornou um exercício transdisciplinar. Se não é mais possível criar fronteiras em uma linguagem, o mesmo vale para a própria definição de obra de teatro. A encenação passa a não obedecer a padrões previamente definidos.

O encenador Robert Wilson (GALIZIA, 1986) trabalhava com um jovem artista, criador de seus roteiros e participante em algumas criações. Os lugares não são mais também aqueles previamente definidos, em sua suposta neutralidade, para a recepção artística. Uma *cena expandida*, portanto, capaz de produzir inclusões não só estilísticas e culturais, mas também em relação aos possíveis sujeitos.

Na perspectiva *pós-dramática* e *performativa*, não existem mais regras gerais. Cada “processo de criação inventa as suas próprias regras”, já que cada obra se inventa no seu percurso e nas interações vividas. Desse modo, cada técnica pressupõe linguagem e contexto próprios.

No processo de criação contemporâneo, o importante é compor com heterogeneidades – sonoridades, objetos encontrados ou criados,

interdisciplinary exercise. If it is no longer possible to create borders in one language, the same goes for the definition of theater work itself. The staging no longer obeys previously-defined standards.

Stage director Robert Wilson (GALIZIA, 1986) used to work with an autistic young man, creator of his scripts who took part in some creations. The places are no longer those previously defined, with supposed neutrality, for artistic reception. An *expanded scene*, therefore, capable of providing inclusion not only in style and culture, but also in relation to the possible subjects.

From the *postdramatic* and *performative* perspective, there are no longer ground rules. Each “creative process invents its own rules,” since each work invents itself along the way and in the interactions experienced. This way, each technique presupposes a language and a context of its own.

In the contemporary process of creation, it is important to compose with heterogeneity – sounds, objects encountered or created, costumes –, in addition to the possible relation with untrained bodies. Practices of interventions and occupations in existing spaces not destined to artistic performance must be encouraged, and also with aspects of social and anthropological research.

figurinos –, além da possível relação com os corpos não treinados. Práticas de intervenção e ocupação de espaços existentes, não destinados à apresentação artística, devem ser encorajadas, inclusive, com aspectos de pesquisa social e antropológica.

CIA. DE TEATRO BALAGAN E PROCESSOS DE CRIAÇÃO

Após oito anos dedicados ao estudo do tema da clausura humana – que levou à criação dos espetáculos Sacromaquia, Tauromaquia e Západ – a Companhia realizou em 2007 o projeto de pesquisa *Do inumano ao mais humano*. Um dos subtemas do projeto foi o *Inumano trágico*, que despertou o interesse pela pesquisa do mito Prometeu e deu origem a *Prometeus Nostos*. A dramaturgia é inédita, oriunda de diversas fontes e constantemente construída e reconstruída a partir de experiências vividas pela Companhia nas sedes de outras sete companhias teatrais estabelecidas em São Paulo. A experimentação laboratorial é levada para fora da sala de ensaio e realizada em um processo de criação a partir do contato com os outros coletivos, seus espaços e públicos.

Criar um espetáculo nesses moldes gera a possibilidade de realizar todas as aspirações artísticas e manter uma prática teatral cotidiana, que não se limita a um resultado final espetacular. O espetáculo é encarado como uma etapa do trabalho, fonte de novas pesquisas e estudo, que permite experimentar, aprender e compartilhar com o público. A obra é então constantemente recriada a partir das experiências nos diversos locais e com públicos distintos.

Diversas vezes se misturam no espetáculo. Narradores, personagens e coro se sobrepõem e se organizam, dependendo de onde o espectador se encontra no espaço da encenação, a fim de apresentar múltiplas perspectivas do mito prometeico. Como uma história que é transmitida oralmente ao longo dos anos e, por isso, sofre alterações. A peça oferece fragmentos de narrativa, pistas do mito, que cabe ao espectador organizar.

O CENÁRIO, OS ADEREÇOS E O FIGURINO

Os elementos do espetáculo foram concebidos a partir do conhecimento do espaço a ser encenado. Por não se tratar de espaços convencionais, cada lugar possuía sua característica física e sua "energia"; portanto, por si só, já contavam sua história. Inserir o espetáculo nesses lugares significava adequar-se primeiramente aos espaços físicos e à cenografia já existente. Depois, fazer com que o figurino se tornasse parte daquelas paredes, tornando forma e fundo compatíveis. As sonoridades foram se adequando conforme a acústica, e os objetos sonoros não tinham nada de convencionais. Nas montagens, até agora, utilizamos vasos, pedras, bambu, entre outros.

Na primeira versão do espetáculo, o cenário era composto de dois muros articulados móveis, que iam se modulando conforme a necessidade de dividir o público e de se criar ambientes cênicos. A plateia era bipartida e cenas distintas ocorriam simultaneamente. O figurino foi confeccionado

CIA. DE TEATRO BALAGAN AND THE PROCESSES OF CREATION

After eight years dedicated to the study of the theme of human enclosure – which led to the creation of the spectacles Sacromaquia, Tauromaquia and Západ – the company created, in 2007, the research project *Do inumano ao mais humano* (*From inhuman to more human*). One of the subthemes of the project was the *Inumano Trágico* (*Tragic Inhuman*), which aroused interest in the study of the myth of Prometheus and gave way to *Prometeus Nostos*. The play was never before seen, originated from several sources and constantly built and rebuilt from the experiments conducted by the company at the headquarters of seven other São Paulo-based theater companies. The laboratory experimentation is taken out of the classroom and carried out through a process of creation from contact with other collectives, their spaces and their audience. Creating a show in such fashion provides the possibility of fulfilling all artistic aspirations and maintaining a daily theatrical practice which does not limit itself to a spectacle as its end result. The show is seen as a phase of the work process, a source of new research and study, which allows for experimentation, learning and sharing with the public. The work is then constantly recreated from these experiences in the several places and with distinct audiences.

Several voices mingle in the show. Narrators, characters and chorus overlap and organize, depending on where the spectator is located in the staging space, in order to present multiple perspectives of the myth of Prometheus. A story that was orally transmitted along the years and, as such, it suffered alterations. The play offers narrative fragments, hints from the myth, which must be organized by the spectator.

SETTING, PROPS AND COSTUMES

The elements of the show were conceived from a knowledge of the space where it would be staged. As the spaces are not conventional, each place had its physical characteristic and its "energy"; thus, in themselves, telling their own story. Inserting the show in these places meant first adapting to the physical spaces and the existing scenography. Then, making the costume become part of those walls, creating compatibility between form and background. The sounds gradually adapted in accordance with the acoustics and the sound objects were not at all conventional. So far, we have used vases, stones, bamboo, and other materials in the stagings.

In the first version of the show, the set was made up of two articulated movable walls which were accommodated according to the need to divide the audience and create scenic environments. The audience was bisected and distinct scenes occurred simultaneously. The costumes were made from natural fabrics, providing earth textures and colors. The figures were composed and mingled in the set; only the ones representing fire were dressed in red.

In the current version, the walls were replaced by drapes, of the same earth tone, hanging in suspended railings in *x*, which enable the creation of niches, closing or exposing the open scene. The spectators are invited to go through a route, moving from quadrant to quadrant, or to stay and let the drapes separate them from the rest. From that point on, simultaneous narratives take place. The idea

com tecidos naturais, proporcionando texturas e cores da terra. As figuras compunham e se misturavam com o cenário; somente as que representavam o fogo vestiam-se de vermelho.

Na versão atual, os muros foram substituídos por cortinas, da mesma cor terra, penduradas em trilhos suspensos em x, que possibilitam a criação de nichos, fechando ou expondo a cena aberta. O espectador é convidado a realizar um percurso, deslocando-se de um quadrante a outro, ou a permanecer e deixar que a cortina o separe do resto. Ocorrem a partir daí as narrativas simultâneas. A proposta é que todos façam parte de um coro uniforme, usando o mesmo figurino e maquiagem. Os atores são enfaixados e pintados de argila dos pés à cabeça. Uma pequena faixa vermelha é pintada sobre o rosto representando o fogo. O figurino foi inspirado nas ruínas da Escola de Meninas, na Vila Operária Maria Zélia, onde o cenário era o próprio local e a cor cinza das pedras contrastava com o verde da paisagem. O estado “rascunho” do ser vem do barro que se transforma em tijolo.

A encenação do mito de Prometeu é nomeada de espetáculo protótipo que segue na busca, como o ser humano procura a sua completude.

is that everybody takes part in a uniform chorus, wearing the same costumes and make-up. The actors are swathed and painted with clay from head to toe. A little red stripe is painted on their faces to represent fire. The costumes were inspired in the ruins of the Escola de Meninas, in Vila Operária Maria Zélia, where the set was the place itself and the gray color of the stones contrasted with the green landscape. The “rough draft” state of being comes from the clay that is transformed in brick.

The staging of the Prometheus myth is designated as a prototype play which continues in the search, just as human beings do, for fulfillment.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- ARAÚJO, Antônio. A encenação-em-processo. *Anais do V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Belo Horizonte: Abrace, 2008.
Disponível em: <<http://www.portalabrace.org>>, acesso em 23 de novembro de 2010.
- BONFITTO, Matteo. *A cinética do invisível: processo de atuação no teatro de Peter Brook*. Prefácio de David Brady. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- __. *Working in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. In: *Sala Preta*, n. 8, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, São Paulo: ECA/USP, 2008.
- FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. In: *Sala Preta*, n. 8, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, São Paulo: ECA/USP, 2008.
- GALIZIA, Luiz Roberto. *Os processos criativos de Robert Wilson: trabalhos de ArteTotal para o Teatro Americano Contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Aisthesis: estética, educação e comunidades*. Chapecó: Argos, 2005.
- SCHCHNER, Richard. *Ocaso y caída de la vanguardia*. In: CEBALLOS, Edgar (Director). *Máscara: Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Traducción y notas: Antonio Pietro Stambaugh. *Escenología*, año 4, p.17-18, México: 1994.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- __. *Teatro pós-dramático e teatro político*. In: *Sala Preta*, n. 5, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. São Paulo: ECA/USP, 2005.

A exposição Fernando Pessoa – plural como o universo

LUCAS FABRIZIO LAQUIMIA DE SOUZA

Cenógrafo formado pela FAU-USP. Aluno de Mestrado em Artes Cênicas na ECA-USP.

O MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA

O Museu da Língua Portuguesa abriu as suas portas no dia 21 de março de 2006, seis anos depois da Mostra Brasil+500, marco para a história das exposições brasileiras quanto à abordagem espacial – a primeira a substituir “expografia” por “cenografia” no mundo das artes paulistano. Seu projeto foi desenvolvido por uma equipe multidisciplinar – profissionais do campo da museologia, sociologia, etimologia, literatura, artes, entre outros.

O Governo do Estado de São Paulo é a instituição responsável pela concepção e implantação. A conceituação e a execução do projeto foram orientadas pela Fundação Roberto Marinho. A parceria resultou em uma abordagem diferenciada das demais instituições museológicas do país: o uso de recursos interativos com base em tecnologia de ponta para desenvolver o conteúdo das exposições. O Museu da Língua Portuguesa foi uma das primeiras instituições brasileiras com maior ênfase na exposição e não no acervo. Dedicada à difusão e valorização da língua portuguesa, o patrimônio imaterial é o seu foco. Logo, com ele surgiu a questão: como expor, trazer visibilidade e materialidade para uma manifestação cultural essencialmente imaterial?

Exposições cenografadas foram apresentadas como solução. A imaterialidade da língua traz certa liberdade para o Museu. Em vez de exaltar objetos de arte – o que implicaria o cuidado para não interferir na sua estética –, cabe às exposições cenografadas do Museu exaltar aspectos da língua portuguesa a partir de uma estética palpável. Ou seja, dar cor, textura, volume, enfim, materialidade física a algo que não deixa de ter corpo, textura ou cor, mas é imaterial.

O Museu conta com uma área de mais de 4 mil metros quadrados, distribuídos em três andares. Além das exposições permanentes e temporárias, compõem sua programação: contação de histórias, pequenos espetáculos de teatro e de música, cursos gratuitos, ciclos de leitura, palestras e outras ações de difusão e formação.

A EXPOSIÇÃO PERMANENTE

A exibição permanente ocupa dois andares. No terceiro andar, o visitante tem a oportunidade de assistir a filmes sobre literatura e sobre as origens da língua portuguesa falada no Brasil, além de interagir com projeções e áudio no espaço chamado “Praça da Língua”.

The Fernando Pessoa exhibit – plural like the universe

LUCAS FABRIZIO LAQUIMIA DE SOUZA

Scenographer with a degree from FAU-USP, M.A. Student of Performing Arts at ECA-USP.

THE MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA

(PORTUGUESE LANGUAGE MUSEUM)

The Museu da Língua Portuguesa opened on March 21st, 2006, six years after the show Mostra Brasil+500, a landmark in the history of Brazilian exhibitions in its spatial approach – the first to replace “expography” for “scenography” in the São Paulo arts world. Its project was developed by a multidisciplinary team – professionals of museology, sociology, etymology, literature, arts, among others.

The São Paulo state government is the institution responsible for its conception and implementation. The concept and the execution of the project were oriented by the Fundação Roberto Marinho. The partnership resulted in an approach different from Brazil’s other museum institutions with a greater emphasis on the exhibition rather than the collection. Dedicated to the dissemination and valorization of the Portuguese language, its focus is on an immaterial patrimony. So the question came up soon enough: how to exhibit, bring visibility and materiality to a cultural manifestation whose very essence is immaterial?

Scenographed exhibits were presented as the solution. The immateriality of the language grants a certain freedom to the museum. Instead of exalting objects and works of art – which would imply that care be taken to not interfering in their aesthetics –, the scenographic exhibits of the museum praise the aspects of the Portuguese language through palpable aesthetics. i.e., the use of color, texture, volume, in short, they give physical materiality to something that is not devoid of body, texture or color, but is nonetheless immaterial.

The museum has an area of more than four thousand square meters distributed over three floors. In addition to the permanent and temporary exhibits, its program is made of story-telling, small music and theater performances, free courses, reading cycles, lectures and other disseminating and educational actions.

THE PERMANENT EXHIBIT

The permanent exhibit occupies two floors. On the third floor, visitors have the opportunity to watch films about literature and about the origins of the Portuguese language as spoken in Brazil, and also interact with projections and audio recordings in the space known as “Praça da Língua” (“Language Square”).

The 106 meters of side walls of the exhibit floor on the second floor are covered in a screen showing simultaneous projections whose objective is to display the Portuguese



Exposição *Fernando Pessoa - plural como o universo*, hall de entrada do Museu da Língua Portuguesa, 2010 (FOTO Lucas Fabrizzio)/ *Fernando Pessoa - plural como o universo* Exhibit, entrance hall of the Museum of the Portuguese Language, 2010 (PHOTO Lucas Fabrizzio)



Exposição *Fernando Pessoa - plural como o universo*, Museu da Língua Portuguesa, 2010 (FOTO Yugo Tanaka)/ *Fernando Pessoa - plural como o universo* Exhibit, Museum of the Portuguese Language, 2010 (PHOTO Yugo Tanaka)

Os 106 metros da lateral do piso expositivo do segundo andar são preenchidos por uma tela com projeções simultâneas, cujo objetivo é expor a língua portuguesa no dia a dia e a história de seus usuários. Jogos e outras atividades interativas preenchem o espaço expositivo em diversos totens. Uma sala é exclusivamente dedicada a um jogo etimológico, em que o visitante pode explorar as origens e os significados das palavras enquanto brinca de inventar palavras novas.

AS EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS

Em um primeiro momento, a crítica foi severa com o formato *edutainment*¹ do Museu, pioneiro no Brasil. Acusavam-no de promover a interatividade pela interatividade, de lhe faltar foco pelo excesso de informações, além de desviar a atenção do principal suporte de manifestação documental da língua: os livros. Apesar de todos os recursos interativos e do aparato tecnológico da exposição permanente, são as exposições temporárias – nem sempre *high tech* – que atraem a maior parte do público.

Curiosamente, essa parte da programação não estava no projeto original. E foi ela, no entanto, que permitiu que o Museu da Língua Portuguesa se tornasse um importante espaço de experimentação em cenografia de exposições em São Paulo, abrindo caminho para a redenção do estigma inicial. As mostras temporárias têm provado seu potencial ao promover um contraponto entre arte e tecnologia, ao propor uma abordagem multissensorial como porta para o relacionamento humano com a língua, cativando o público e incentivando a leitura.

Desde a inauguração, diferentes artistas do espaço, brasileiros como Pedro Mendes da Rocha, Daniela Thomas e Bia Lessa, foram convidados a projetar exposições, resultando em mostras de perfil diversificado. O caráter experimental permite assumir riscos no campo da exposição. As mostras que passaram pelo Museu colecionaram recursos que deram mais ou menos certo, caminhando em direção a outras mais coesas visualmente e, principalmente, quanto à experiência proporcionada ao visitante. Nesse contexto, surgiu *Fernando Pessoa – plural como o universo*.

FERNANDO PESSOA – PLURAL COMO O UNIVERSO

Em cartaz no período de 24 de agosto de 2010 a 30 de janeiro de 2011, com curadoria de Carlos Felipe Moisés e Richard Zenith, a exposição explorou a vida e o trabalho do escritor e poeta português. A cenografia esteve a cargo de Hélio Eichbauer.

O trabalho de Hélio Eichbauer como cenógrafo de exposições é relevante não somente por sua grande formação – foi discípulo de Joseph Svoboda –, mas também por sua metodologia de trabalho. Antes de desenhar qualquer *croquis* para um espetáculo, Hélio mergulha em um estudo aprofundado das relações entre o autor, o texto e a literatura. Estabelece referências bibliográficas antes mesmo das imagéticas. Para ele, o texto é a grande fonte a ser explorada. Sua metodologia como cenógrafo

language in daily life and the history of its speakers. Games and other interactive activities fill the exhibition space in several computer totems. One room is dedicated exclusively to an etymological game in which visitors may explore the origins and meanings of words while they play around inventing new words.

TEMPORARY EXHIBITS

At first, critics were harsh on the *edutainment* format of the museum, a pioneer of its kind in Brazil. They accused it of fostering interactivity solely for the sake of interactivity, of lacking focus due to the excess of information, and also of diverting attention from the main support of documental manifestation of the language: books. Despite all the interactive resources and the technological apparatus of the permanent exhibit, the temporary exhibits – not always high-tech – are the ones which allure the majority of visitors.

Strangely enough, this part of the program was not included in the original project. Still, it was the one which made the Museu da Língua Portuguesa become an important space of scenographic experimentation among the exhibits held in São Paulo, paving the way for a redemption from the initial stigma. The temporary exhibits have confirmed the museum's potential for promoting a counterpoint between art and technology by proposing a multi-sensorial approach as a door to the human relationship with language, captivating the public and encouraging reading.

Since its opening, different Brazilian artists such as Pedro Mendes da Rocha, Daniela Thomas and Bia Lessa have been invited to design exhibits, resulting in shows with diversified characteristics. This experimental character allows for risk-taking in the field of exhibits. The exhibits held at the museum collected resources which were somewhat successful, leading to other more visually-cohesive exhibits and mainly to an experience suited to viewing public. In this context, *Fernando Pessoa – plural como o universo* emerged.

FERNANDO PESSOA – PLURAL COMO O UNIVERSO

Running from August 24, 2010 to January 30, 2011, with the curatorship of Carlos Felipe Moisés and Richard Zenith, the exhibit explored the life and work of the Portuguese poet and writer. The scenographer was Hélio Eichbauer.

The work of Hélio Eichbauer as a scenographer is relevant not because of his mentorship – he was a disciple of Joseph Svoboda –, but also for his work methods. Before making any drawings for a show, Hélio immerses himself in an in-depth study of the relations between the author, the text and literature. He establishes bibliographic references prior to visual ones. For him, the text is the great source to be explored. His methodology as a scenographer is, therefore, to grant materiality and form to raw material. And it was from this rationale that he designed the exhibit.

The starting point of the curatorship of the exhibit that paid homage to the Portuguese poet was the phrase “Be plural like the universe!” Carlos Felipe Moisés, one of the exhibit's curators, revealed in an interview the expectations of the curators as to the receptiveness of the public: visitors accept the challenge of not seeing anything fixed, definite or consecrated about Fernando Pessoa. Visiting an exhibit

é, portanto, dar materialidade e forma para a matéria bruta. E foi a partir desse raciocínio que ele desenvolveu o desenho da exposição.

O ponto de partida da curadoria da exposição que homenageou o poeta português foi a frase “Sê plural como o universo!”. Carlos Felipe Moisés, um dos curadores da mostra, revelou em entrevista⁹ as expectativas da curadoria quanto à receptividade do público: o visitante aceitar o desafio de não haver nada de fixo, definitivo ou consagrado sobre Fernando Pessoa. Visitar uma exposição para ter contato com esse autor significaria, portanto, aceitar uma grande margem de dúvida. “Não há itinerário para a obra de Fernando Pessoa, há diversos caminhos a serem explorados”, afirma o curador.

Exploração foi palavra-chave da exposição. Hélio absorveu o conceito curatorial para projetar ambientes em que o visitante experimentasse os diferentes universos do autor, famoso pelos seus heterônimos. Grandes imagens de Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Bernardo Soares, além do próprio Fernando Pessoa, receberam o visitante à entrada do espaço expositivo.

Após alguns segundos de exploração, percebia-se que as fotografias impressas em tecido cobriam apenas uma face do que seriam caixas de madeira. O público foi convidado a entrar nessas caixas – inspiradas nas pequenas mansões do teatro medieval – e, metaforicamente assumindo a identidade do heterônimo do autor, a apreciar uma série de excertos projetados nas paredes internas. Com um movimento do braço, as palavras desapareciam revelando o próximo trecho. Imagens do autor povoavam todos os cantos, assim como trechos de textos, poemas, cartas. Uma sala revestida de espelhos evidenciava um texto enquanto vozes revelavam as múltiplas identidades do autor.

Hélio optou ainda por dar ênfase à experiência insubstituível de sentar e apreciar um livro. Várias publicações em diversas línguas ficavam expostas em uma grande mesa localizada na porção mais ampla da exposição.

O visitante podia optar entre ler algum livro (incluindo o livro virtual projetado contendo a reprodução do manuscrito de “Mensagem”); observar documentos, desenhos, maquetes; assistir aos vídeos de arte feitos especialmente para a exposição (“Pessoas”, de Carlos Nader e Antônio Cícero, e “Limite”, de Mário Peixoto); ou brincar com a projeção sobre a areia que revelava mais textos de Fernando Pessoa – depois apagados pelo vento ou ondas do mar virtuais.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A EXPERIÊNCIA INDIVIDUAL DO VISITANTE

Na exposição percebia-se o tom da transitoriedade. Presente tanto na efemeridade dos recursos audiovisuais empregados, quanto no próprio indivíduo, ou no fluxo deles flanando pela exposição. Eis a dúvida de conhecer Pessoa, alma multifacetada e fragmentada. Sólida, porém oscilante, como o pesado pêndulo exposto na porção central da sala, encerrado por véus semitransparentes.

to get in touch with this author would mean, therefore, accepting a great margin of doubt. “There is no one itinerary for the work of Fernando Pessoa, there are several paths to be explored,” affirms the curator.

Exploration was the key-word of the exhibit. Hélio absorbed the curatorship concept for projecting environments where visitors would live the different universes of the author, famous for his heteronyms. Large images of Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos and Bernardo Soares, in addition to Fernando Pessoa himself, welcomed visitors to enter the exhibition space.

After exploring for a few seconds, visitors noticed that the photographs printed on fabric covered just one side of what seemed to be wooden boxes. The public was invited to enter these boxes – inspired by the little mansions of medieval theater – and, metaphorically assuming the identity of the author’s heteronym, view a series of excerpts projected on the internal walls. With a movement of the arm, the words disappeared, revealing the next text. Images of the author were everywhere, as well as parts of texts, poems, letters. A room covered with mirrors explored one text while voices revealed the author’s multiple identities.

Hélio also opted to emphasize the irreplaceable experience of sitting down and enjoying a book. Several publications in different languages were exhibited on a big table located in the broader part of the exhibit.

Visitors were able to choose from reading a book (including the virtual book projected containing a print of the manuscript of *Mensagem*); observing documents, drawings, mock-ups; watching the art videos made specifically for the exhibit (*Pessoas*, by Carlos Nader and Antônio Cícero, and *Limite*, by Mário Peixoto); or playing with the projection on the sand which revealed more of Fernando Pessoa’s texts – which would next be swept away by the wind or by virtual ocean waves.

CONSIDERATIONS OF THE VISITOR'S INDIVIDUAL EXPERIENCE

At the exhibit, transience was the key-note. Present in the ephemerality of the audiovisual resources and in the individuals themselves, or in their flow as they saunter around the exhibit. Here is the doubt of knowing Pessoa, a fragmented, multifaceted soul. Solid, yet unsteady, like the pendulum displayed at the center of the room, enclosed by half-transparent veils.

The scenography of *Plural como o universo* can be considered simultaneously a mediator and connector: i.e., it made the concept of curatorship problematic and at the same time made it relative due to the strong presence of its inherent aesthetic and conceptual power. And also essentially a materializer of Pessoa’s literature. Features such as cuttings, aisles and maze-like passages, in contrast with the flow into open spaces, turned the trajectory of the individual and his decisions regarding his choices and paths, a crucial passage in the effectiveness of the experience.

When entering the show, for instance, people went through an oriented discovery phase, perceiving the multiplicity of the author’s facets by means of the written literary text from each heteronym. The introduction space was manipulated by means of scale, in the fashion of the great photography exhibits of the mid 20th century, like *The Family of Men* (1955).



Exposição *Fernando Pessoa - plural como o universo*, sala ampla com espaço para leitura e instalações do Museu da Língua Portuguesa, 2010 (FOTO Lucas Fabrizzio) / *Fernando Pessoa - plural como o universo* Exhibit, large room with reading spaces and installations at the Museum of the Portuguese Language, 2010 (PHOTO Lucas Fabrizzio)

A cenografia para *Plural como o universo* pôde ser considerada simultaneamente mediadora e conectora: ou seja, problematizou o conceito curatorial ao mesmo tempo que o relativizou em razão da forte presença de sua carga estética e conceitual inerente. E também essencialmente materializadora da literatura de Pessoa. Recursos como recortes, corredores e passagens labirínticas, em contraste com os deságues em espaços abertos, fizeram da trajetória do indivíduo e suas decisões, quanto a rumos e caminhos, passagem crucial para a efetivação da experiência.

Ao entrar na mostra, por exemplo, o indivíduo passava por uma fase de descoberta orientada, percebendo a multiplicidade de facetas do autor por meio do texto literário escrito de cada heterônimo. O espaço introdutório era manipulado por meio da escala, à maneira das grandes exposições fotográficas do meio do século XX, como *The Family of Men* (1955).

Na primeira metade da exposição, a forte presença de Fernando Pessoa – a partir da constante repetição do rosto do artista – confundia-se com as impressões individuais. O encontro com o artista se dava pela escolha do visitante em desvelar os textos e explorar a exposição. Desse modo, ante os excertos escritos por um dos heterônimos, o visitante encontrava a possibilidade de deparar-se consigo mesmo. Outras vezes, a sensação era mais física, por meio dos inúmeros espelhos retorcidos. Recortes, nichos e transparências ora ocultavam, ora revelavam camadas de informação imagéticas ou textuais, resultando na fragmentação da experiência

In the first half of the exhibit, the strong presence of Fernando Pessoa – due to the constant repetition of the artist's face – was confused with the individual impressions. The encounter with the artist took place when the visitor chose to unveil the texts and explore the exhibit. In this way, before the written excerpts of one of the heteronyms, the visitor had the possibility of facing him or herself. Other times, the feeling was more physical, by way of the countless distorted mirrors. Cuttings, niches and transparencies alternatively hid and revealed layers of information in texts or images, resulting in the fragmentation of the visitor's experience, in accordance with the curatorship's idea. The space mediated the concept of curatorship by inducing the visitor's drifting behaviour, acting on his or her primary impressions, which incited actions and stimulated the memory to create several connections and interpretations about the scattered excerpts in the exhibit.

The second part of the exhibit was in stark contrast with the transience of Pessoa's identities. The space invited visitors to a different appreciation of the show. It required a different rhythm. Corridors, rooms, boxes and cuttings gave way to a more spacious room, with benches and tables which changed the visitor's perceptions. The place suggested a distance from the multifaceted universe, serving as a refuge for the appreciation of the author's literary production. In the same atmosphere, reinterpretations of Pessoa's work followed with videos and an installation by Hélio himself, involving projections of the texts, but also the context of the sea, plus images which hid

do visitante, conforme a proposta da curadoria. O espaço mediou o conceito curatorial por meio da indução do comportamento errante do visitante, atuando nas suas impressões primárias, que suscitaram ações e despertaram a memória para criar diversas conexões e interpretações sobre os excertos espalhados pela mostra.

Em contraste com a transitoriedade das identidades de Pessoa, esteve a segunda parte da exposição. O espaço convidava o visitante a outro tipo de apreciação da mostra. Pedia outro tempo. Corredores, salas, caixas e recortes deram lugar a uma sala ampla, com bancos e mesas que mudavam a percepção do visitante. O local propôs o distanciamento do universo multifacetado tornando-se um refúgio para a apreciação da produção literária do autor. Na mesma atmosfera, seguiram as reinterpretções da obra de Pessoa com vídeos e com a instalação do próprio Hélio, envolvendo não só projeções de textos, mas também o contexto do mar, além de imagens que ocultavam um pêndulo. Uma licença poética em que o espaço expositivo se transformou na própria obra de arte. Conectora.

Somente depois dessa jornada foi que os visitantes encontraram um corredor com os fatos que envolveram a vida de Pessoa, indicando o fim do mito de visita à exposição. Ao alcançar o final do corredor, depois de haver experimentado em seu tempo a inquietude e a transitoriedade da literatura do autor, seguido pelo deleite de apreciar e refletir com o devido distanciamento sobre o teor de suas palavras, o visitante revisitou o seu ponto de partida com um olhar transformado sobre cada heterônimo antes de deixar a exposição. Assim, depois de tomar consciência da experiência vivida, o visitante pôde usar a vivência da matéria exposição para povoar o próprio imaginário, verticalizar o tema abordado e produzir diversas interpretações sobre a literatura de Pessoa.

a pendulum. A poetic license through which the exhibiting space became the very work of art. Captivating.

Only after this journey did visitors come across a corridor with the facts of Pessoa's life, indicating the end of the myth of the exhibition visit. Upon reaching the end of the corridor, after having experienced, at their own pace, the restlessness and the transience of the author's literature, followed by the delight of appreciating and reflecting, at a suitable distance, on the content of his words, visitors revisit their starting point with a transformed notion of each heteronym before leaving the exhibit. Thus, after becoming aware of the experience they have had, visitors can use the knowledge acquired at the exhibit to populate their own imaginations, invert the approached theme and produce several interpretations of Pessoa's literature.

1 Entertainment-education.

2 Interview in the article Fernando Pessoa, by Márcia Abos, *O Globo*, August 2010.

1 Em português, significa entretenimento educativo.

2 Entrevista no artigo Fernando Pessoa, de Márcia Abos, *O Globo*, agosto de 2010.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- ALFANO, Ana Paula. Museu da Língua Portuguesa é o mais visitado. *Istoé Gente*: 11 de janeiro de 2008.
- ARANTES, Otilia. Os novos museus. In: *O lugar da arquitetura depois dos modernos*.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp, 2004.
- JAUSS, Robert Hans. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luís Costa (org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p.65.
- __. *A história da literatura como provocação à teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 1994.
- KOSOWSKI, Lidia. Saudades do futuro (entrevista). In: *Revista Chronos*. Publicação cultural da Unirio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- LIMA, L. C. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LOBO, Luiza. Estética da recepção. In: SAMUEL, Rogel (org.). *Manual de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ROCHA, Paulo Archias Mendes da. Museu da Língua Portuguesa: projeto de reforma e reciclagem. São Paulo, 2006. In: *Arquitetura e Urbanismo*, v. 21, n.146, p.32-43. São Paulo, maio 2006.
- ROMÃO, Lucília Maria Sousa. Duas trilhas discursivas na exposição de Rosa. Brasília, 2008. In: *Revista da Anpoll*, v. 1, n. 24, p.306-319. Brasília, 2008.
- __. Sentidos de Clarice na exposição do Museu da Língua Portuguesa. São Paulo, 2008. In: *Data Gramazero*. Revista de Ciência da Informação, v. 10, n. 1, on-line. São Paulo, 2008.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.
- <Site:www.museudalinguaportuguesa.org.br>
- Vídeo *Pessoas*, de Carlos Nader, disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=ID-UOEcIb3E>>

Da história para a estória... um relato dos Ícaros

BEATRIZ EVRARD

Aluna especial do programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e integrante do grupo Cia. Cênica Nau de Ícaros

Este artigo revela como a Companhia Cênica Nau de Ícaros lida com o espaço cênico em dois de seus espetáculos, dando ênfase à última criação, o espetáculo Tirando os pés do chão. Aborda características do universo circense brasileiro, passando pela história e criação da Companhia até chegar à análise dos espetáculos.

INTRODUÇÃO

No Brasil, no século XIX e parte do século XX, os chamados “saltimbancos” se apresentavam em todo o país. A chegada desses artistas e sua lona se tornou um signo do circo. Mas não era sempre sob a lona que os circenses se apresentavam ao público. As praças públicas e os lugares abertos tiveram grande importância no desenvolvimento da prática circense. Se hoje as lonas já não são tantas, o teatro e os espaços alternativos ganham importância e recebem esses artistas.

Segundo Erminia Silva, as primeiras formas de apresentação em estruturas físicas fechadas no Brasil foram o circo de tapa-beco, os circos de pau a pique, o circo de pau-fincado e o circo americano, cuja estrutura de lona circense é a mais conhecida atualmente.

A formação e a história do circense brasileiro estão intimamente ligadas ao “conhecimento e às adaptações tecnológicas utilizadas na construção das estruturas físicas e dos ‘aparelhos’ (...) a dimensão tecnológica é indissociável da dimensão cultural e revela como este grupo construiu a sua relação de adaptação”. (SILVA, 1996)

Os artistas circenses continuam a se adaptar. As mudanças culturais os influenciam a explorar diferentes espaços (físicos e virtuais). Os aparatos tecnológicos atuais lhes possibilitam expandir a criação de cenografias em movimento, seja pela utilização dos próprios aparelhos circenses (trapézios, cordas, tecidos, pernas-de-pau), seja por exploração de espaços alternativos (fachadas de prédios, ruas, telhados), ou por meio da utilização das mídias (projeções).

O espaço unificado do circo, o universo familiar de aprendizado, o mesmo espaço onde a magia se constrói na cena, ocorre atualmente em lugares distintos. O artista circense ou, melhor dizendo, aquele que hoje trabalha com a linguagem do circo, tem uma formação diferente da chamada “tradicional”; aprende-se circo em escolas especializadas, em academias de ginástica, em ateliês de criação – e o circo chega a ser uma atividade complementar em escolas de ensino fundamental.

From history to story... an account of the Ícaros

BEATRIZ EVRARD

special student of the graduate program at the University of São Paulo School of Communications and Arts and member of Companhia Cênica Nau de Ícaros

This article shows how Companhia Cênica Nau de Ícaros deals with the performing space in two of its shows, emphasizing its latest creation, the show Tirando os pés do chão. It discusses features of the world of the circus in Brazil, spanning history from the creation of the Companhia to the analysis of the shows.

INTRODUCTION

In Brazil, during the nineteenth and early twentieth century, the so-called “troubadours” performed throughout the country. The arrival of these artists and their tents became a sign of the circus. But it was not always under the big top that the circus was presented to the audience. Public squares and open-air places were extremely important in the development of the circus practice. If, today, the tents are no longer so prevalent, the theater and alternative spaces have gained importance and receive these artists.

According to Erminia Silva, the first forms of indoor performances in Brazil were “circo de tapa-beco” (“alleyway circus”), “circos de pau a pique” (“wattle and daub circus”), “circo de pau-fincado” (“stick-in-the-ground circus”) and “circo Americano” (“American circus”), whose tent structure is best known today.

The formation and history of circus in Brazil are closely tied to “technological knowledge and the adjustments used in the building structures and the ‘apparatuses’ (...) the technological dimension is inseparable from the cultural dimension and reveals how this group constructed its adaptive characteristic.” (SILVA, 1996)

Circus performers continue to adapt. Cultural changes have driven them to explore different spaces (physical and virtual). Current technological devices allow them to expand the use of moving sceneries, whether by using circus devices (trapeze, rope, fabric, stilts), exploring alternative venues (buildings’ facades, streets, roofs) or the utilization of media (projections).

The unified space of the circus, the family environment of learning, the same space where magic is constructed in scene, now occurs in different places. Circus performers, or rather, those who currently work in the circus language, have an education that is different from so-called “traditional” performers; people learn circus techniques in specialized schools, in gyms, studios and circus is even a complementary activity in elementary schools.

In Eliene Costa’s analysis (1999) of some groups in the 1980s and ‘90s – which discusses the use of physical and lyrical elements in the circus, the renovation of the Brazilian scene and the rupture with the traditional Italian stage just as the characteristics of a visual performance

Na análise de Eliene Costa (1999) sobre alguns grupos das décadas de 1980 e 90 do último século – que trata da utilização de elementos físicos e líricos do circo, da renovação da cena brasileira e do rompimento do espaço do palco tradicional italiano, bem como das características de um espetáculo visual ligado à imagem, performance e festa popular –, a Companhia Cênica Nau de Ícaros se encontra nos primórdios da sua existência, ao iniciar suas pesquisas aliando o conhecimento e a prática das técnicas circenses à linguagem do teatro e da dança.

Ermínia Silva fala que alguns pesquisadores afirmam haver, no circo, influências de técnicas e aparelhos utilizados pelos marinheiros nos barcos. Por exemplo, a escada de cordas, os nós de marinheiro elaborados e utilizados como segurança e a própria estrutura de cobertura de pano com mastro (estrutura central dos circos e dos barcos).

A Companhia Cênica Nau de Ícaros surgiu em 1992, da união de artistas e pessoas interessadas em aprender circo, voar e criar imagens¹. A inspiração do grupo na vida dos marinheiros, bem como em suas técnicas e aparelhos, se deu também no fato de os marinheiros levarem uma vida nômade, como a dos circenses. Motivados por essas imagens, o grupo criou *Nau de Ícaros*, espetáculo que inaugurou sua pesquisa de linguagem, cuja primeira temporada foi sob a lona do Circo Escola Picadeiro.

Com a criação do espetáculo *O palácio não acorda* (roteiro de Naum Alves de Souza e direção de Leopoldo Pacheco), que ganhou cinco prêmios Mambembe, dois prêmios Coca-Cola e dois prêmios APCA, o grupo saiu da lona do Circo Escola Picadeiro em direção a espaços alternativos e a teatros.

As primeiras apresentações de *O palácio não acorda* aconteceram no átrio do Shopping Morumbi e no Teatro Paulo Eiró. O espetáculo consagrou o início de importantes parcerias e a gestão de um espaço cultural de troca de conhecimento, que abrigou uma escola, oficinas e encontros de cultura popular. Um espaço de convivência quase familiar, que remete a um resgate da essência das famílias circenses. Dessas parcerias com artistas provenientes de diversas linguagens e da experiência de gestão de um espaço múltiplo, nasceram projetos e espetáculos que consagraram a identidade do grupo.

A seguir, uma breve sinopse e análise espacial de espetáculos da Companhia Cênica Nau de Ícaros: *De um lugar para o outro*; e *Tirando os pés do chão*, sua última criação.

DE UM LUGAR PARA O OUTRO

O espetáculo foi encenado por José Possi Neto, com cenografia videográfica projetada pelo Estúdio Bijari, adereços e figurino de Marco Lima e iluminação de Wagner Freire.

A grande experiência da criação foi ter José Possi Neto como encenador, que, diferentemente de um diretor, se apropria e está presente em todos os aspectos do espetáculo: vídeos, figurinos, coreografia, iluminação e maquiagem.

connected to image, performance and traditional popular parties – the Companhia Cênica Nau de Ícaros was still in the first years of its existence, beginning its research combining knowledge and practice of circus techniques with the languages of theater and dance.

Erminia Silva points that some researchers state that there are, in the circus, influences of techniques and devices used by sailors on boats. For example, the rope ladder, the sailor knots made and used for safety and the very fabric that composes the structure in combination with a mast (the central structure of both circuses and boats).

Companhia Cênica Nau de Ícaros was created in 1992, from an association of artists and people interested in learning about the circus, to fly and to create images.¹ The group's inspiration in the lives of sailors as well as in their techniques and apparatuses, was also drawn from the nomadic life that sailors lead, just as in the circus. Motivated by these images, the group created *Nau de Ícaros* a show that initiated its research into performance language and whose first season was held under the tent of Circo Escola Picadeiro.

With the creation of the show *O palácio não acorda* (*The palace won't wake up*) (script by Naum Alves de Souza and direction by Leopoldo Pacheco), which won five Mambembe awards, two Coca-Cola awards and two APCA awards, the group left the circus tent bound for alternative venues and theaters.

The first performances of *O palácio não acorda* took place in the lobby of Shopping Morumbi and Paulo Eiró Theatre. The show launched important partnerships and the foundation of a cultural space for an exchange of knowledge, which housed a school, workshops and meetings of traditional popular culture. A family-like environment that resurrected the essence of the circus family. Partnerships with artists of different styles and the experience of managing a multiple-functional space, resulted in projects and shows that consecrated the group's identity. The following is a brief synopsis and spatial analysis of shows by Companhia Cênica Nau de Ícaros: *De um lugar para o outro* (*From one place to another*), and *Tirando os pés do chão* (*Getting our feet off the ground*), its latest creation.

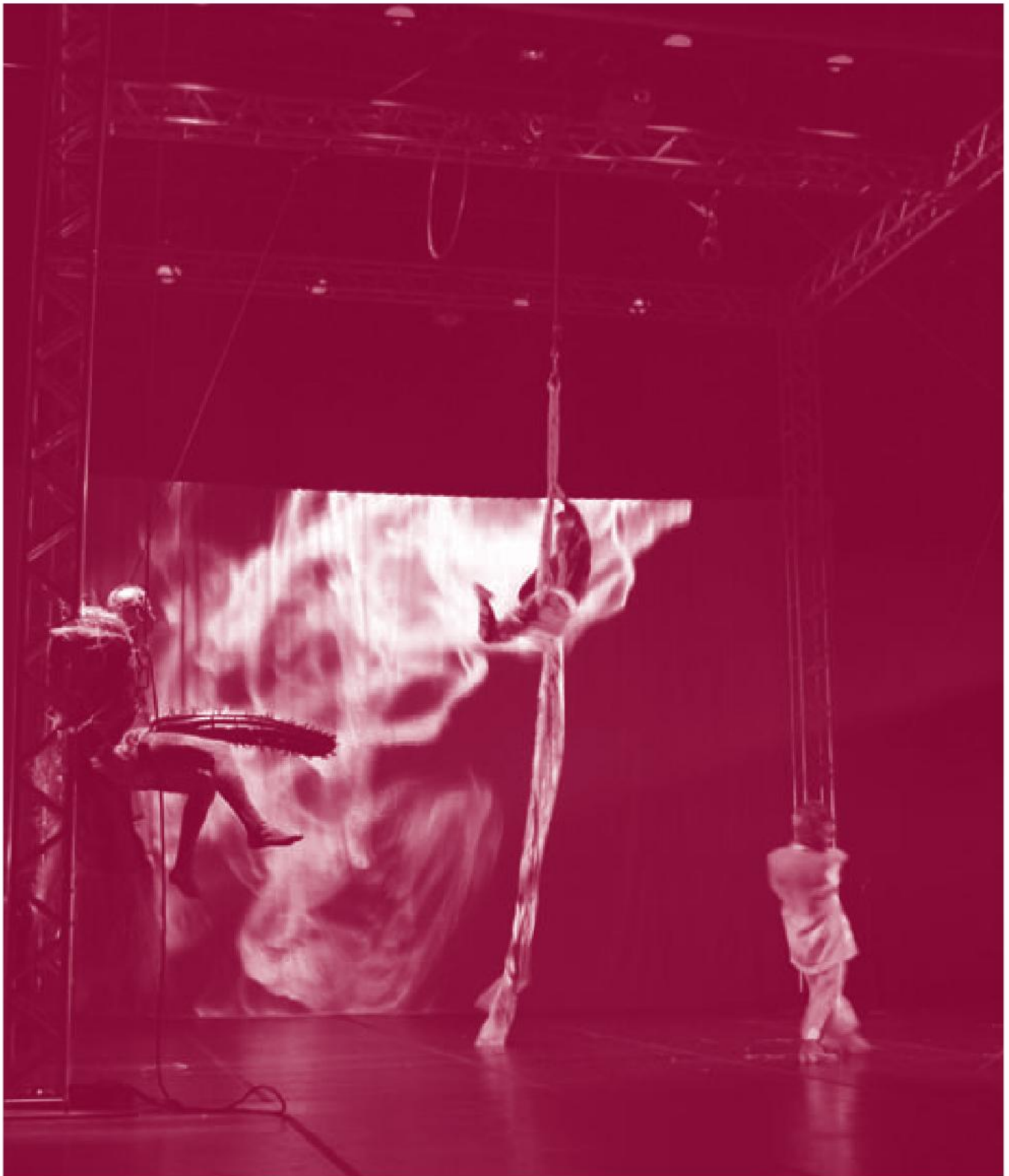
DE UM LUGAR PARA O OUTRO

The show was staged by José Possi Neto, with videographic scenery designed by Studio Bijari, props and costumes by Marco Lima and lighting by Wagner Freire.

It was a unique experience having José Possi Neto as a director, who, unlike other directors, participates in all aspects of the show: videos, costumes, choreography, lighting and makeup.

The show was created from the desire to portray folk traditions, which, nowadays, are so distant from everyday urban life, although inherent to the formation of the Brazilian nation. The chosen theme was an archetypal image, Exu, an African-Brazilian orisha. *De um lugar para o outro* takes the audience on a journey through various facets of this deity, present in the minds and in daily lives of the Brazilian people.

The scenes are conducted through scenic and lighting elements: a semi-transparent screen on the proscenium arch (a curtain that functions as a projection screen), space



Espectáculo *De um lugar para o outro*, Cia. Cênica Nau de Ícaros, 2010 (Foto Henrique Lenza) / Show *From one place to another*, from the theater group Companhia Cênica Nau de Ícaros, 2010 (Foto Henrique Lenza)

O espetáculo foi criado a partir da vontade de retratar o universo das tradições populares, que hoje se encontra distanciado do cotidiano da vida urbana, mas é parte inerente da formação do corpo brasileiro. Foi escolhido como tema o arquétipo presente na figura de Exu, um orixá da cultura afro-brasileira. *De um lugar para o outro* leva o público a uma jornada através das várias facetas desse orixá, presente no imaginário e no cotidiano populares.

As cenas são conduzidas através dos elementos cenográficos e de iluminação: uma tela semitransparente na boca de cena (cortina que funciona como tela de projeção), os cortes que a iluminação propõe no espaço e os elementos do circo que funcionam como cenografia em movimento (cordas, aparelhos aéreos e pernas-de-pau).

Com a utilização de cordas de alpinismo, tecido² e lira³, criam-se diferentes qualidades de movimento, nos quais os apoios invertidos e as suspensões alteram a dimensão do espaço, e os limites do equilíbrio e do desequilíbrio provocam a sensação do risco, alteração do eixo físico e do tempo do movimento.

A estrutura cênica de *Box truss*⁴ é exposta e faz parte da cenografia, bem como a utilização das cordas, reveladas ao público nos momentos de subida e descida de aparelhos. O diálogo dinâmico entre o mundo real e o fantástico resulta em um espetáculo imagético, de uma estética brasileira, no qual a fusão de imagens e sensações encontra na composição do espaço aéreo a possibilidade de transcender os limites da dança e do teatro.

TIRANDO OS PÉS DO CHÃO

O projeto, dirigido por Érica Rodrigues com a codireção de Marco Vettore, aponta na fisicalidade do corpo adjetivos que envolvem o estado amoroso e sua relação com uma das vertentes de pesquisa do grupo: o corpo em suspensão. Esses adjetivos foram relacionados e desenvolvidos sob a ótica de Nelson Rodrigues e das cartas de seu livro *Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo*.

O espetáculo retrata não só as vicissitudes em que o amor nos coloca, mas também os anos de investigação sobre parâmetros técnicos corporais próprios e uma pesquisa acerca da movimentação, da reorganização corporal e da relação desses elementos no espaço cênico.

A cenografia surgiu aliada ao processo de criação do próprio espetáculo. O projeto configura-se em dois espaços/momentos distintos e complementares, as “ações performáticas” e o espetáculo *Tirando os pés do chão*, na sua concepção final.

As “ações performáticas” acontecem em um espaço público, onde as pessoas são convidadas a responder espontaneamente, em uma entrevista, um questionário elaborado por uma psicóloga, cujo tema amor relaciona-se com o texto de Nelson Rodrigues.⁵

A partir das entrevistas, desenvolve-se uma segunda etapa: a construção de uma partitura de gestos das pessoas entrevistadas sobre o estado

definition through lighting and circus elements as moving scenery (ropes, aerial equipment and stilts).

Using climbing ropes, fabric² and lira³, different qualities of movement are created, in which reversed supports and suspensions change the dimension of space, and the limits of balance and imbalance cause a sensation of risk, a change in both the physical axis and movement time.

The scenic structure of *box truss*⁴ is exposed and becomes part of the scenography, as does the use of ropes, revealed to the public during the ascending and descending of apparatuses. The dynamic dialogue between reality and fantasy results in a spectacle of images of a Brazilian aesthetic in which the fusion of images and sensations finds in the aerial composition a way of transcending the boundaries between dance and theater.

TIRANDO OS PÉS DO CHÃO

The project, directed by Érica Rodrigues and co-directed by Marco Vettore, points, through the physicality of the body, to adjectives that involve the state of love and its relation to one of the aspects of the group's research: the sensation of levitation. These adjectives were related and developed from the perspective of Nelson Rodrigues's letters in his book *Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo* (*You cannot love and be happy at the same time*).

The show conveys not only the vicissitudes that love brings us, but also years of research on the group's own technical corporeal parameters and research on movements, body reorganization and the relationship of these elements in scene.

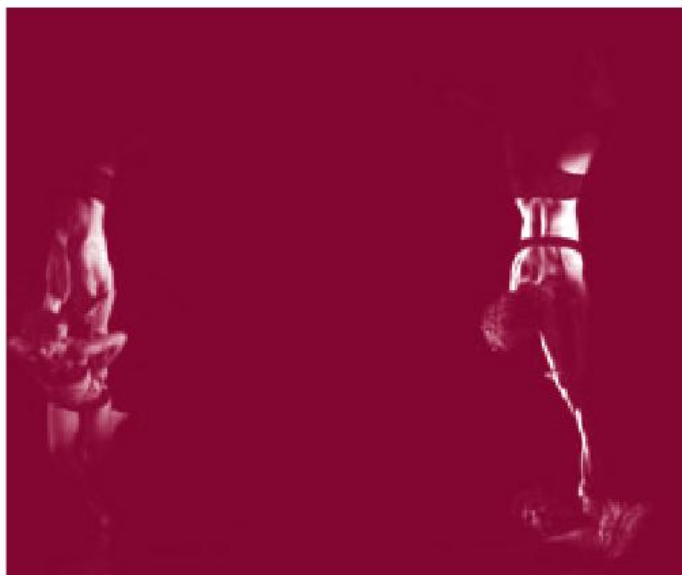
The scenery came along with the process of creating the show itself. The project is organized into two distinct and complementary places/times, the “performative actions,” and the show *Tirando os pés do chão* in its final design.

The “performative actions” are held in public spaces where people are encouraged to respond spontaneously, in interviews, to a questionnaire prepared by a psychologist, whose theme of love is related to Nelson Rodrigues's text.⁵

A second step is developed from the interviews: collecting gestures about the state of love described by the people in interviews. They are then, immediately shared with the public in the form of improvisations.

These «interviews» take place in an area marked by three chairs and a video camera, which works as an interaction space for the people and at the same time, arouses the curiosity of passersby who observe the action of interviewing and being interviewed.

The “improvisations” take place in a space marked off by a box truss structure or in a theater.⁶ The audience watches it from a frontal view (in theaters) or surrounding the structure (outdoors). The relationship with the scene is “broken” when the actors invite some of the interviewed people to enter the scene, being conducted with their eyes closed and then experience the “state of levitation.”⁷ While the audience experiences the «state of levitation» spatially they feel that same state poetically: sensations are simulated according to the spectator's own life experience, their relationship with the theme of love, their internal images, memories and fears. When the scene is «broken», all people involved – observers and participants – come closer to one another.



Espectáculo *Tirando os pés do chão*, Cia. Cênica Nau de Ícaros, 2010
(FOTO Henrique Lenza) / Show *Getting our feet off the ground*, from the theater group Companhia Cênica Nau de Ícaros, 2010 (FOTO Henrique Lenza)

amoroso, que imediatamente é exercitada e dividida com o público no formato de improvisações.

As “entrevistas” acontecem em um espaço delimitado por três cadeiras e uma câmera de vídeo, que se torna um espaço de interação daquele público entrevistado e, ao mesmo tempo, desperta a curiosidade das pessoas que passam e observam a ação de entrevistar e ser entrevistado.

As “improvisações” acontecem em um espaço delimitado por uma estrutura de *box truss* ou em um teatro.⁶ O público observa de um plano frontal (nos teatros) ou do entorno da estrutura (quando disposta em um espaço aberto). A relação com o espaço cênico é “rompida” quando os atores convidam algumas pessoas entrevistadas para entrar na cena, experimentar serem conduzidas de olhos fechados e, posteriormente, vivenciarem o “estado de suspensão”.⁷ Ao mesmo tempo que o público experimenta espacialmente o “estado de suspensão”, ele sente esse estado poeticamente: sensações são estimuladas de acordo com a própria experiência de vida do espectador participante, sua relação com o tema amor, suas imagens internas, lembranças e medos. Quando o espaço cênico é “rompido”, há uma aproximação de todos os envolvidos nesse espaço, sejam eles participantes ou observadores.

O espetáculo *Tirando os pés do chão*, na sua concepção final, foi criado a partir das experiências nas “ações performáticas”, bem como dos gestos e imagens tirados das entrevistas. O espetáculo foi apresentado em teatro, numa relação frontal. O cenário era composto de seis cadeiras, que remetem às entrevistas e ao consultório sentimental (proposto por Nelson Rodrigues), e de uma tela preta de projeção. As cadeiras são manuseadas e dispostas em diferentes formações no decorrer do espetáculo.

Em uma das cenas, há a utilização de três trapézios dispostos em planos espaciais diferentes, cuja iluminação recortada propõe uma visão

The show *Tirando os pés do chão* was created in its final design, from the experiments of the “performative actions,” as well as gestures and images observed in the interviews. The show was presented in a theater, on a frontal stage. The set consisted of six chairs – referring to the interviews and a sentimental office proposed by Nelson Rodrigues – and a black screen projection. The chairs are handled and arranged in various patterns during the show.

In one scene, three trapezes are arranged in different spatial planes, in which the lighting allows a partial view and focus on the actors’ bodies. This scene shows a connection with some of the concepts of Appia presented by Fausto Viana, both in regard to performance space, whose origins are Greek, and in the use of lighting as part of the scene.

The three performance spaces – up, center and down stage – originally presented in the Greek theater are represented by the trapeze and the movement of actors in scene, which is composed of two actors in each trapeze, one as the “flyer” and the other as the “catcher.”⁸ One of the trapezes suggests an off-the-ground suspension (up), the other, elevations with subtle supports on the floor (center) and the third, a direct contact with the floor (down). The lighting is partial and focused on the “flyer”.

In another scene, a lyra is used in two ways: as an aerial apparatus and later as a prop, representing a circle in the air that turns around itself and which evokes the image of a wedding ring.

The creation of a closer relationship between audience and performers happens during all stages of the project through objective and subjective “states of levitation” that permeate the scene and stage design.

Throughout the project, the main goal was achieved: to make people consider whether their choices today are or are not permeated by love. It is possible to draw the reality by including the audience in the creative process, leading the spectator to confront love in its rawest form, portrayed

parcial e focada dos corpos dos atores. Na cena há uma aproximação com os conceitos de Appia apresentados por Fausto Viana, tanto no que diz respeito aos planos de ação, cujas origens são gregas, quanto na utilização da iluminação como recorte e ambientação da cena.

Os três planos de ação, superiores, terreno e das profundezas, originalmente presentes no teatro grego, são representados pelos trapézios e pela movimentação dos atores na cena, que é composta por dois atores em cada trapézio, um ator realizando o papel de “portô” e outro de “volante”.⁸ Um trapézio propõe a suspensão fora do chão (plano superior); o outro, pequenas elevações com apoios sutis no chão (plano terreno); e o terceiro, um contato direto com o chão (plano das profundezas). A incidência da luz é parcial e focada nos volantes.

Em outra cena, uma lira é utilizada de duas formas: como aparelho para um número aéreo e, posteriormente, como elemento cênico, representando no ar um círculo que gira no eixo e que remete à imagem de uma aliança.

A criação de uma relação entre público e intérpretes mais próxima em todas as etapas do projeto ocorre por meio dos estados de suspensão objetivos e subjetivos que permeiam toda a concepção cênica e cenográfica.

No decorrer do projeto, foi observada a realização do principal objetivo: fazer com que as pessoas possam parar para pensar se suas escolhas de hoje são ou não permeadas pelo amor. É perceptível um impulso de captura do real pela inclusão do público no processo de criação, levando o espectador a confrontar-se com o amor no seu estado bruto, retratado pelos estados de suspensão experimentados e observados, que envolvem o participante em um imaginário próprio, pessoal e social.

Trata-se de um diálogo entre artista e indivíduo participante incondicional de uma “hiper-ramificada” rede de comunicação que representa a sociedade atual. E é através de um sentimento inerente ao ser humano, o amor, que o espectador, habituado a fragmentos, é provocado a elaborar leituras do seu viver, surpreendentes, e com referência a experiências e sentimentos próprios. Pessoas, rostos, estórias e gestos, que claramente foram tocados pelas perguntas elaboradas, e que motivaram a elaboração do espetáculo e da “ação performática”, se explicitam em gestos e imagens cênicas delas mesmas.

Tirando os pés do chão apresenta uma maneira peculiar de abordar o amor, assim como toda a obra de Nelson Rodrigues. Uma forma sob a qual os próprios personagens (público) se tornam coautores, revelando as próprias estórias. O amor apresentado de forma real e concreta é, ao mesmo tempo, diluído na poesia e na suspensão que a integração dessas linguagens (dança, circo e teatro) pode permitir. O resultado desses fatores, tema e linguagem, apresentados em um espaço cênico não distanciado, traduz a pertinência do tema e a contemporaneidade da obra. E ela é visível nos rostos, nos corpos e nas histórias de cada intérprete e de cada entrevista gravada. O público pode vivenciar todas as etapas de criação dentro e fora da cena, assim como os resultados desse processo na sua concepção final.

O público faz parte do processo, é inserido dentro do universo e espaço propostos, como se fizesse parte dessa família circense. É convidado a voar,

by “states of levitation” experienced and observed, which involve the participant in their own imaginary, personal and social world.

It is an unconditional dialogue between the artist and the individual participant as a “hyper-branched” communication network that represents today’s society. And it is through a sentiment inherent in human beings, love, that the viewer, accustomed to fragments, produces readings of their lives—amazing ones, that make reference to their own experiences and feelings. People, faces, stories and gestures, which were clearly touched by the inquiries, and that fueled the development of the show and “performative action” are made explicit through gestures and scenic images of themselves.

Tirando os pés do chão presents a peculiar way of approaching love, just as in all of Nelson Rodrigues’s work. A way in which the characters themselves (audience) become co-authors, revealing their own stories. Love, presented in a genuine and concrete way is at the same time, diluted through poetry and suspended with the integration that these languages (dance, circus and theater) might allow. The result of these factors, theme and language, performed in a non-distant performance space, reflects the relevance of the topic and the contemporary character of the work. And all this is visible in the faces, bodies and stories of each artist and recorded interviews. The public can experience all the steps of creation in and out of scene, and the outcome of this process in its final design.

The audience is part of the process, inserted into the proposed world and space, as a part of the circus family. Spectators are invited to fly, as if for a brief moment they could feel the state of levitation that love brings; the feeling of getting their feet off the ground.

THANKS

To professor Fausto Viana, my circus family, the Ícaros, Marco Vettore, Érica Rodrigues, Leticia Doretto, Celso Reeks, Álvaro Barcellos Francisca and Franklin Evrard.

- 1 “We began in 1992 at Circo Escola Picadeiro, all the members met there (...) It was a daily contact, arriving at nine a.m. at the circus and leaving at ten o’clock at night. There, at Circo Escola Picadeiro people started began to have different motivations other than just learning. (...) It is trajectory of instruction of circus techniques. (...) So we developed the first show, called Nau de Icaros. It was something we had in mind, that the history of the circus had to do with the history of sailors, drawn from a very creative image of one of the people in the group. So we told the story of a group of sailors for one day. With the only message being that the important thing was not navigation or finding a treasure. (...) this is where the search began. (...)” Excerpt from interview with Marco Vettore, Companhia Cênica Nau de Ícaros 1997 (COSTA, 1999, 583-585).
- 2 Aerial apparatus made of a fabric called “liganete,” used to do stunts in the vertical plane, creating drawings in space and manipulated by another actor (visible and present in the scene), who through climbing techniques, creates upward and lowering movements of the apparatus.
- 3 Aerial apparatus in the form of a metal circle whose rotation effects a choreography with one or two actors.
- 4 Modular aluminum structures generally used for fixing lighting equipment, named “Q 30” for having a dimension of 30

como se por um breve momento pudesse sentir a suspensão do amor, a sensação de tirar os pés do chão.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Fausto Viana, à minha família circense, aos Ícaros, a Marco Vettore, Érica Rodrigues, Leticia Doretto, Celso Reeks, Álvaro Barcellos Francisca e Franklin Evrard.

- 1 “A gente apareceu em 1992 no Circo Escola Picadeiro, os integrantes todos se encontraram lá (...) Era um contato diário, chegar às nove horas da manhã no circo e sair às dez da noite. Lá no Circo Escola Picadeiro as pessoas começaram a ter uma motivação diferente do que só aprender. (...) É a trajetória do ensinamento da técnica circense. (...) Aí a gente formou o primeiro espetáculo, que chamava *Nau de ícaros*. Era um lance que a gente tinha na cabeça, que a história do circense tinha a ver com a história dos navegadores, muito pela ilustração criativa de um dos componentes do grupo. Aí a gente contou a história de um grupo de marujos durante um dia. Com a única mensagem de que o importante era navegar e não encontrar um tesouro. (...) A pesquisa iniciou aí. (...)” Trecho de entrevista realizada com Marco Vettore, da Companhia Cênica Nau de Ícaros, em 1997 (COSTA, 1999, 583-585).
- 2 Aparelho aéreo feito de tecido “liganete”, usado para fazer acrobacias no plano vertical, que cria desenhos no espaço e é manipulado por um outro ator (presente e visível na cena), que através de técnicas de alpinismo, cria movimentos de subida e descida do aparelho.
- 3 Aparelho aéreo na forma de um círculo de metal, cuja rotação possibilita uma coreografia com um ou dois atores.
- 4 Estruturas modulares de alumínio geralmente utilizada para fixação de equipamento de iluminação, é chamada de “Q 30” por ter 30 cm de dimensão que se torna estável através de bases que pesam 120 kg, e de espigas laterais de fixação.
- 5 No texto, sob o pseudônimo de Myrna, Nelson Rodrigues responde a diversas cartas de leitoras do *Diário da Noite* sobre questões amorosas. A relação com a obra literária se dá na elaboração do questionário e com a participação dos entrevistados, através de relatos individuais carregados de imagens e sentimentos.
- 6 Os pontos de fixação de cordas de alpinismo e roldanas necessárias para a cena podem ser fixados nas varas de luz e cenário.
- 7 Por meio do aparato de cordas de alpinismo.
- 8 Termos circenses: o portô sustenta o volante, isto é, o acrobata que carrega é o portô e o acrobata que é carregado é o volante.

cm, making it stable through bases that weigh over 120 kg, and the lateral fixation of lookouts.

- 5 In the text, under the pseudonym of Myrna, Nelson Rodrigues responds to many letters from readers of *Diário da Noite* on matters of love. The relationship with the literary work is effected in the preparation of a questionnaire and the participation of the respondents, through individual reports charged with images and feelings.
- 6 The attachment points for climbing ropes and pulleys necessary for the scene may be attached to light poles and the set.
- 7 By means of the ropes course apparatus.
- 8 Circus Terms: the catcher holds the flyer, that is, the acrobat doing the carrying is the catcher and the one who is caught is the flyer.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- COSTA, Eliene Benício Amâncio. *Saltimbancos urbanos: a influência do circo na renovação do teatro brasileiro nas décadas de 80 e 90*. 1999. 2 v. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: ECA/USP, 1999.
- RODRIGUES, Nelson (sob o pseudônimo de Myrna). *Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SILVA, Ermínia. *O circo: sua arte e seus saberes. O circo no Brasil no final do século XIX a meados do XX*. 1996. 182 f. Dissertação (Mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 1996.
- VIANA, Fausto Roberto Poço. *O figurino teatral e as renovações do século XX*. São Paulo: Estação da Letras e Cores, 2010.
- <www.naudeicaros.com.br>
- <http://www.youtube.com/watch?v=0kU3AC_diwI>
- <<http://www.youtube.com/watch?v=NMy7sq6eAwg>>

Dossiê de Cenografia Brasileira

Dossier of Brazilian Scenography



Nessa página, imagens que podem ajudar a reconstituir o teatro de José de Anchieta, autor estrangeiro, nascido nas Ilhas Canárias, mas que escreveu os primeiros autos compostos no Brasil. Afeiçãoado ao espírito indígena, como afirma Sábato Magaldi em seu *Panorama do Teatro Brasileiro*, Anchieta incorporou o tupi em suas peças e também em elementos do seu vestuário.

On this page, images that might help reconstitute the theater done by José de Anchieta, a foreigner born in the Canary Islands, but the first playwright of Brazil. Not only did he include some of the local language *tupi* but also used elements of the native Brazilian costumes in his plays.



1

1 O Padre José de Anchieta/
Father José de Anchieta

2 Casal de índios Tupinambá, em ilustração de Jean de Léry (1578)/ A couple of Tupinambá indians, in an illustration by Jean de Léry (1578)



2

3 Arara Canindé, da qual se usam as penas para fazer as asas do anjo em *Na festa do Natal* ou *Auto da Pregação Universal* (1561-1562), de José de Anchieta/ Arara Canindé, a kind of parrot whose feathers were used in the wings of the Angel in *Na festa do Natal* or *Auto da Pregação Universal* (1561-1562), by José de Anchieta



3

4 Manto emplumado tupiniquim. Foi levado por Maurício de Nassau para a Dinamarca, entre 1637 e 1644, onde permanece até hoje (Acervo Museu Nacional da Dinamarca, em Copenhague)/ Feathered cape, taken by Maurício de Nassau to Denmark between 1637 and 1644, where it still is. (Archive National Museum of Copenhagen)



4

5 Grinalda com cobre nuca que, além das penas de arara Canindé e outros tipos de pena, tem cabelos humanos, tinta vegetal, cordéis de algodão, breu e é montada sobre faixa tecida de algodão, 1986 (Coleção etnográfica do Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo)/ Body adornment with nape covering, made with feathers, human hair, natural dye, cotton and mounted on cotton stripes, 1986 (Ethnographic Collection of Museum of Archeology and Ethnology, University of São Paulo)



5



1



2



3

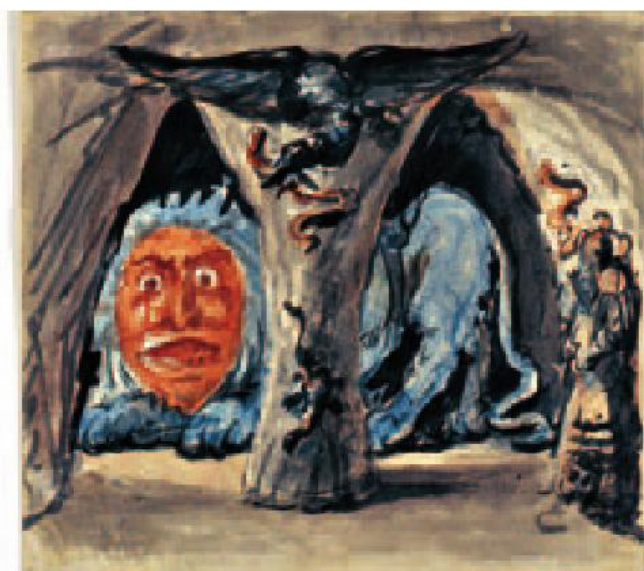
- 1 Pano de boca executado por Debret para a representação extraordinária dada no Teatro da Corte, em 1822, por ocasião da Coroação de D. Pedro I, Imperador do Brasil (Gravura publicada em 1839) (Acervo Museu Castro Maya - IBRAM/Minc - FOTO Horst Merkel) / Curtain painted by Debret in 1822 for the coronation of D. Pedro I, Emperor of Brazil. (Engraving published in 1839) (Archive Museu Castro Maya - IBRAM/Minc - PHOTO Horst Merkel)
- 2 O mulato, de Albert Eckhout. A pintura mostra um mestiço a serviço da Cia. das Índias Orientais Holandesas. Não é uma fonte teatral, mas uma referência para a recriação dos trajes usados no Brasil, no período entre 1637 e 1644 (Acervo Museu Nacional de Copenhague) / This is not specifically a theatrical costume, but it shows what was worn in Brazil in the 1630's. Painting by Albert Eckhout (Archive National Museum of Copenhagen)
- 3 Estudo de indumentária para teatro, por Debret, c.1817-1829 (Acervo Banco Itaú - Unibanco, Coleção Brasileira - FOTO Horst Merkel) / Study for theater costume, by Debret, circa 1817 (Archive Banco Itaú - Unibanco, Brasiliana Collection - PHOTO Horst Merkel)



1



2



3

- 1 Cenário para o teatro do Rio de Janeiro, por Debret, c.1816-1820 (Acervo Museu Castro Maya - IBRAM/Minc - FOTO Horst Merkel)/Set design for theater in Rio de Janeiro, circa 1816 (Archive Museu Castro Maya - IBRAM/Minc - PHOTO Horst Merkel)
- 2 Pano de boca do Teatro da Corte, por Debret, 1818 (Acervo Museu Castro Maya - IBRAM/Minc - FOTO Horst Merkel)/The curtain of the Court Theater, by Debret, 1818 (Archive Museu Castro Maya - IBRAM/Minc - PHOTO Horst Merkel)
- 3 Cenário de teatro, por Debret, c.1817-1820 (Acervo Banco Itaú - Unibanco, Coleção Brasileira - FOTO Horst Merkel)/Theater set design, by Debret, circa 1817 (Archive Banco Itaú - Unibanco, Brasileira Collection - PHOTO Horst Merkel)



1



2



3



4

- 1 O grande ator João Caetano, vestido para a cena, c. 1840 (Acervo FUNARTE)/The great actor João Caetano, dressed for the scene, circa 1840 (Archive FUNARTE)
- 2 A atriz Ludovina Soares da Costa, em *Joana, a Doida*, c. 1857/The actress Ludovina Soares da Costa, in *Joana, the insane*, circa 1857
- 3 O ator Machado Careca, atuando em *Fritzman*, de Aluísio e Artur Azevedo, Teatro de Variedades Dramáticas, 1889 (Acervo FUNARTE)/The actor Machado Careca, in *Fritzman*, Dramatic Varieties Theater, 1889 (Archive FUNARTE)
- 4 A partir de 1902, várias encenações de *O mártir do Calvário*, de Eduardo Garrido. O ator ao centro é Olympio Nogueira, sucesso extraordinário no papel do Cristo (Acervo FUNARTE)/From 1902 on, many different companies perform *The Martyr of the Calvary*. In the central stage area is Olympio Nogueira, huge success in the role of Jesus Christ (Archive FUNARTE)



1



2

1 Cenário de J. Wasth Rodrigues em *O contratador de diamantes*, de Afonso Arinos, 1919 (Acervo Caio Prado - IEB/USP) / Set design by J. Wasth Rodrigues in *The diamond hirer*, by Afonso Arinos, 1919 (Archive Caio Prado - IEB/USP)

2 João e Emília Pinho em *Rússia e Japão*, São Paulo, 1920 (Acervo FUNARTE) / João and Emília Pinho in *Russia and Japan*, São Paulo, 1920 (Archive FUNARTE)



1



2



3

- 1 *Amor*, de Oduvaldo Vianna. Cia. Teixeira Pinto, Rio de Janeiro, 1937 (Acervo FUNARTE)/*Love*, by Oduvaldo Vianna, by the theater group Teixeira Pinto Company, Rio de Janeiro, 1937 (Archive FUNARTE)
- 2 Livia e Genésio Arruda, em tipos caipiras, Teatro Apolo de São Paulo, 1935 (Acervo FUNARTE)/*Livia and Genésio Arruda performing countryside people*, Apolo Theater of Sao Paulo, 1935 (Archive FUNARTE)
- 3 *Piolim vai à guerra*, São Paulo, 1930 (Acervo FUNARTE)/*Piolim goes to war*, Sao Paulo, 1930 (Archive FUNARTE)



1



2

1 Cenário e figurino de Flávio de Carvalho em *O bailado do deus morto*. Clube dos artistas modernos de São Paulo, 1933 (Acervo Lúcia de Carvalho Crissiuma)/Set and costume design by Flávio de Carvalho in *The dance of the deceased god*, Sao Paulo, 1933 (Archive Lúcia de Carvalho Crissiuma)

2 Roger Avanzi, na apoteose de *Os milagres de Santo Antonio*, c.1940 (in AVANZI, Roger e TAMAOKI, Verônica. *Circo Nerino*. São Paulo: Códex, 2004. Acervo Centro de Memória do Circo)/Roger Avanzi in *The miracles of Saint Anthony* (in AVANZI, Roger e TAMAOKI, Verônica. *Circo Nerino*. Sao Paulo: Codex, 2004. Archive Memory Center of the Circus)



1



2



3

- 1 Cenário e figurino de Santa Rosa em *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, Os Comediantes, 1944 (Acervo FUNARTE)/ Set and costume design by Santa Rosa in *The bridal dress*, by Nelson Rodrigues, by the theater group Os comediantes, 1944 (Archive FUNARTE)
- 2 Cenário e figurino de Aloísio Magalhães em *Otelo*, Teatro do Estudante de Pernambuco, Recife, 1951 (Acervo FUNARTE)/ Set and costume design by Aloísio Magalhães in *Othello*, Pernambuco Student's Theater, Recife, 1951 (Archive FUNARTE)
- 3 Não se usava indumentária para tudo. Luz Del Fuego, nome artístico de Dora Vivacqua, vedete nudista especialista em números com serpentes, 1944 (Acervo FUNARTE)/ It was not always that costumes were worn. Luz Del Fuego, artistic name of Dora Vivacqua, a nudist performer who worked with snakes, 1944 (Archive FUNARTE)



1



2



3

- 1 Direção e cenário de Gianni Ratto em *A moratória*, de Jorge Andrade, Teatro Popular de Arte, 1955 (Acervo FUNARTE)/ Set design and direction by Gianni Ratto in *The moratorium*, by Jorge Andrade, Popular Art Theater, 1955 (Archive FUNARTE)
- 2 Apenas elementos cenográficos essenciais marcaram a produção de *Eles não usam black tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, Teatro de Arena, 1959 (Acervo FMSP/SMC/CCSP/AMM - FOTO Hejo)/ A few essential elements determined the set in *They do not wear formal clothing*, Arena Theater, 1959 (Archive FMSP/SMC/CCSP/AMM - PHOTO Hejo)
- 3 Cenário de Flávio Império para *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, Teatro Experimental Cacilda Becker, 1960 (Acervo FMSP/SMC/CCSP/AMM - Acervo Fredi Kleemann)/ Set design by Flávio Império for *Life and death Severina*, Cacilda Becker's Experimental Theater, 1960 (Archive FMSP/SMC/CCSP/AMM - Fredi Kleemann Collection)



1

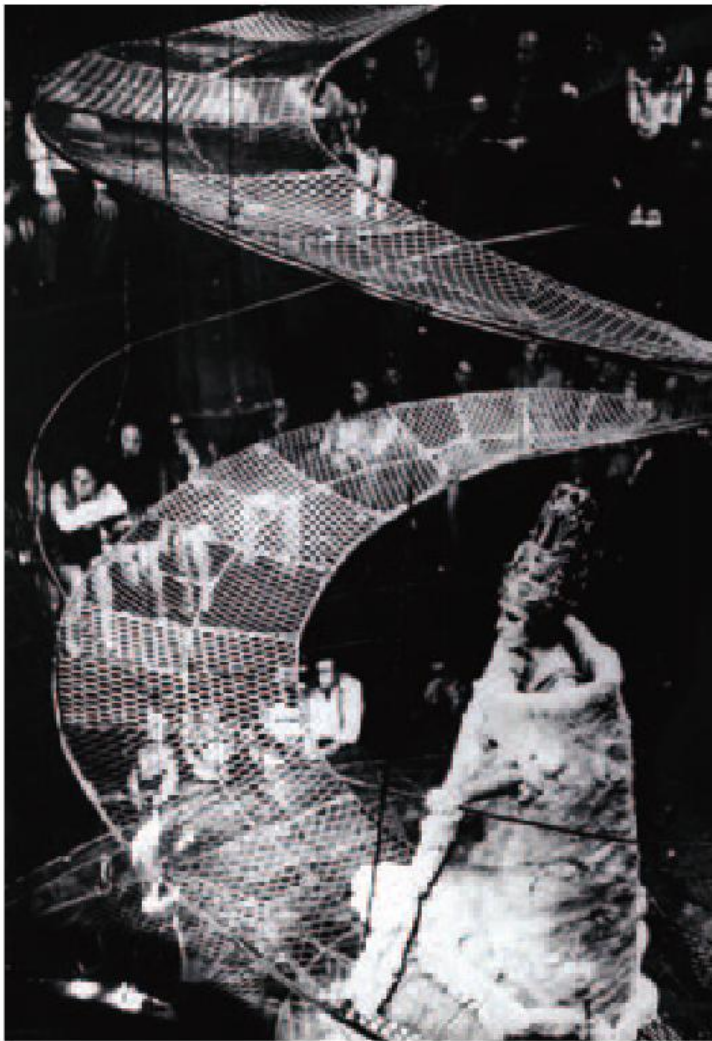


2



3

- 1 Montagem do Teatro Oficina, cenário e figurino de Hélio Eichbauer para *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, 1967 (Acervo FMSP/SMC/CCSP/AMM - FOTO Derly Marques)/Produced by the Teatro Oficina, set and costume design by Hélio Eichbauer for *The king of candles*, by Oswald de Andrade, 1967 (Archive FMSP/SMC/CCSP/AMM - PHOTO Derly Marques)
- 2 Cenário, figurinos e encenação de Victor Garcia para *Cemitério de automóveis*, de Fernando Arrabal, São Paulo, 1968 (Acervo FUNARTE)/Set, costume design and direction by Victor Garcia for *Cemetery of automobiles*, by Fernando Arrabal, Sao Paulo, 1968 (Archive FUNARTE)
- 3 O ator Antonio Pedro em cenário e figurino de Flávio Império para *Roda viva*, de Chico Buarque, Rio de Janeiro, 1968 (Acervo FUNARTE - FOTO Derly Marques)/The actor Antonio Pedro in set and costume design by Flávio Império for *Roda viva*, by Chico Buarque, Rio de Janeiro, 1968 (Archive FUNARTE - PHOTO Derly Marques)



1



2

1 Direção e figurino de Victor Garcia, com cenário e plateia verticais de Wladimir Pereira Cardoso para *O balcão*, de Jean Genet, São Paulo, 1969 (Acervo FUNARTE - FOTO Djalma Limongi Batista)/Direction and costume design by Victor Garcia, with set design by Wladimir Pereira Cardoso, São Paulo, 1969 (Archive FUNARTE - PHOTO Djalma Limongi Batista)

2 Direção de Antunes Filho, com cenário e figurino de Naum Alves de Souza para *Macunaima*, adaptado da obra de Mário de Andrade, São Paulo, 1978 (Acervo FUNARTE - FOTO Ruth Amorim Toledo)/Directed by Antunes Filho, with set and costume design by Naum Alves de Souza for *Macunaima*, Sao Paulo, 1978 (Archive FUNARTE - PHOTO Ruth Amorim Toledo)

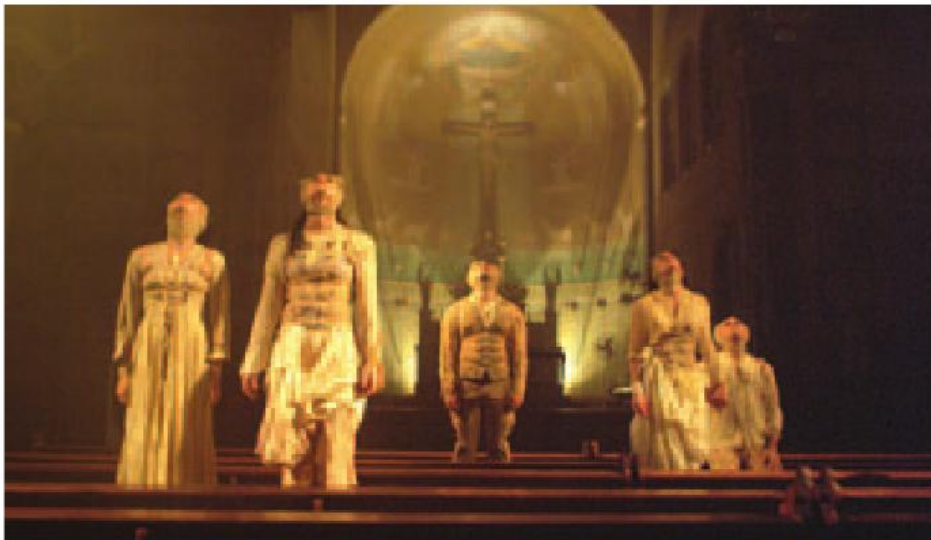
3 Cenário de Daniela Thomas, com direção de Gerald Thomas para *Matto Grosso*, ópera de Philip Glass, São Paulo e Rio de Janeiro, 1989 (Foto Ary Brandi)/Set design by Daniela Thomas, directed by Gerald Thomas for *Matto Grosso*, a Philip Glass opera, Sao Paulo and Rio de Janeiro, 1989 (PHOTO Ary Brandi)



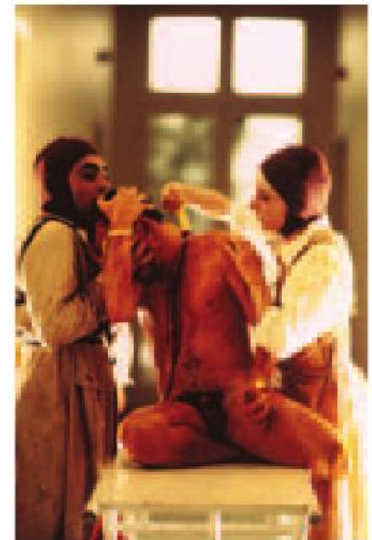
3



Direção e cenário de Gabriel Villela, com figurino de Luciana Buarque para *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão, 1992 (Foto Sheila Burnett) / Set design and direction by Gabriel Villela, costume design by Luciana Buarque for *Romeo and Juliet*, by the theater group Grupo Galpão, 1992 (Photo Sheila Burnett)



1



2

1 Os atores Lucienne Guedes, Mika Winiaver, Miriam Rinaldi, Vanderlei Bernardino e Roberto Audio, em cenário de Marcos Pedroso e figurino de Fábio Namatame para *Paradise perdido*, do grupo Teatro da Vertigem, Igreja de Santa Ifigênia, São Paulo, 1992 (FOTO Jorge Etecheber) / The actors Lucienne Guedes, Mika Winiaver, Miriam Rinaldi, Vanderlei Bernardino and Roberto Audio, in set design by Marcos Pedroso and costume design by Fábio Namatame for *Lost paradise*, by the theater group Teatro da Vertigem, performed in a church, Sao Paulo, 1992 (PHOTO Jorge Etecheber)

2 Os atores Miriam Rinaldi, Vanderlei Bernardino e Matheus Nachtergaele, em cenário de Marcos Pedroso e figurino de Fábio Namatame para *O livro de Jó*, do grupo Teatro da Vertigem, Hospital Humberto Primo, 1995 (FOTO Lenise Pinheiro) / The actors Miriam Rinaldi, Vanderlei Bernardino and Matheus Nachtergaele, in set design by Marcos Pedroso and costume design by Fábio Namatame for *The book of Job*, by the theater group Teatro da Vertigem, performed in a hospital, 1995 (PHOTO Lenise Pinheiro)



3

3 O ator Roberto Audio, em cenário de Marcos Pedroso e figurino de Fábio Namatame para *Apocalypse 1,11*, do grupo Teatro da Vertigem, Presídio do Hipódromo, 2000 (FOTO Luciana Facchini) / The actor Roberto Audio, in set design by Marcos Pedroso and costume design by Fábio Namatame for *Apocalypse 1,11*, by the theater group Teatro da Vertigem, performed in a jailhouse, 2000 (PHOTO Luciana Facchini)



4

4 Os atores Roberto Audio e Sérgio Pardal, em cenário de Márcio Medina e figurino de Marina Reis para *BR-3*, no rio mais poluído da cidade de São Paulo, o rio Tietê, do grupo Teatro da Vertigem, 2010 (FOTO Edouard Fraipont) / The actors Roberto Audio and Sérgio Pardal, in set design by Márcio Medina and costume design by Marina Reis for *BR-3*, over the most polluted river in the city of Sao Paulo, the Tietê river, by the theater group Teatro da Vertigem, 2010 (PHOTO Edouard Fraipont)



1



2

- 1 As atrizes Simone Vianna e Patrícia Selonk, em cenário de Paulo de Moraes e Gelson Amaral, figurinos de João Marcelino para *Alice através do espelho*, da Armazém Companhia de Teatro, 1999 (FOTO Léo Bittencourt)/The actresses Simone Vianna e Patrícia Selonk, in set design by Paulo de Moraes and Gelson Amaral, costume design by João Marcelino for *Alice beyond the mirror*, by the theater group Armazém Companhia de Teatro, 1999 (FOTO Léo Bittencourt)
- 2 O croqui de J. C Serroni para *Vereda da salvação*, sob a direção de Antunes Filho, São Paulo, 1993 (FOTO J. C. Serroni)/The croquis for *Path of salvation*, directed by Antunes Filho, Sao Paulo, 1993 (FOTO J. C. Serroni)



- 1 Cenário de Marcelo Andrade e Newton Moreno, figurino de Leopoldo Pacheco para *Memória da cana*, da Companhia Os Fofos Encenam, 2009 (Foto Marcio Shimabukuro)/ Set design by Marcelo Andrade and Newton Moreno, costume design by Leopoldo Pacheco for *Memory of the sugar cane*, by the theater group Companhia Os Fofos Encenam, 2009 (Foto Marcio Shimabukuro)
- 2 Cenário de Renato Bolelli para *Higiene*, do Grupo XIX de Teatro, que assina o figurino, 2005 (Foto Adalberto Lima)/ Set design by Renato Bolelli for *Higiene*, by the theater group Grupo XIX de Teatro, responsible for the costume design, 2005 (Foto Adalberto Lima)

Arqueologias Cenográficas
Scenographic Archeologies

Scenographia Teatral

Publicado originalmente na revista *A Ilustração Brasileira*, 01 e 16 de setembro, 1910 /
Originally printed in the magazine *A Ilustração Brasileira*, 01 and 16 september, 1910

SCENOGRAPHIA THEATRAL

Se acreditarmos em La Harpe foi Agathão, discípulo de Eschylo e celebrado architecto grego, quem primeiro teve a ideia de dotar os theatros do seu tempo da necessaria e illusoria scenographia. Pela iniciativa deste artista viram-se os palcos cobertos de ricas pinturas, que representavam todos os moveis e objectos, de accordo com os preceitos da optica theatral e da perspectiva, sciencia esta ultima cujas leis não tiveram consagração, entretanto, senão muitos seculos depois, na epocha denominada do Renascimento.

Não somente o palco estava architectado sumptuosamente com bellas columnas e porticos representando vastos templos e palacios, scenario quasi obrigado daquelle theatro, como tambem viam-se exedros e ediculos varios, sumulos, esquadras cujas naves desembarcavam exercitos, carros aereos que sulcavam o espaço, apparições de espectros e de phantasmas e desappareições de diabos e de anões malfezores.

Assim, pois, a arte de produzir effeitos scenicos á vontade do engenheiro-scenographo não é devida a processos relativamente modernos, como muitos acreditariam. Precisa mesmo acrescentar-se, para sorpresa de outros, que, desde a epocha do Renascimento, que viu resuscitar os fastos do antigo theatro da Roma imperial, a machinaria theatral pouco tem innovado.

A maior parte dos modernos progressos na materia é devida ás facilidades mecanicas, sobretudo ás applicações hydraulicas, á limpeza com que mercê d'essas facilidades são feitas as mutações scenicas e, sobretudo, aos poderosos recursos de iluminação de que hoje dispomos.

Até 1786, diz Mr. Pelet, autor de um tratado sobre iluminação, isto é, até a descoberta dos blocos de dupla corrente de ar, que levam o nome do seu inventor, o famoso Argand, a iluminação geral achava-se estacionaria, havia muitos soculos, e, tanto nos domicilios como no theatro, a modestissima vela de sebo ou *chandelle* dos francezes e a vela de cera, mais cara do que aquella, e por isso menos empregada, eram os unicos elementos de iluminação de que dispunham os scenographos. Nos paizes em que o azeite era barato, como na Hespanha, os theatros, como o famoso *Carral da Paçeca*, celebrisada actriz dos tempos aureos daquelle scena, a iluminação fazia-se com o auxilio de lampadas de ferro suspensas de um gancho e cheias de azeite, onde molhava uma torcida fumaçenta e cuja forma se aproxima-

va bastante das lampadzinhas ceramicas descobertas em Pompeia.

Era com o auxilio de tão elementares processos de iluminação que decoradores scenicos como Torelli, Vigarani e o *Saffime* Servandoni, como o denomina-

vava Diderot, preparavam e pintavam os bastidores que emolduravam as scenas dos Shakespeare, dos Lope de Vega, dos Calderon de la Barca, dos Tirso de Molina, dos Cornille, dos Racine e dos Moliere.

A peça de grande espectáculo do glorioso au-



Palco com «scena dramatica», segundo Sebastião Serlio (1545). Da collecção do Dr. Morales de los Rios



Palco com «scena campestre», segundo Sebastião Serlio (1545)

ctor do *Cid*, representada em 1075 e intitulada *Cidre*, custou com libras de velas ou *bugies*, á razão de 7 rous a libra, o que perfazia 35 *francos* do actual padrão monetario francez, ou sejam 21800, ao cambio actual!

Sei da existencia de umas certas lampadas, mais apertigoadas do que aquellas a que mais acima me tenho referido, mas sobre as quaes não posso dar outra informação que não seja a do seu custo um tanto elevado, o que faria com que ellas fossem apenas empregadas para produzir determinados effeitos de luz nas festas theatraes ou dos principes da corte.

Tallemont, des *Reves*, que tantas festas corteza descreve nas suas preciosas *Historietas*, poucas explicações da sobre este particular; apenas, como uma referéncia ao custo da iluminação ordinaria, lembro-me daquelle resposta que Mr. de Bellegarde deu a Mr. de S. Paul, que o importunava, quando, á noite, se retirava aquelle, acompanhado de seus lacaios, que lhe illuminavam o caminho com um pharol de vela:

— Adieu—diz aquelle—vossa mercê me está fazendo andar por cinco *solis* de vela e o que vossa mercê me está a dizer não vale um *carrelis*!

Examinando os esboços, projectos ou *maquettes* dos antigos scenographos, nada nos revelam esses trabalhos que nos esclareça sobre os processos que elles seguiam na pintura dos seus pannos e bastidores, com relação a iluminação artificial dos mesmos. O muséo theatral da Grande Opera de Paris, que guarda os mais curiosos modelos do genero, desde 1610 até os nossos dias e todos elles illuminados pela luz diurna que penetra pelas altas e largas janellas daquelle curiosissimo archivo theatral, não me revelou cousa alguma a este respeito nem me permittiu achar differenças de effeitos entre as obras do antigo Torelli e as do modernissimo Jambon, passando por Cicéri. Antigos ou modernos, todos aquelles esboços, que têm entre si um certo ar de parentesco em sua concepção, parecem estar feitos para um unico e mesmo processo de iluminação. Apenas algumas complicações e algumas ingenuidades dos esboços mais antigos permittem reconhecer a inferioridade de certos processos.

Entretanto, a inferioridade dos recursos de iluminação e a qualidade destes não podiam deixar de aconselhar processos muito diversos dos que hoje usamos na execução definitiva daquelles pro-

jectados bastidores. A côr, a distancia, a perspectiva, a disposição dos planos, ou seja o que se chama a plantação, na gyrta do officio, deviam achar-se forçosamente subordinadas á força illuminativa de que dispunham os scenographos das diversas epochas, assim como a côr particular das luzes devia influir, por sua vez, na ordenação e no emprego de determinadas côres.

Antigamente a côr verde, por exemplo, que se obtém por gradações diversas do azul e do amarello, nas suas variantes de tom, fazia-se com preto e amarello, visto que a luz avermelhada das velas e dos candelieiros esverdeava a côr preta. A applicação moderna da luz electrica e da luz oxydrica, geralmente empregada nos enforcamentos, tem, por sua vez, motivado novos processos de pintura para obtenção dos convenientes effeitos.

Não ha quem não tenha ouvido dizer com area de dogma que as scenographias, quando vistas de perto, são um labyrintho de traços polychromos e de inexplicáveis pinceladas, no meio dos quaes, mal se adivinham formas. Isto, que é uma verdade absoluta, não ha ainda muito tempo, está muito longe de ser o que accusamos: representam as obras magnistras dos Ciceri, Rubé, Chaperon, Lavastre, Cambon, Duplechin, Carpezat, Danan, Cheret, Zarrá, Tamboni e tantos outros mestres scenographos.

A falta de gambiarras albas, collocadas nos freios, fazia com que os actores, recebendo de frente o reflexo das luzes do proscenio e lateralmente o das que illuminavam os bastidores, apparecessem aos olhos do espectador como espectros ambulantes, vagando sua silhueta entre a fumaceira de todas essas luzes. Pelo mesmo motivo era impossivel obterem-se effeitos harmonicos de luz e de sombra sobre as decorações, que ora eram violentamente illuminadas, ora ficavam no escuro, á mercê da disposição defeituosa dos candelieiros.

Por isso que as antigas scenographias se reduziam, de maneira invariavel, a um panneo rectangular esticado por meio de cordas e que formava o forro do palco; a outro panneo vertical formando lhe o fundo e a uma serie de bastidores enfileirados a maneira de biombos e collocados parallelamente uns aos outros ou formando angulos rectos entre si, que estreitavam symmetricamente o espaço central comprehendido entre as duas ordens de bastidores lateraes, de maneira a accentuar o effeito respectivo dos diversos planos. Este era ainda augmentado pela diminuição de altura dos bastidores lateraes, plantados segundo um parallelismo perfeito, de maneira que a parte alta dos bastidores se alinhava segundo uma recta que fugia para o ponto principal ou central da perspectiva ideada pelo scenographo. As bambolinas ou bambineas que acompanhavam aquelles bastidores, balçando-se por sua vez propriamente, deixavam no fundo um espaço estreito onde era collocado o panneo do fundo, que muitas vezes não era maior do que um bastidor.

E a plantação que devia ter aquelle theatro papal que em 1500 já existia em Roma e que já contava entretanto decorações moveis e machinismos apropriados aos mysteres da scena. E' essa mesma que se observa no *Libro de architettura di Sebastião Serlio*, de Bolonha, impresso em Paris em 1545 e do qual possuo um rarissimo e imprecavel exemplar.

Nesse tratado, o famoso architecto faz notar que a linha de horizonte do palco deve ser escolhida de maneira differente á que recommendam as leis da perspectiva commum e recommenda que o primeiro plano do palco seja estabelecido horizontalmente, e inclinado no restante até o muro ou panneo do fundo. Passo por alto as considerações technicas de mais para os meus leitores, com que Serlio acompanha aquelles conselhos. Serlio admite apenas tres generos de decorações immutaveis, a saber, scenário para Comedia, Tragedia, e Satyras visto, diz elle, serem estes os tres generos que praticam as companhias de comediantes e nada mais deletavel do que seguir o autor na serie de considerações, algumas de caracter nimamente rabclaisianas, ainda que expressadas com grande ingenuidade.

Elle me revelou de passagem a existencia de um scenographo cujo nome desconhecia, o de Geronymo Genas, architecto do duque Francisco Maria de Urbino e o qual salientou-se de maneira extraordinaria na execução de scenários Satyricos, isto é daquellas peças em que os satyricos liberosos pintavam por sua vez coisa mais complicada que simples bambineas.

Nas illustrações que acompanham este artigo acharão os leitores a reprodução de um scenario commo e de um scenario tragico, tirada do livro de Serlio cuja copia permittiu como uma demonstração de pessoal consideração para os que me larem e para com o enthusiasmo director da *Illustração*, merecedor por certo de todas as animações.

Como já disse mais acima, a arte de mudar um sumptuoso palacio em deserto arido ou em floresta agreste; de sumir as montanhas no seio da terra, apparecendo em seu lugar magnificos jardins arborizados, em menos tempo que o diabo esfrega um olho, assim como o segredo de imitar temporaes levantando alterosas ondas, de precipitar diabos no abysmo e de fazer voar os anjos não era um mysterio para os antigos scenographos, desde Agatharco, que



Armazém de archibancada e de palco. Secção longitudinal, segundo Sebastião Serlio (1545). Da collecção do Dr. Moraes de los Rios

maria theatral, como o faz constar Carlos Garnier, tallando da Grande Opera de Paris, tem ficado estacionaria e os meios empregados pelos modernos scenographos pouco differem dos de seus collegas de ha seculos, que não recusavam deante dos mais complicados machinismos.

O que é certo é que a scenographia, como tantas outras artes da antiguidade, soffreram eclipse quasi total, com a queda do imperio romano, eclipse que os mysterios medievales dos franceses e os acrobaticos do theatro dos hespanhoes não fizeram desaparecer, apesar dos surprehendedes processos empregados em algumas d'estas representações, verdadeiros retratos da arte dramatica, que tinham por moldura os fastos cathedraes e os palacios dos principes e dos reis.

Por via de regra os scenários gregos e romanos comprehendem-se de uma rica composição architectonica, fixa e construida de bellas materias, representando porticos, colunatas, palacios e templos

com diversos andares. Por deante d'esses fundos scenicos estabeleciam-se scenários moveis e pelos vãos da construção percebiam-se outros scenários longinquos, situados por tras de larga e alta parede varada de portas e janellas.

«Na Edade Média, diz um autor anônimo em recente trabalho publicado pela revista *Lectures pour tous*, os espectadores ingenuos e de bom caracter accellam sem protesto verem-se ao mesmo tempo no palco uma cidade, uma floresta, uma caverna, o inferno e o paraíso e cita o caso conhecido de terem sido representados os dramas do grande Shakespeare em palcos não quasi apenas ao lá, em grandes cartazes (isto é um palacio — Aqui deve haver um jardim — Aqui ha uma catalunha — etc. etc.)

Foi apenas em 1581, quando se representou o *Bailado Comico da Rainha*, obra de Benoitjeux, no Hotel de Bourbon, em Paris, na occasião das bodas do duque de Joyeuse com a contada de Henrique III, que os francezes se delectaram pela primeira vez, segundo Neuter e Augusto Vito, com o espectáculo de uma peça theatral de grande folego e com machinismos apropriados ao jogo scenico.

Quinze annos mais tarde, isto é a 2: de fevereiro de 1596, ha á scena no Castello de Nantes uma pastoral de Nicolas de Montreux, intitulada *Armenar*, cuja scenographia era muito mais importante e complicada que a do *Bailado Comico da Rainha*. Nessa occasião houve mutações á vista de bastidores e de decorações — Estas, segundo Mr. Ludovico Geiler, eram pintadas sobre prismas de base pentagonal e collocadas verticalmente, de forma que se tocavam constantemente no comprimento de duas arestas oppostas aos prismas em contacto. Estes gyravam em volta dos seus eixos, graças ao movimento de uma arvore que os ligava entre si e a qual por sua vez se movia com ajuda de um parafuso de ferro disfarçado por buxo do palco e ao qual um homem só dava voltas de forma que as faces daquelles prismas, que eram em numero de quatro, representavam, pela sua disposição em volta do eixo, uma serie de cinco mutações decorativas.

Mr. Victor Fourmel, nas suas *Caricaturas de theatres*, explica algumas particularidades desses machinismos, que revolucionou a scenographia da epocha. Viu-se a quinta de um feitiçeiro, donde escapavam diabos na occasião de fazerem-se os scenários, feitiços e outras bruxarias, e um tocado de onde o poder magico daquelle fazia surgir cobras e outras almariaes, aqua em jorros e fogo em labaredas. Era sobretudo durante os intermedios mythologicos, que se intercalavam entre os cinco actos da peça, que os scenographos dependiam o mais bello de suas produções. Era por exemplo Jupiter, num ploto gyrante, o qual abrindo-se mostrava aquelle deus sentado no arco iris, todo vestido a ouro e como bom Jupiter que se respeitava não perdia a occasião de lançar desde aquelle altura sobre os seus leendarios subditos os gigantes, os raios do seu genio poderoso no meio dos clarões do relampago e do ruído do trovão. Não to, fechava-se o céu, gyravam os prismas pentagonaes e as faces d'estes mostravam um scenário campestre, para continuar a pastoral ou farsa bucolica.

No segundo intermedio a scena representava a cidade de Mycenae com as suas muralhas, torres e palacios; o mar invadia a scena e nessas aguas dava-se um combate em regra. No terceiro intermedio Andromeda, acorrentada ao rochedo, sendo aos seus pés o mar em furia, donde surgia o monstro disposto a devorá-la, via-se subitamente liberada pelo bello Perseo, que descia dos ares sobre o alado Pegasus.

No emprego dos prismas pentagonaes a que me acabo de referir transparece o dos periacos dos antigos theatros romanos; mas tanto este como os já famosos prismas pentagonaes não atingiram a perfeição dos processos inventados pelo italiano Jacobo Torelli, ao mesmo tempo pintor, architecto, mecanico, um pouco poeta, encyclopedico, em summa, como tantos homens da sua epocha, nobre de nascimento e ao qual o theatro e a scenographia franceza devem notaveis trabalhos.

Torelli, nascido em Gano, no anno de 1608, tinha 32 annos quando a maranhão, como era denominado o theatro Palais Royal em Paris, não podia gabar-se de grandes primores de scenographia. O primeiro facto que celebrou o novo scenographo foi o ter conseguido em poucos momentos modificar as decorações dos theatros S. Paulo e S. João, em Veneza, mediante o auxilio de cabrestantes e contrapesos.

Pouco mais ou menos nessa epocha Palladio e Serlio acabavam o palco do famoso theatro de Vicenza, cuja vista vai junto reproduzida, se bem que, se se acreditar nos dizeres do livro de Serlio, a que acima fiz referencia, aquella obra lhe pertencesse exclusivamente.

Um grande inconveniente que se observava nos theatros de Paris foi evitado no de Vicenza. Reflicto-me á invação dos palcos pelo publico selecto e nobre, que o occupava lateralmente, causando taes embarços aos actores que estes não tinham as vezes possibilidade de se mover á vontade e ao mesmo tempo á perspectiva das decorações perdia-se completamente. As chronicas do tempo vêm cheias de incidentes comicos, motivados por semelhante

Basó: n'uma ocasião o sceptro de Semíramis collocou-se de tal forma que pouco faltou para que ella quebrasse as costas, como qualquer pessoa cheia de vida. Esta situação não desapareceu sendo no seculo de Voltaire, exactamente em 1750, graças aos esforços d'este escriptor e, sobretudo, mercê da dadia de 12.000 libras feita n'aquelle data p' Mr. de Lauragnais aos comediantes, principaes interessados na continuação d'aquelle habito, pelos proventos que auferiam com a locação d'aquelles logares privilegiados.

No theatro de Vicenza todos os espectadores, qualquer que fosse sua hierarchia, occupavam logares na sala.

Nas obras especiaes e notadamente na do Mr. Ludovico Cellier podem ler-se as descripções dosappareilhos empregados nos theatros de Paris, durante os seculos XVI e XVII.

No palco, diz o autor anonymo a, que mais acima me referi, apertado e atarracado, não p'curava decorações complicadas: ellas se acham reduzidas á mais simples expressão. Para a tragedia é a colunata de um palacio; para a comedia uma sala ou uma praça publica. Como a peça se acha sujeita á regra da unidade de logar, não pode haver mais que uma unica decoração — E assim que Arnapho, na occasião de casar com Agnes, na peça de Molière, intitulada *A Escola das mulheres*, não hesita em collocar as cadeiras pelas *mas* para sermonear uma vez mais á sua pupilla. Ouitanto se via no scenario do Cid de Corneille. Todas as scenas que, segundo a peça, devem desenvolver-se na rua, no palacio real ou na casa de Kimena, passam-se invariavelmente n'um unico quarto com quatro portas e tendo ao meio uma cadeira para o Rei.

Quanto aos machinismos usados na epocha, pouco differem dos nossos actuaes: os mesmos contrapesos, os mesmos cadernas e cabrestantes, os mesmos frisos e baixos machinados, rigações de toda a sorte, sobretudo os chamados *á rigação* etc. etc.

O navio que vemos na *Africana*, cujo modelo existe no musco da grande opera de Paris, assim como a nave do *Corario* e a que apparece na peça intitulada *O Filho da noite* e que foram o orgulho dos seus inventores, sobretudo o segundo, que até vivava de bordo no meio do palco, não foram em mysterio para os antigos scenographos. Os processos mecanicos pelos quaes se obtêm esses effectos acham-se largamente descritos no livro de Nicolas Sabbatini, publicado em 1638, sobre a *maseira de fabricar os theatros*.

Não devo esquecer no meio d'estas notas a peça *Mirame de Desmarets*, na qual a cõrte de França teve occasião de admirar, durante a representação dada em 14 de Janeiro de 1641 e no palco construido pelo cardinal de Richelieu, no palacio Real, nada menos do que «um mar com agitações que pareciam naturaes, as ondas desse vasto elemento e mais duas grandes frotas das quaes uma apparecia á distancia de duas leguas e que ambas desfilavam á vista do espectador».

Não se deve entretanto exaggerar o elogio para com aquelles trabalhos. Estes apenas eram perfictos e precisos nos seus movimentos nos grandes espectaculos da Corte, mais exigentes em materia de illusão. As costas não corriam pela mesma forma nos pequenos theatros, cujas finanças, habitualmente arruinadas, os condemnavam a forçadas economias.

A penna satyrica dos escriptores francezes dos seculos XVII e XVIII e mesmo a dos jornalistas d'essas epochas não deixou de empegar-se á farta nas consequentes ridicularias d'estes theatros em materia de scenographia e notadamente com relação á machinaría, tantas vezes desarranjada e exposta á embaraços, do theatro da opera. Queixavam-se, sobretudo, de verem-se por demais as cordelhas (*des ficelles*) que aguentavam o vôo dos deuses, dos amores e dos carros correndo sobre as nuvens e viam-se bem os olhos de medo dos coristas e figurantes, reciosos a todo momento de se verem enfiados por qualquer alçapão mal equilibrado.

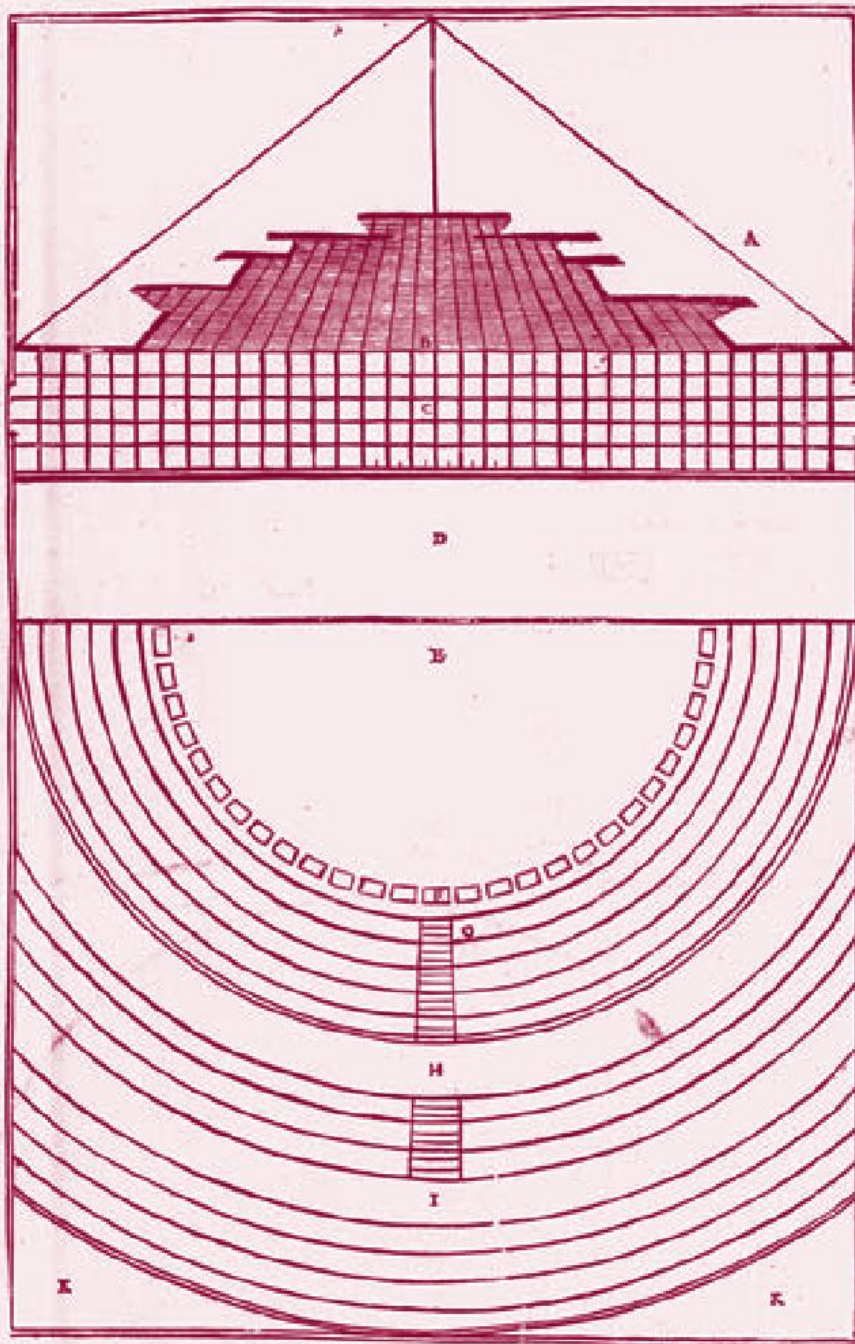
Estas deficiencias do hontem existem ainda hoje em muitos dos nossos modernos theatros. Palacios e arvores emperrados, agarram-se com força aqui e acolá, antes de seguirem o movimento que lhes imprime a machinaría e não raro a metamorphose de rochedos, convertendo-se em casinhas ou em banheiros, se faz sem grandes precauções da materia inerte, que obriga por vezes até a bailar o passo, para estabelecer um secreto accordo entre a massa recalcitrante e o machinista.

Os nossos paes devem ainda lembrar-se saudosos d'aquelle famosa *Gazza ladra*, que escapava voando no espaço, com a ajuda de uma corda grossa como um cabo telegraphico.

Tenho-me, involuntariamente, affastado aos poucos de Torelli, um dos primeiros machinistas scenographos e das suas obras. Nem muito mais tenho a acrescentar sobre esse personagem. Chamado a Paris pelo cardinal Mazzarini, elle confeccionou as decorações e os machinismos de *La Finta Teatralite*, em 1655 e os de *Andreola*, de Corneille, em 1659.

Os espectadores, admirados com os seus prodigios, o denominaram de «grande feliceiro».

Enrictario, em 1655, em scenographo descobri-



Disposição de um theatro e perspectiva do palco, segundo Sebastião Serlio. Da collecção do Dr. Moraes de los Rios, (1643)

cido levou á scena uma tragedia que se desenvolvia na Arca de Noé e que começava com a fidelissima representação do Diluvio Universal. Mais tarde, em 1746, outro decorador representou outro diluvio universal no palco do Theatro Francez, de Paris. Mas, d'esta vez, o diluvio era de fogos de artificio.

O successor de Torelli na scenação das festas theatraes da cõrte, foi Vigarini, fidalgoo de Modena, que construiu a famosa sala de mocturas do Palacio das Tuilherias, que dirigiu toda a parte artistica das grandes festas dadas pelo rei Luiz XIV, em Versailles, em S. Germain e em Chambord. Entre algumas das obras inventadas e executadas por Vigarini, devem citar-se a *Primeria de Elide*, de *Amante Magico* e *Psyche*. Mas o seu trabalho mais notavel foi, sem duvida, os machinismos das Tuilherias, que eram tão poderosos que podiam, de uma feita, levantar até 100 pessoas do plano do palco até ás frizas.

— Nada mais lento — diz o auctor anonymo que aqui tenho citado por diversas vezes — do que os progressos realizados no theatro. Para chegar-se á menor innovação, são precisos muitos annos, mesmo seculos. Pensam que nos palcos do seculo XVII

os edificios e as arvores não passavam além do bastidor sobre o qual estavam pintados? Servandoni, pintor e decorador do rei e mestre das festas da cõrte, foi quem inventou o processo para que aquelles atingissem as frizas altas.

Outros melhoramentos scenicos, feitos pelo mesmo Servandoni em 1726, consistiram em um emprego mais engenhoso da perspectiva e da combinação das tintas empregadas na pintura dos scenarios: porém, a machinaría conservou-se estacionada e os machinismos, que moviam as decorações, eram ainda dos mais simples.

Enganchavam-se os bastidores — diz Luiz de Castro sob a firma de Luiz Junior, na *Gazeta de Noticias* — em angões fixos sobre carrinhos que rolavam no porão, sobre uma especie de trilhos. Em cada plano esses angões eram duplos, e os respectivos carrinhos estavam ligados a um unico tambor collocado no centro do porão, de tal sorte que, a cada volta do tambor, um dos angões de um mesmo plano avançava no palco, enquanto que o outro recuava nos bastidores, fora da vista do publico.

(Continúa)

SCENOGRAPHIA THEATRAL

(Concluzão)

AIRAVAM então o bastidor fixo n'esse último taçgão e substituíam-a por aquelle que devia apparecer na proxima mutação. Dava-se nova volta ao tambor para produzir effeito contrario.»

O mesmo machinismo empregava-se para uma passagem, onde cada bastidor representava, geralmente, um grupo de arvoreds, um interior.

N'este ultimo caso as faces lateraes eram compostas de uma serie de bastidores, onde as linhas obliquas da perspectiva se ligavam como 'melhor podiam: portas e janellas apenas existiam fingidas e pintadas e a entrada dos actores fazia-se simplesmente pela passagem comprehendida entre dois bastidores.

Colocado o espectador no eixo da perspectiva scenica e n'um ponto situado em altura conveniente, o effeito da decoração era soffivel, sempre que aquella plantação a que acabo de me referir se soccorresse de um pouco de architectura; mas, quando o espectador se desviava do eixo da perspectiva, quer de um lado, quer de outro, ou se elevava na altura dos 2.^o e 3.^o camarotes, as linhas da perspectiva deixavam de ligar-se ou de fugir convenientemente e a confusão era completa.

É preciso chegar-mos a meados do seculo XIX para possuirmos salões fechados e com ferro para os cobrir e e apenas no fim do mesmo seculo que verdadeiras portas e janellas, com verdadeiras fechaduras, mobiliario e effeitos proprios de salão, fazem a sua appareção nos palcos. Danças as portas dos scenarios abriam-se por si mesmas, encostando-se diante dos actores, como se fossem movidas por arte de encantamento.

Para evitar alguns dos inconvenientes apontados, certos scenographos começaram a usar, desde o seculo XVII, a plantação de columnas, com que o palco adquiria um aspecto monumental que nem sempre dizia como lugar apropriado a peça que se representava.

Apesar de não existirem, naquella época, as praticas tão vulgarizadas nos palcos modernos, os scenographos antigos não se privavam de realizar effeitos complicadissimos. Os praticantes têm vindo facilitar essas scenas. Elles são construções ligeiras, de facil accesso para os actores e que lhes permite, por exemplo, apparecer no alto de um rochedo e descer por um caminho através da montanha; descer uma escadaria, atravessar uma ponte, etc.

Pois bem, se exceptuarmos a perspectiva scenica e outros melhoramentos pictoricos da scenographia, que demonstram grandes progressos n'esta arte em favor dos nossos tempos, o que não tem progredido, quasi em absoluto, nos nossos tempos, é a machinaria theatral.

Entretanto, os machinistas modernos possuem certas facilidades que não conheceram os seus antepassados na mesma arte. Hoje, a maior parte dos theatros, construidos de accordo com os modernos preceitos, têm uma altura de frisos egual á altura, pelo menos, da bocca do palco, o que permite levantar os pannos verticalmente e por dentro. Da porção, por sua vez, têm essa mesma altura, pelo menos, da bocca do palco e os espaços lateraes destinados aos bastidores são, pelo menos, eguaes á 1/3 da largura da mesma bocca scenica.

Os antigos scenographos e machinistas dispunham de espaços mais ou menos acanhados, mas nem por isso desanimavam no ardor das suas locubrações.

Elas como era, por exemplo, no prologo de *Gadmo*, em 1874, a scena do *Dragão*:
A scena representava primeiro um campo ridico.

«As bailarinas rusticas que acompanhavam o deus Pan começam uma festa que é interrompida por uma especie de noite que escurece de repente o theatro, o que obriga a reunião campestre a fugir, soltando gritos de terror que fazem uma sorte de concerto horroroso com os ruídos subterraneos. N'essa escuridão repentina, a fereja sai do seu astro, que se abre no meio do theatro, invoca á monstruosa serpena *Pythão*, que apparece no seu pantano lodoso, lançando chamas pela grella e pelos olhos, que formam a unica luz que illumina o theatro. Chama os ventos mais impetuosos para ajudar a sua furia. Faz sahir quatro dos que estão trancados nas cavernas subterraneas, e faz descer outros quatro dos que formam as tempestades.

Todos esses ventos, depois de terem voado e terem se cruzado no ar, vêm collocar-se em volta d'ella... Dardos incendiados foram a espessura das

as quaes se precipitava uma torrente de uma altura de vinte pés. A queda d'agua era imitada com algumas gazas de grata, que formavam a cascata por meio de duas rodas de dez pés de diametro cada uma. O movimento da agua, agitada pela queda da torrente, fazia-se por meio de tres especies de columnas retorcidas irregularmente, de diferentes proporções e collocadas horizontalmente, as quaes andavam á roda no mesmo sentido (*).

Elis a descripção de um scenario executado em 1734, por occasião da reprize de *Philoctetes*:

«O palacio e a cidade pareciam em fogo. Viam-se sahir as lateredas de todas as partes e o madeiramento cahir abruzado. Essas chaminas eram feitas por meio de ferros contorcidos em forma de chaminas, cobertos de pannos transparentes, pintados de cor de fogo, e por uma quantidade de luzes azuis. Estopas, breu e fogo de artificio ardoem em chaminas

rezes, ao lado das que estavam pintadas, o ruido que as grandes peças de madeiramento faziam, cahindo assim accensas, augmentava o espanto e representava a natural a destruição e os effeitos de um incendio, de sorte que alguns espectadores assustados estiveram para fugir.»

É preciso dizer que a encenação tinha tambem os seus contrasensos e os seus anachronismos. Em 1768, o *Deus da siltage*, de Rousseau, que tinha a mania de querer ser musico, foi representado varias vezes em Fontainebleau com um scenario de diamantes. *Drain* foi representado em um templo grego. O bailado do *Horacio*, de Noverre, apesar de se passar no primicias tempos da Roma barbara, desenvolvia-se no meio de um scenario ornado de todo o luxo da Roma imperial, com dourados e enfeites por toda a parte; enquanto que, pelo seu lado, o ensalvado da *Comédie Française* mostrava ao publico, em uma tragedia de Marmontel, *Zama*, cuja acção se passa no tempo da conquista do Mexico, soldados com espingardas armadas de bayonetes.

O primeiro esboço de scenographia do museu da grande Opera de Paris, que rompe com a tradição, é a decoração final de *Isidore*, uma opera de Milcent de Fossencelle, representada em Paris no Theatro da praça Louvois, em 13 do floreal anno VII (3 — 5 — 1809). Antes d'essa reforma todos os scenarios, assim como o de Ch. Nuliter, eram construidos do mesmo modo e os theatrinhos, que os fabricantes de brinquedos fazem para as creanças, dão ideia approximada do que aquelles eram.

No scenario de *Isidore*, o fundo do palco acaba por abater e deixa ver todos os horrores do saque de Troia, a cidade em fogo, os mortos amontoados, grupos de fugitivos e o lndiano e colossal cavallo.

Este quadro marca a epoca de uma innovação capital, porquanto nelle desaparecem pela primeira vez os eternos bastidores lateraes do palco e a vista do espectador penetra livremente ou sahe penetrar no interior do palco, do lado das coustres, sem que nenhum obscuro artificial lhe impeça a vista, por meio de um subterfugio scenico.

Para olharmos na arte scenographica outro processo revolucionario de tanta magnitude é preciso chegarmos ao fim do seculo passado; ao famoso scenario do *Deusto*, na Opera *O Rei de Lahore*, devido ao pincel de Chevet, uma gloria da scenographia franceza.

O auctor da decoração de *Isidore* tambem foi outra gloria da arte decorativa; chamava-se de Gatti, e o seu nome e a sua vida têm sido tão pouco conhecidos que muitos eruditos modernos o confundiram com Bagaty, gravador em cores, do seculo



Palco com scena comica, segundo Sebastião Serio (1880). — Da collecção do Dr. Morales de los Rics

movens e atiram-se sobre a serpena *Pythão*, que, depois de ter lutado algum tempo no ar, cae afinal toda abrasada no seu pantano lodoso. Espalha-se por toda a scena uma chuva de fogo que obriga a fereja a abysmar-se com os quatro ventos subterraneos, enquanto que os quatro ventos do ar, voam. No mesmo instante dissipam-se as nuvens e o theatro illumina-se completamente.

O grande Corneille escreveu duas peças, *Andromeda* (1650) e *Circen*, em que a encenação tinha papel importante. Na *Andromeda* os espectadores d'essa epoca admiravam o voo singular de Molpene no prologo; a chegada de Jaso no seu carro que dava moitas voltas no ar, á direita e á esquerda, para a frente e para tras; a estrella de Venus sentada em uma nave e cujo rosto era tão resplandecente que os raios que dardjava formavam grande e luminosa estrella, que bastava para illumina toda a extensão da scena.

Por occasião da reprize d'essa tragedia, em 1682, lembraram-se de representar *Pogno* por um cavallo de carne e osso, e, para fazel-o representar o seu papel ao vivo e com toda a animação, deixavam-o em jejum antes do espectáculo, durante o qual um homem pago para isso locutava aveta. O animal punha-se logo a rinchar e a escarrar o chão. Foi a primeira vez que appareceu um cavallo vivo no palco em França, e isso contribuiu, ao que consta, para o exito da tragedia de Corneille.

Em 1787, no quinto acto de *Proserpina*, via-se um deserto com mcheços e troncos de arvoreds, entre

(*) Ch. Nuliter — "Le nouvel Opera".

XVIII. Mr. Aug. Vieux achou apenas o seu nome orthographado simplesmente Gail, em documentos em que elle figura como decorador do Theatre de Monsieur, na rue Feytaud, em 1791. Mr. Aug. Vieux acrescenta, como informação interessante, ter ouvido dizer, sem certeza, porém, que elle foi o primeiro mestre de Daguerre.

E precisa não esquecer que é a este ultimo que se attribue um aperfeiçoamento da arte scenographica, a que mais acima me referi; isto é a substituição, em 1822 e pela primeira vez, das bambalinas paralellas do friso, que formavam as forcas das habitações e a sua substituição por um ferro unico, lizo. Com Ciceri, por, que em pouco tempo se torna, de modesto chefe de orchestra no theatre Sarraphim, em decorador chefe da Opera de Paris, a decoração scenica toma grande vulto.

A este seguem-se Daguerre e o barão Taylor e a grande pintura scenica moderna começa a invadir os palcos, afugentando os velhos processos de puro conventionalismo, e a decoração do 1º acto de *Guthrie* de Feil, architectada por Ciceri por, attinge um grau de belleza e de realidade que difficilmente será excedido. Na decoração moderna do mesmo acto, trabalho de Rubi & Champeron, elles tiveram o bom gosto de conservar a disposição lida da peça grande Ciceri. Outros homens de bom gosto como Montigny, director do Gymnasio, esbarçam-se por melhorar a mise-en-scene. Antes d'elle os actores, em lugar de fallar entre si, no palco, fallavam para o publico, alternativamente e alhados ou um ao lado dos outros, na frente do proscenio.

Foi elle quem introduziu tambem a novidade de verem os actores mover as cadeiras do palco, occupar-se em bordados e ter attitudes menos convencionaes do que as observadas até então. Geralmente uma actriz não tinha a mão scão um tempo ou um laço. Alexandre Dumas filho, fallando nestas particularidades, cita o actor Felix, do Vaudeville, vestido com rigurosa etiqueta, como para um baile. O famoso e verdadeiro jantur servido num dos actos do *Mac-Job* foi outra innovação radical.

Não menos reformista que Montigny foi Perin, que já conheci e que deu a peça *O amigo Pêre* um caracter de realidade absoluta. Lembrou-me das chronicas theatricas do tempo, fallando na verdadeira sopa fumegante servida na mesa da frente com verdadeiras aguas, que intoxicantissimas precedentes na Opera *Jasovak*; da cerejeira com verdadeiras cerejas que a loura Reichemberg lançava no Febvre, hoje retirado, etc. etc.

Apesar dos protestos da Sorey contra estas *fantasias*, o caminho estava aberto e traçado e de então para cá esse modo de verdade scenica não tem feito senão crescer, constante os gostos e as tendencias mais aperfeiçoadas do publico.

Ao mesmo tempo a pintura decorativa, auxiliada

por poderosa iluminação, entra numa nova phase de progresso com os discípulos de Ciceri.

Este movimento teve sua primeira repercussão romantica no salão de Paris de 1822, com Eug. Delacroix, cujos discípulos o apresentam sob dous aspectos diversos: o archeologico e o naturalista, que hoje triumpham.

A decoração torna-se mais caprichosa, mais curiosa, mais pittoresca, afastando-se das installações symmetricas e presumposamente solemnes.

A decoração do Casino de Nicosia, na peça *A Naufraga de Cyprre*, feita por Ciceri e a antiga decoração de Jambon são dous polos oppostos no que diz respeito a inspiração, ao methodo e ao gesto e não quanto ao taicismo.

A execução torna-se mais longa, mais technica, mais livre, ao mesmo tempo, aproximando-se pela inspiração da grande arte e as *perspectivas obliquas*, impoendo a sua variedade de effeitos pela multiplicidade das suas installações, renovam constantemente os effeitos. Acabou-se aquelle tempo em que os mudantes decoradores do theatre dos Menus-Plaisirs passavam mezes e mezes tapados em albos andaimas, a pintar corricatamente e com ajuda de regon uma serie interminavel e irreprehensivelmente alinhada de molduras architectonicas.

Uma aquella datada de 1821 e doada aos archivos da Opera de Paris pelo Sr. La Noüe representa fielmente a scena a que acabo de me referir.

A paisagem, como o resto, fez progressos notaveis, como são testemunhos as decorações de tantas operas, Operas comicas e operetas d'esses ultimos tempos, e notadamente os pinheiros de *Fringelata*, obra de Lavastre e Despechin, as betulas ou *Boutearx* de *Ramier* pintura de Rubi & Champeron, os *Jardins du Her de Labore*, trabalho de Daman e sobretudo essa maravilha que se chama a *Norxat*, no bailado *Sylria*, obra prima de Chet, onde tudo, até a ramagem illuminada pela lua, está esculpido directamente do natural, verdadeiro, sensível e perfeito. Neste ponto estamos longe d'aquelles arredos dos antigos, scenarios em que se viram as arvores das mais diversas essencias, se acreditarmos na linguagem dos actores, mas que eram difficilmente cobertas com os galhos de cinco postas das covasbeiras denominadas *males de genardmes* pelo se povinho parisiense.

A paisagem scenica tem corrido progressiva e parallelamente as paisagens da escola franceza, de forma que ha entre os antigos e os modernos scenarios do genero a mesma distancia que ha das paisagens historicas de Lorraine e as classicas paisagens devidas ás creações vivaces dos Theod. Rousseau e dos Gouss.

Se Mr. Ansoine attingia a perfectibilidade em materia de mise-en-scene realista, não devo esquecer Albert Carré, o director da Opera Co-

mica, nos evocações poeticas que caracterisam as operas *Griselette*, *Pellea e Melignante* e outras. A este respeito porém, nada é comparavel aos effeitos scenicos de luz que se obtém durante o ultimo acto do *Tasmaniar* em Bayreuth. Este acto começa com o pôr do sol e acaba com o atvorecer do dia seguinte e durante esse intervalo ha 25 minutos em que o céu apresenta-se de noite. Como o acto dura uma hora, restam apenas outros 23 para os restantes effeitos de iluminação. Pois bem, durante esse tempo, o céu muda constantemente de aspecto, primeiro com gradações, depois com ampliações insensíveis e harmoniosas, que se fazem com o auxilio de reguladores electricos postos em movimento, de maneira magistral, por um habil especialista, a quem um musico vai notando os movimentos, de accordo com a partitura que tem diante dos olhos. A machina das apothecias, entretanto, não corresponde, apesar dos outros progressos da scenographia, ao que esta tem o direito de esperar do seu auxilio. Apesar dos contrappesos enormes de 1.200 k., em que cada roda de chumbo pesa 50 k., e se acham enfiados num varão de ferro; apesar dos complicados alçapões para apertações e desapertações de personagens; apesar dos enormes lambdões, da potencia dos cabos de arame, da machina hydraulica espalhada por todos os lados, a machina theatral ainda espera quem a tire do seu ostracismo.

Apenas a hydraulica e a electricidade têm vindo decuplicar a força do homem; mas este ainda não sabe corresponder a este socorro com o seu genio inventivo. Um autor anonymo, a quem já me tenho referido, dá a este respeito as seguintes informações sobre o palco do Deutsche Theater de Munich, o rival do Regent-Theater, da mesma cidade, menos bem dotado do que o Deutscher.

Uma das ultimas creações nos vem ainda da Alemanha. E o scenario gyrotorio, com o fim de diminuir a demora causada pela mutação das decorações. O engenheiro do theatre real de Munich Herr Karl Lautenschlager inventou esse scenario, que é movido pela electricidade e tem conseguido os resultados mais satisfatorios.

Uma plataforma gyrotoria de 10 metros é collocada por cima do tablado do palco, de forma que com uma volta de scena de 10 metros se vê quasi 1/4 de circulo do lado do publico, e assim, girando a plataforma sobre trilhões circulares, ha tempo para se prepararem tres mutações, enquanto um dos quartos do circulo está em frente do publico.

Ainda restaria fallar nos costumes, na indumentaria theatral, no movimento do povo e das multidoes em scena, coisas estas levadas ao requinte pelos Goucour, Sarah Bernhardt e Antoinette, a quem é attribuida sem fundamento a novidade dos actores voltarem as costas ao publico durante algumas scenas.

A. Morales de los Rios



Assistentes da matine-balle infantil dado no Club S. Christovão, no dia 31 de Junho

Papel de Índio: Notas sobre o figurino no teatro brasileiro até o século XIX

PROF.^a DR.^a ELIZABETH R. AZEVEDO¹

É bem conhecido pela história cultural e literária do Brasil o fato de que a representação dos índios foi usada como marca de nacionalidade, originalidade e distinção entre os brasileiros. O apelo ao cocar e ao tacape teve altos e baixos ao longo da história cultural brasileira. Da Terra Brasilis de ferozes canibais, que provocaram sentimentos de curiosidade e repulsa expressos nos relatos e desenhos de viajantes e cronistas dos séculos XVI, XVII e XVIII – como o mais famoso deles, Hans Staden² – até o despertar do interesse dos estudos etnológicos e das questões da integração nacional na perspectiva de um Rondon,³ o índio foi, e ainda é, uma questão em aberto.

Desde os primeiros contatos com os nativos americanos, o olhar lançado pela visão religiosa tentou incorporá-lo ao imaginário cristão como anjo, a alma pura intocada – versão materializada em um paraíso terrestre – ou como demônio canibal e irascível, tentador e uma ameaça às certezas e hábitos europeus. Na perspectiva de um pensamento mais laico, de tradição clássica, a representação do indígena ganhou ares de Arcádia harmoniosa, de corpos e composições de rigorosas proporções e claro equilíbrio. Na interpretação de outros, revelou-se um quadro supostamente naturalista e “autêntico” (na versão de Albert Eckhout,⁴ por exemplo), antecipando os registros supostamente mais imparciais como os de Debret⁵ ou Rugendas.⁶

Contudo, imagens de indígena passaram a estar mais presentes na cultura brasileira a partir do século XIX, quando a independência do país criou a necessidade de se construir um símbolo reconhecível e aceito por todos, e que nos desse um passado e um caráter comuns. A partir de então, elas voltaram a sofrer todo tipo de apropriação, mitificação e reavaliação, mais intensas talvez do que qualquer outro símbolo nacional. De herói épico nos romances românticos; de símbolo de resistência cultural na versão “modernist antropofágica” do *Tupi ou not Tupi* oswaldiano; de dístico do primeiro canal de televisão implantado no país (a TV Tupi em 1950) à logomarca de inúmeros produtos industriais (que procuravam atestar autenticidade e tradição), a figura do índio voltou a povoar o imaginário dos brasileiros.

As primeiras incursões do índio sobre a cena⁷ estão consignadas naqueles textos que são considerados até hoje como os fundadores do teatro nacional: os autos do padre Anchieta. Responsável por uma

Playing the Indian: Notes on costume design in the Brazilian theater until the 19th century

PROF.^a DR.^a ELIZABETH R. AZEVEDO¹

The fact that the representation of the Indian was used as a mark of nationality, originality and distinction among Brazilians is well-recognized in Brazil's cultural and literary history. The appeal of headdresses and tomahawks has had ups and downs throughout Brazil's cultural history. From the *Terra Brasilis* of ferocious cannibals, which provoked sentiments of curiosity and revulsion expressed in the accounts and drawings of visitors and chroniclers throughout the 16th, 17th and 18th centuries – the most famous being Hans Staden² – down to the interest piqued by ethnologic studies and questions of national integration from the perspective of Rondon³, the question of the Indian has been, and still is, an open one.

From the first contact with Native Americans, the vision adopted from a religious perspective tried to incorporate them into the Christian imagination either as angels with pure and untouched souls – a version materialized in a paradise on earth – or demons; bad-tempered cannibals, temptors and threats to European habits and certainty. From a more secular perspective, one of the classical tradition, representations of indigenous peoples featured airs of Arcadian harmony, with bodies and compositions of rigorous proportions and clear equilibrium. In the interpretations of others, a supposedly naturalist and “authentic” standard was revealed (in Albert Eckhout's⁴ version, for example), preceding supposedly less-partial portraits like those of Debret⁵ and Rugendas.⁶

However, images of the indigenous came to be more present in Brazilian culture from the 19th century on, when the country's independence provoked a need to construct symbols that were recognized and accepted by all, and which provided us with a common past and character. From that point on, they came to suffer all types of appropriation, mythification and reevaluation – more intensely so, perhaps, than any other Brazilian national symbol. From the epic hero of romantic novels; the symbol of cultural resistance in the “modernist anthropophagy” of Oswald de Andrade's *Tupi ou not Tupi*; the couplets of the first television channel implanted in the country (TV Tupi in 1950) to the logos of innumerable industrial Brazilian products (which sought to project authenticity and tradition), the figure of the Indian returned to populate the Brazilian imagination.

série de autos religiosos no século XVI, por suas atividades catequéticas e pedagógicas junto a comunidades indígenas, Anchieta escreveu oito textos, dos 12 que compôs, nos quais o índio é personagem presente. Neles, contudo, a relação com os indígenas é diferente da de obras de autores posteriores. Em primeiro lugar, porque eram os primeiros contatos travados entre as duas culturas (europeia e americana). Os índios não eram somente personagens criados com maior ou menor grau de observação e/ou imaginação, mas estavam ali, presentes como público e como atores, com suas crenças e costumes praticamente intactos. Nunca mais na história teatral brasileira essa relação se repetiria. Poderíamos inclusive nos perguntar o quanto de performance⁸ havia nesses espetáculos, apesar de existir uma inegável manipulação por parte de Anchieta de elementos literários e cênicos na busca de uma comunicação mais direta com os nativos.

De todo modo, do ponto de vista deste artigo, o que nos interessará é a forma pela qual o traje do índio se transformou (ou não) em figurino de cena. Através das rubricas dos autos (muitos raras)⁹ e principalmente de descrições de encenações consignadas nos relatórios da Companhia de Jesus, pode-se ter uma ideia do nível de apropriação dos trajes e adereços indígenas, porque parece que se trata mais de apropriação, quase sem intermediação entre realidade e cena, do que criação de um traje que representasse a figura do índio. São praticamente inexistentes as indicações de caracterização de figurino, com três pequenas exceções:

Nos autos *Festa de Natal* ou *Pregação Universal* e *Na Festa de São Lourenço*, o anjo tem asas de penas azuis de araras Canindé e o diabo descreve-se da seguinte forma:

Guaixará – *eu ranjo... eis os meus chifrões, esta dentuça minha é, minhas garras e dedões (coloca a aparelhagem).*¹⁰

No *Recebimento do Padre Marçal Beliarte* descreve-se um índio desembainhando uma espada contra o santo protetor, o que faria dele uma figura bem estranha.¹¹ Um pouco mais adiante, o demônio indígena Guaixará descreve-se novamente, o que pode significar que ele estava caracterizado como descrito: *É bom dançar, enfeitar-se e tingir-se de vermelho; de negro as pernas pintar; fumar e todo emplumar-se.*

Posteriormente, na peça *Recebimento do Padre Bartolomeu Simões Pereira*,¹² o comentarista da obra anchietana afirma que os meninos do coro deveriam estar fantasiados de periquitos verdes. Em outra, está listado como grupo de personagens “índios civilizados”, o que certamente implicaria algum tipo de vestimenta europeizada.

Pode-se pensar que se não era necessário descrever os trajes dos personagens era porque na sua maioria eles já estariam trajados a contento. Isso especialmente para o caso dos coros de meninos e colonos que “representam a si mesmos”. Os demais personagens, como anjos, demônios, santos e santas, figuras históricas apresentam alguma, ainda que pequena, indicação, como visto anteriormente, e enquadravam-se na tradição dos autos ibéricos.

The first incursions of the Indian in scene⁷ took place in plays that are, to this day, considered the origins of Brazilian theater: the autos of Father José de Anchieta. Responsible for a series of religious autos in the 16th century, in his catechetical and pedagogic activities together with the indigenous communities, Anchieta wrote eight texts, of the 12 that he composed, in which Indians were present characters. In these texts, however, the relationship with indigenous people is different from works of later authors. Firstly because they represent the earliest contact made between two civilizations (European and American). The Indians were not merely characters – rendered to lesser or greater degrees through observation or imagination – but they were there, present as the public and as actors, with their beliefs and customs virtually intact. Never again in the history of the Brazilian theater would this relationship be repeated. We might even ask ourselves how much actual performance⁸ there was in these spectacles, despite the existence of undeniable manipulation on Anchieta's part of literary and scenic elements in order to achieve more direct communication with the natives.

At any rate, for our purposes here, what interests us is the way in which the Indian's garb was (or was not) transformed into scenic costume design. Through registers of the autos (extremely rare)⁹ and mainly through descriptions of stagings recorded in the reports of the Society of Jesus, one can ascertain the level of appropriation of indigenous garments and accessories, because it seems to have been more of a case of appropriation, with almost no intermediation between reality and scene, than of creation of garments to represent the figure of the Indian. There are practically no indications of characterization by costume design with three minor exceptions:

In the autos *Christmas Feast* or *Universal Sermon* and *The Feast of Saint Lawrence*, the angel had blue wings made from the feathers of blue-and-yellow macaws and the devil describes himself in the following manner:

Guaixará – *I cry... behold my big horns, these teeth that are mine, my claws and giant toes (places apparatus).*¹⁰

In *The Reception of Father Padre Marçal Beliarte*, an Indian is described as drawing a sword against the holy protector, which would make him a very strange figure.¹¹ Further on, the indigenous demon Guaixará describes himself once again, which could lead us to believe that he appeared as such: *It is good to dance, decorate oneself red; to paint one's legs black; to smoke and cover oneself in feathers.*

Afterwards, in the play *The Reception of Father Padre Bartolomeu Simões Pereira*,¹² the annotator of the play affirms that the choir boys are dressed as green parakeets. In another, a group of characters titled “civilized Indians” is listed, which would certainly imply some type of Westernized clothing.

You may think that there was no need to describe the outfits of the characters because the majority of them would already be sufficiently outfitted – especially in the cases of the choir boys and the colonists who were “playing themselves.” The rest of the characters, such as angels, demons, saints and historical figures present some, however small, form of costume, as previously seen, and can be framed in the tradition of the Iberian autos.

Mais ricas em informações e descrições são as cartas e os relatórios enviados à sede da Companhia pelos padres visitantes. Nelas encontramos, por exemplo, a descrição de Fernão Cardim sobre um auto representado no Espírito Santo em 1583, e que confirma a ausência de um figurino específico:

“(....) os curumins e os meninos, com seus molhos de flechas levantadas para cima faziam seu motim de guerra e davam gritos, pintados de várias cores, vinham receber a bênção do padre (....)”.¹³

“(....) o sinal de início era dado pelos músicos cobertos de penas e listrados de urucum. Os padres forneciam os trajes e cuidavam da preparação da cena”.¹⁴

Transcorridos quase dois séculos sem que o teatro brasileiro chegasse a apresentar novas e tão originais obras como a do teatro religioso do século XVI, é apenas no século XIX, quando o teatro brasileiro se firma como arte consequente que podemos retomar a pista da figura do índio.

A relevância da temática indígena nas artes brasileiras gerou então até mesmo um estilo – o *indianismo* do período do Romantismo brasileiro. Em meio a esse amplo processo, o teatro teve sua parte, ainda que modesta, de contribuição. Por que modesta? Porque em comparação com a importância do tema do índio na poesia, no romance e nas artes plásticas, a dramaturgia apresentou poucos e muito menos expressivos trabalhos. No entanto, se não podemos falar de uma dramaturgia indianista de peso, o índio, como figura simbólica, já estava presente no teatro três anos antes de a primeira “peça indígena” ser escrita. Em 1843, Manuel Araújo Porto-Alegre, poeta, pintor e dramaturgo, criou o pano de boca do mais importante teatro da corte naquela época – o Teatro São Pedro de Alcântara. Nele, vemos apenas uma índia Tupinambá seminua, descalça, abrindo uma cortina e olhando o público com um discreto sorriso.¹⁵ Como ornamentos, usa uma saia curta e perneiras feitas de penas, colar e braceletes, talvez de pedras, e um par de brincos de grandes argolas. No alto da cabeça, enfeitando seus cabelos lisos e compridos, há um pequeno arranjo em forma de cocar feito também de penas. Pela fresta da cortina que a figura abre entrevemos o que deveria ser um cenário representando uma floresta e, talvez, uma outra figura feminina. Aqui, em uma pintura, a nudez parece não causar maiores problemas.

Mesmo assim, a importância do tema e do símbolo não se refletiu em uma produção dramaturgicamente vibrante. Na verdade, os dramas¹⁶ mal chegam a uma dezena e meia, contando-se inclusive aqueles que ultrapassam o período romântico. De acordo com um levantamento feito por pesquisadores da UNIRIO,¹⁷ os textos que apresentam algum personagem indígena a partir do século XIX são: *Itaminida* ou *O guerreiro de Tupã* (de Martins Pena, 1846), *Abamoacára* (de Antonio Castro Lopes, 1847), *Cobé* (de Joaquim Manuel de Macedo, 1852), *Calabar* (de Agrário de Menezes, 1856), *A voz do pajé* (de Bernardo Guimarães, 1859), *O jesuíta* (de José de Alencar, 1861), *Pacahy, chefe da tribo dos Tupinás* (Joaquim José Ferreira da Silva), *O Guarani* (adaptação

Richer in information and description are the letters and reports sent to Jesuit headquarters by visiting priests. In them, we find, for example, a description by Fernão Cardim of an auto performed in Espírito Santo in 1583, which confirms the absence of a specific costume:

“(....) the Indian boys, with their sheafs of arrows raised high in a revolt of war and made cries, painted in various colors, they came to receive the priest's blessing (....)”.¹³

“(....) the starting signal was given by the musicians covered in feathers and achiote stripes. The priests supplied the garments and cared for the preparation of the scene.”¹⁴

Nearly two centuries would elapse before the Brazilian theater came to present new and such original works as those of the 16th century religious theater; only in the 19th century, when Brazilian theater had affirmed itself as a substantial art can we retake our examination of the figure of the Indian.

The relevancy of the indigenous theme in the Brazilian arts at that point even generated a style – *Indianism*, in the period of Brazilian Romanticism. In the midst of this sweeping movement, the theater made its own, while modest, contribution. Why do we say modest? Because when compared with the importance of the theme of the Indian in poetry, in literature and in the visual arts, the theater presents fewer and much less expressive works. Despite this, while we can't speak of Indianist drama as being significant, the Indian, as a symbolic figure, had already been present in the theater three years before the first “indigenous play” was written. In 1843, Manuel Araújo Porto-Alegre, poet, painter and playwright, created the front curtain for the most important court theater during that era – the Teatro São Pedro de Alcântara. On it, we see simply a Tupinambá Indian girl, semi-nude and barefoot, opening a curtain and looking out at the audience with a discreet smile.¹⁵ As adornments, she wears a short skirt and feather leggings, a necklace and bracelets, perhaps made of stone, and a pair of large loop earrings. On top of her head, adorning her smooth, long hair, is a small arrangement in the shape of a headdress also made of feathers. Through the aperture of the curtain that the figure is opening we distinctly see what must be a set representing a forest and, perhaps, another feminine figure. Here, in a painting, nudity seems not to have caused any big problems.

Even so, the importance of the theme and the symbol is not reflected in any vibrant dramatic production. Actually, the number of such dramas¹⁶ barely reaches a dozen and a half, including those produced outside of the Romantic period. According to a survey conducted by researchers from Unirio,¹⁷ the texts that include indigenous characters from the 19th century on are: *Itaminida* or *O guerreiro de Tupã* (by Martins Pena, 1846), *Abamoacára* (by Antonio Castro Lopes, 1847), *Cobé* (by Joaquim Manuel de Macedo, 1852), *Calabar* (by Agrário de Menezes, 1856), *A voz do pajé* (by Bernardo Guimarães, 1859), *O jesuíta* (by José de Alencar, 1861), *Pacahy, chefe da tribo dos Tupinás* (Joaquim José Ferreira da Silva), *The guarany* (adaptation by José Alves Visconti Coarici and Luis José Pereira da Silva, 1874), *A festa dos crânios*

de José Alves Visconti Coaraci e Luís José Pereira da Silva, 1874), *A festa dos crânios* (de José Ricardo Pires de Almeida, 1882), *Cabral* (de Eduardo Carigé Baraúna, 1900), *A descoberta do Brasil* (de Francisco Moreira Vasconcellos, 1900), *Amor de índia* (de J. Osório, 1921) e *Caramuru* (de Ângelo Venosa, 1922). Certamente, a obra de maior repercussão do conjunto desse período não é uma peça, mas uma ópera (libreto de Antônio Scalvini): *O Guarani*, de Carlos Gomes, baseado no romance de mesmo nome de José de Alencar, um dos pilares da vertente indianista.¹⁸

Diante desse pequeno painel sobre a questão da presença indígena no teatro brasileiro do século XIX, gostaria agora de examinar alguns exemplos acessíveis ainda que digam respeito a como essas figuras se materializaram, ou deveriam ter-se materializado, no palco. Para tanto, buscaremos entender como elas deveriam estar trajadas. A questão da materialidade cênica joga importante papel nessa questão, uma vez que corporificar um personagem em cena implica uma carga emocional, relacional (entre ator e público) e visual mais poderosa do que nas demais manifestações artísticas.¹⁹ Levando em consideração esse fato, o crítico e professor Décio de Almeida Prado, ao estudar o drama romântico brasileiro, afirmou:

“A peça indígena (...) nunca frutificou. Se a poesia e o romance, formas líricas ou narrativas, prestavam-se ao distanciamento necessário à estilização do índio, o teatro, fundado na presença física da personagem, no contato imediato com o público, levantava obstáculos difíceis de contornar. Como vestir, por exemplo, os indígenas? Exibi-los em sua nudez, ainda que parcial? O decoro não o permitiria. Europeizá-los? Perder-se-ia o pitoresco e a verossimilhança. O detalhe concreto rompia forçosamente o sonho romântico.

O sucesso posterior do *Guarany*, devido à partitura de Carlos Gomes, parece ir contra semelhante argumento. Mas talvez venha a confirmá-lo. O fato de se cantar (e de se cantar em italiano) colocava o espectador, desde que se abria o pano, em um contexto imaginário capaz de transfigurar personagens e acontecimentos. A realidade do palco funcionava imediatamente no plano da ficção, como sucede a toda boa ópera. Pery é tenor, Cecília, soprano de agilidade – e está tudo dito.”²⁰

Não há como não concordar com as observações do professor Décio. No entanto, foram efetivamente escritos alguns dramas indianistas, e parece correto supor que certamente todos os autores esperavam ser encenados.²¹ Conhecedores, portanto, das convenções e práticas da cena de sua época, devem ter tentado de algum modo solucionar a questão do traje de cena. Como isso foi feito? Qual foi o resultado? O primeiro lugar no qual devemos procurar a resposta para essas questões são os próprios textos. O que eles trazem como rubricas é suficiente para nos fazer ver a encenação pretendida? Na maior parte dos textos, não. Em geral, as rubricas são bastante lacônicas no que diz respeito aos figurinos. Na verdade, quando fazem referência a personagens como “soldados”, por exemplo, já está implícito aí seu traje. No que diz respeito aos índios, apenas poucas indicações são encontradas.

(by José Ricardo Pires de Almeida, 1882), *Cabral* (by Eduardo Carigé Baraúna, 1900), *A descoberta do Brasil* (by Francisco Moreira Vasconcellos, 1900), *Amor de índia* (by J. Osório, 1921) and *Caramuru* (by Ângelo Venosa, 1922). Certainly, the most influential work from this period was not a play at all, but rather an opera (libretto by Antônio Scalvini): *The guarany*, by Carlos Gomes, based on the novel of the same name by José de Alencar, one of the pillars of the Indianist movement.¹⁸

Faced with such a small sampling related to the matter of the indigenous presence in Brazilian theater in the 19th century, I would like now to examine some still accessible examples that say something in respect to how these figures were materialized, or should have been materialized, onstage. As such, we are seeking to understand how they must have been dressed. The question of scenic materiality plays an important role in this matter, being that the embodiment of a character in scene implies a more powerful emotional, relational (between actor and audience) and visual charge than in the other artistic manifestations.¹⁹ Taking this fact into consideration, critic and professor Décio de Almeida Prado, upon studying Brazilian Romantic drama, affirmed:

“The indigenous play (...) never came into fruition. If poetry and the novel, lyrical or narrative forms, were useful in the necessary distancing and stylization of the Indian, theater, which is founded on the physical presence of the character in immediate contact with the public, was faced with obstacles that were difficult to get around. How to dress the indigenous people, for example? To expose them in their nudity, even if it is partial? Decorum would not permit it. What about Westernizing them? This would destroy the picturesque and the verisimilitude. The concrete detail would forcibly break with the romantic dream.

The later success of *The Guarany*, thanks to Carlos Gomes's score, would seem to contradict such an argument. But perhaps it came to confirm it. The fact that the text is sung (and sung in Italian) placed the spectator, from the moment that the curtain opened, into an imaginary context capable of transfiguring characters and occurrences. The reality of the stage functioned immediately in the realm of fiction, as is with any good opera. Pery is a tenor, Cecília, a skilled soprano – and everything is understood.”²⁰

There's no way to disagree with professor Décio. However, some Indianist dramas were effectively written and it seems correct to suppose that the authors certainly hoped that they would be staged.²¹ Experts in the scenographic conventions and practices of the period must have tried in some way or another to find solutions to the subject of clothing in scene. How was this done? What were the results? The first place we should seek answers to these questions is in the very text of these plays. Is what they provide as registers enough for us to execute the intended spectacle? With most of the texts, the answer is no. In general, the registers are quite concise when it comes to costume design. Actually, when they refer to characters as “soldiers,” for example, their clothing is already implicit. When it comes to the Indians, but a few such references are found.

Na peça mais antiga, *Itaminda*, ambientada praticamente toda ela entre Tupinambás e Tamoios na selva brasileira, apenas alguns elementos de cenografia²² indicam a “cor local”, e o figurino não é mencionado; assim como no drama de Agrário de Menezes. Nas peças que se seguiram, como *A voz do pajé*, de Bernardo Guimarães, passada entre portugueses e índios potiguares na Bahia do século XVI e encenada em 1860, encontra-se uma rubrica que diz:

(o Pajé) *acende ao fogo um archote de resina e chegando-se para Henrique observa-lhe o peito*²³ (em busca de uma marca reveladora).

Parece que aqui não haveria nada escondendo a tal marca, como uma camisa ou colete. Então, podemos supor que o autor imaginou realmente o índio seminú? Como isso se passaria na encenação?

Mais fácil terá sido a encenação de *O jesuíta*, de Alencar. Embora do ponto de vista da dramaturgia e montagem tenha sido vista como ultrapassada, o personagem indígena (de estranho sotaque espanhol) que nela figura não apresenta maiores problemas de caracterização, uma vez que vem completamente trajado:

Garcia (*passa a palha à boca, tira o fumo do bolso e o desfaz na palma da mão*).

No entanto, talvez a obra mais intrigante em termos de indicações tenha sido *A festa dos crânios*, de Pires de Almeida. Impressa no começo do século XX, fora escrita no início da década de 1880, em francês,²⁴ e foi ilustrada com imagens que remetem a antigos registros dos pintores e viajantes do XIX,²⁵ com rubricas como a seguinte:

“Les indiens que traversent ces bois éprouvent une crainte sacrée (...) ils sont nombreux, ils sont étranges à voir avec leurs costumes d'appart, chargés d'ornements sauvages et bizarres, que défigurent leurs beauté naturelle. Ces grands corps nus sont bariolés de stries des peintures, blueus, verts ou rouges, qui dessinent sur le tronc des figures hyéroglyphiques.”²⁶

Permanece portanto a questão, demandando ainda maiores e mais apuradas pesquisas a respeito de como efetivamente o traje dos indígenas brasileiros se apresentava em cena, para que se possa compreender como foi tratado um dos mais potentes símbolos da brasilidade.

1 Professora de Teatro Brasileiro do Departamento de Artes Cênicas da ECA USP.

2 Hans Staden (1525–1579), mercenário alemão preso pelos Tupinambás em Ubatuba entre 1547 e 1548.

3 Cândido Rondon (1865–1958), militar e sertanista brasileiro.

4 Albert Eckhout (Gröningen, 1610–1666). Pintor da comitiva de Maurício de Nassau, viveu no Brasil de 1637 a 1644.

5 Jean-Baptiste Debret (Paris, 1768–1848). Pintor e desenhista francês que fez parte da Missão Artística Francesa (1816), que fundou no Rio de Janeiro a Academia Imperial de Belas Artes.

6 Johann Moritz Rugendas (Augsburgo, 1802-Weilheim, 1858). Pintor alemão que participou da missão Langsdorff que percorreu todo o Brasil entre de 1822 e 1825.

7 A partir da concepção ocidental de teatro.

In the oldest play, *Itaminda*, almost entirely set among the Tupinambá and Tamoio peoples in the Brazilian jungle, there are only a few elements of scenography²² that indicate “local color,” and the costumes are not mentioned; as in the drama by Agrário de Menezes. Of the plays that followed, such as *A voz do pajé* by Bernardo Guimarães, which concerns Portuguese settlers and Potiguara Indians in Bahia in the 16th century and was staged in 1860, there is a register that states:

(Pajé) *lights a resin torch and approaching Henrique observes his chest*²³ (in search of a revealing Mark).

It seems that in this instance there would be nothing – no shirt, no vest – there to hide such a mark. Can we suppose, therefore, that the author really imagined the Indian semi-nude? How could this pass in the staging?

The staging of Alencar's *O jesuíta* must have been easier. While from a dramatic point of view, the production was seen as outdated, the indigenous character (who had a strange Spanish accent) presented few problems in characterization being that he was fully dressed:

Garcia (*passes a straw in his mouth, takes tobacco from his pocket and separates some on the palm of his hand*).

Nevertheless, perhaps the most intriguing work in terms of costume indications is Pires de Almeida's *A festa dos crânios*. Printed in the early 20th century, though it was written at the beginning of the 1880s, in French,²⁴ it was illustrated with images evocative of the old portraits by the visiting painters and travelers of the 19th century²⁵ with such registers as the following:

“Les indiens que traversent ces bois éprouvent une crainte sacrée (...) ils sont nombreux, ils sont étranges à voir avec leurs costumes d'appart, chargés d'ornements sauvages et bizarres, que défigurent leurs beauté naturelle. Ces grands corps nus sont bariolés de stries des peintures, blueus, verts ou rouges, qui dessinent sur le tronc des figures hyéroglyphiques.”²⁶

Therefore, the question remains as to how effectively the garments of native Brazilians were presented in scene, demanding still greater and more refined study in order to have an adequate understanding of how one of the most potent symbols of Brazilian nationality was portrayed.

1 Professor of Brazilian Theater in the Department of Performing Arts of University of São Paulo School of Communications and Arts (ECA-USP).

2 Hans Staden (1525–1579), German mercenary soldier captured by the Tupinambá people in Ubatuba from 1547 to 1548.

3 Cândido Rondon (1865–1958), Brazilian military officer and explorer.

4 Albert Eckhout (Gröningen, 1610–1666). Dutch painter escort of Count John Maurice of Nassau, lived in Brazil from 1637 to 1644.

5 Jean-Baptiste Debret (Paris, 1768–1848). French painter and illustrator who was a part of the French artistic mission (1816) and founded the Imperial Academy of Fine Arts.

6 Johann Moritz Rugendas (Augsburg, 1802-Weilheim, 1858). German painter who participated in the Langsdorff mission which traveled all throughout Brazil from 1822 to 1825.

7 Based on the Western concept of theater.

8 Performance in the contemporary sense of a spectacle in which an artist's expression does not depend on the intermediation of a character.

- 8 Performance no sentido contemporâneo de um espetáculo no qual a expressão do artista não depende da intermediação de um personagem.
- 9 A quase total ausência de rubricas nos autos anchietanos é explicada geralmente pelo fato de que o próprio autor atuava como “diretor”; portanto, a encenação estava implícita para ele já no texto e não precisava ser explicitada (como descrição de suas intenções) para uma terceira pessoa envolvida no processo.
- 10 ANCHIETA. *Teatro de Anchieta*. São Paulo: Loyola, 1977, p.132 e 159. A rubrica é exatamente a mesma nas duas obras.
- 11 Idem, p.243.
- 12 Idem, p.261.
- 13 CARDIM, Fernão. Tratados. Apud leite, Serafim. *História da Companhia de Jesus*. i. n. l. - rj, Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, Portugal: Lisboa, 1950.
- 14 MORAIS FILHO, Melo. Apud SILVA, Lafayete. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde: 1938, p.16.
- 15 Numa composição metalinguística.
- 16 Observe-se que não há nenhuma comédia com esse assunto. O alto grau de idealização do índio como símbolo nacional era coisa para ser levada a sério. Talvez apenas no século XX, nos textos de Teatro de Revista se possa encontrar a caricatura ou sátira ao índio – ou ao que ele representava –, mas isso demandaria outra pesquisa.
- 17 CHIARADIA, Maria Filomena Vilela e ROCHA JÚNIOR, Alberto Ferreira da. *O índio no teatro brasileiro*. Pesquisa de iniciação científica realizada sob a orientação da Prof.^a Flora Sussekind na UNIRIO, 1986–1987. Texto datilografado cedido pelos autores.
- 18 Para conhecer uma das raízes da literatura indianista no século XVIII, ver Antônio Cândido sobre Santa Rita Durão, em *Literatura e sociedade*. T. A. Queiroz/Publifolha: São Paulo, 2000.
- 19 Talvez aqui meu interesse pelo teatro esteja falando mais alto e eu esteja sendo injusta com as demais formas de expressão. No entanto, já se sabe, desde Aristóteles, do poder que a representação cênica tem sobre o público e das consequências que ela pode provocar. Shakespeare, em *Hamlet*, também apresenta bem esse fenômeno. Aliás, o peso da figura em cena ao vivo em contato direto com o público, também ao vivo, é o que torna o teatro insubstituível e o que tem garantido sua sobrevivência como gênero artístico há milhares de anos.
- 20 PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.69.
- 21 Das obras citadas, apenas *O Guarany*, *O Jesuíta* e *A voz do Pajé* subiram à cena.
- 22 É até engraçado como as ocas têm portas que podem ser trancadas.
- 23 GUIMARÃES, Bernardo. A voz do Pajé. In: *Antologia do teatro romântico*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.226.
- 24 O fato de o texto ter sido escrito em francês afastava definitivamente a possibilidade de ser encenado? Devemos lembrar que, alguns anos depois, Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida escreveram textos em francês para serem encenados por uma companhia francesa que estava de passagem pelo Brasil.
- 25 Como, por exemplo, o quadro de François Auguste Biard – *La fabrication du curare dans la forêt amazonienne*.
- 26 ALMEIDA, Pires de. Rio de Janeiro: Brazil-Theatro, s. ed., 1906, vol. II, p.511. “Os índios que atravessam os bosques sentem um temor sagrado (...) eles são numerosos, eles são estranhos com seus trajes de aparato, carregados de ornamentos selvagens e bizarros, que lhes desfiguram a beleza natural. Esses grandes corpos nus são sarapintados de estrias azuis, verdes e vermelhas, que desenhavam em seus troncos figuras hieroglíficas.”

- 9 The near total absence of registers of Anchieta's autos is generally explained by the fact that the author himself acted as “director”; as such, the staging was implicit for him in the text and didn't need to be explained (as description of his intentions) to any third party involved in the process.
- 10 ANCHIETA. *Teatro de Anchieta*. São Paulo: Loyola, 1977, p.132 and 159. The register is exactly the same in the two works.
- 11 Idem, p.243.
- 12 Idem, p.261.
- 13 CARDIM, Fernão. Tratados. Apud LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus*. I. N. L. - R.J, Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, Portugal: Lisbon, 1950.
- 14 MORAIS FILHO, Melo. Apud SILVA, Lafayete. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde: 1938, p.16.
- 15 In a metalinguistic composition.
- 16 It must be noted that there were no comedies with this theme. The high degree of idealization of the Indian as a national symbol was something to be taken seriously. Perhaps only in the 20th century, in the texts of Theater Revue, can we find a caricature or satire of the Indian – or that which he represented –, but this would require another study.
- 17 CHIARADIA, Maria Filomena Vilela e ROCHA JÚNIOR, Alberto Ferreira da. *O índio no teatro brasileiro*. Study of scientific initiative realized under the orientation of Professor Flora Sussekind at Unirio, 1986–1987. Typewritten text provided by the authors.
- 18 To learn about the roots of Indianist literature in the 18th century, see Antônio Cândido on Santa Rita Durão, in *Literatura e sociedade*. T. A. Queiroz/Publifolha: São Paulo, 2000.
- 19 Perhaps here my interest in the theater is speaking too loud and I'm being unfair with the other forms of expression. This notwithstanding, the power that scenic representation has over the public and the consequences that it can provoke have been recognized since Aristotle. Shakespeare, in *Hamlet*, also represents this phenomenon well. Incidentally, the weight of the live figure in scene in direct contact with the public, also present in person, is what makes theater irreplaceable and what has guaranteed its survival as an art form for thousands of years.
- 20 PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.69.
- 21 Of the works cited, only *O guarany*, *O jesuíta* and *A voz do pajé* were actually staged.
- 22 It's funny that the hollows have doors that can be locked.
- 23 GUIMARÃES, Bernardo. A voz do pajé. In: *Antologia do teatro romântico*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.226.
- 24 Did the fact that the text was written in French definitively dispel the possibility of it being staged? We must remember that, a few years later, Oswald de Andrade and Guilherme de Almeida wrote texts in French to be staged by a French company that was touring Brazil.
- 25 Such as, for example, the painting by François Auguste Biard – *La fabrication du curare dans la forêt amazonienne*.
- 26 ALMEIDA, Pires de. Rio de Janeiro: Brazil-Theatro, s. ed., 1906, vol. II, p.511. *The indians who cross the woods feel a sacred fear (...) they are numerous, they are so strange with their garments of instruments, covered in wild and bizarre ornaments which disfigure their natural beauty. These large naked bodies are covered with blue, green and red stripes, which compose hieroglyphic figures on their torsos.*

Cenógrafos que passaram



O Cenógrafo de Tia Mame

ANÍBAL MACHADO

Napoleão Muniz Freire (Foto publicada na Revista *Teatro Ilustrado*, 1961) / Napoleão Muniz Freire (Photo published in the magazine *Teatro Ilustrado*, 1961)

A revista *Teatro Ilustrado*, de agosto de 1961, trazia o artigo a seguir sobre Napoleão Moniz Freire. De acordo com a *Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro*, Moniz Freire foi ator, cenógrafo e figurinista. Um dos fundadores de *O Tablado*, trabalhou em importantes companhias profissionais de seu tempo, alternando a função de ator com as de cenógrafo e figurinista. Nasceu no Rio de Janeiro em 1928 e faleceu na mesma cidade em 1971.

Napoleão Moniz Freire é representante típico da nova geração que está fazendo renascer o teatro brasileiro com características autóctones e sinais de vitalidade.

O vergonhoso atraso de nossa arte cênica em relação à de outros países – e mesmo ao nível de outras artes no Brasil – começa a ser descontado com rapidez e vigor. Multiplicam-se, aqui e nos estados, os grupos de amadores, e novos dramaturgos surgem. Por outro lado, aumenta o interesse do público, esclarecido por uma crítica que colabora com os artistas apontando-lhes os erros e medindo-lhes os valores. E assim, de um teatro até então bastante lusitano e muito europeu-ocidental, caminhamos para a criação de uma dramaturgia brasileira, que começa a dar-nos as primeiras amostras. Desse fenômeno cultural participa em maior grau a geração nova, beneficiada pela experiência dos diretores estrangeiros que se integraram em nosso meio.

Napoleão Moniz Freire – engenheiro de profissão e artista por vocação irresistível – é o autor dos cenários de *Tia Mame*. Poderia ter sido também o responsável por um de seus papéis principais, como o foi em vinte peças em que figurou como ator. Conheci-o em *O Tablado* onde, em 1953, se inicia como amador, daí partindo para outros grupos e companhias. A Companhia Tônia – Celi – Autran, o Teatro Brasileiro de Comédia, o Teatro de Hoje, o Teatro Maria Della Costa, o Teatro do Rio guardam marcas de sua passagem como ator brilhante. Essa intensa atividade no palco desperta-lhe uma

Scenographers who have passed on

The Scenographer of Auntie Mame

ANÍBAL MACHADO

The August 1961 issue of the magazine *Teatro Ilustrado* featured the following article on Napoleão Moniz Freire. According to the *Itaú Cultural Encyclopedia of Theater*, Moniz Freire was an actor, scenographer and costume designer. One of the founders of *O Tablado*, he worked in the important professional theater companies of his day, alternating between acting duties and those of scenographer and costume designer. He was born in Rio de Janeiro in 1928 and passed away in the same city in 1971.

Napoleão Moniz Freire is a typical representative of the new generation that is fueling the rebirth of the Brazilian theater with autochthonous characteristics and signs of vitality.

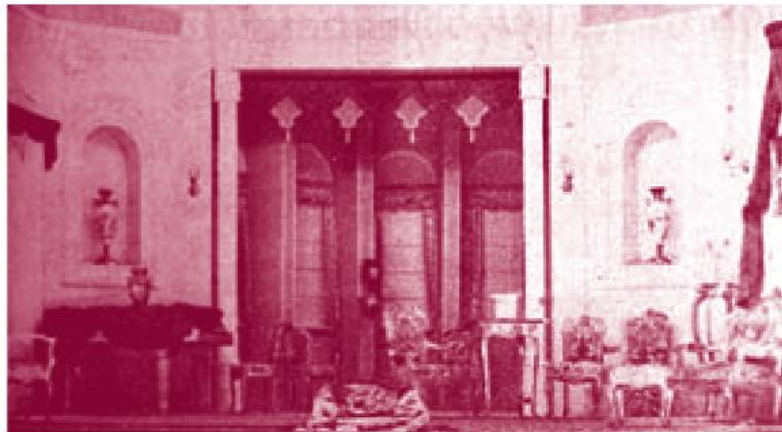
The shameful backwardness of our performing arts – and even the level of other arts in Brazil – when compared with other countries is starting to be reversed with quickness and vigor. Amateur theater groups are multiplying here and in other states and new playwrights are emerging. On the other hand, the public interest's has increased, illuminated by critics who collaborate with the artists, pointing out their errors and reinforcing their strong points. And as such, from a theater that has up until now been quite Portuguese and very Western-European, we're progressing toward the creation of a true Brazilian theater, which is starting to manifest its first examples. This cultural phenomenon is seeing a greater degree of participation from the new generation, who benefit from the experience of foreign directors who have integrated into our ranks.

Napoleão Moniz Freire – an engineer by profession and artist by irresistible vocation – is the author of the sets for *Auntie Mame*. But he could have just as well been responsible for one of its main roles as well, as he has appeared in some twenty plays as an actor. I met him at *O Tablado* where, in 1953, he started out as an amateur, from there moving on to other groups and companies. Companhia Tônia – Celi – Autran, Teatro Brasileiro de Comedia, Teatro de Hoje, Teatro Maria Della Costa and Teatro do Rio all marked his trajectory as a brilliant actor. This intense onstage activity awakened in him a parallel vocation: scenography. So

vocação paralela: a de cenógrafo. Vocação tanto mais imperiosa quanto faltava ao cenógrafo que ele se revelou um curso regular e mais prolongado de artes plásticas. Napoleão teve logo a intuição do que fosse um cenário de teatro, mas cenário com beleza e funcionalidade, ligado e em íntima correspondência com a ação dramática. Em 1958, recebe o prêmio de melhor cenógrafo do ano. Como ator, seu talento histriônico é valorizado pela expressividade dos recursos vocálicos, pela mobilidade fisionômica e por essa irradiação pessoal indefinida que dá maior presença ao artista em cena.

Como cenógrafo, sua arte se impõe pelo bom-gosto e pelas soluções engenhosas que encontra para os problemas de palco. Daí a justa projeção de seu nome e a importância de sua contribuição criadora ao atual movimento renovador do teatro brasileiro.

Com a morte de Hipolit Colomb, perdeu o nosso Teatro o seu maior cenógrafo



Hipolit Colomb (Foto publicada em NUNES, Mário. *40 Anos de Teatro*, III Vol. Rio de Janeiro: SNT, 1956, p.57)/ Hipolit Colomb (Photo published in NUNES, Mário. *40 Years of Theater*, III vol. Rio de Janeiro: SNT, 1956, p.57)

O último cenário de Colomb: *Mocinha*, de Joracy Camargo, 1947 (Foto ilustrativa, em artigo do Boletim SBAT)/ Colomb's last set: *Mocinha*, by Joracy Camargo, 1947 (Illustrative photo from the Boletim SBAT article)

Hipolit Colomb – ou, por vezes, Hipólito Colombo, Hipolit Colombo – é um dos nossos cenógrafos pouco lembrados, mas que teve repercussão enorme no início do século XIX. Nunes (1956, p.21) diz que “o ateliê de Colomb situa-se nas faldas do Morro de Santa Tereza e descortina belo trecho da Baía de Guanabara, que o inspira para realizar esses primores, que são suas cortinas e telões”. E isso em 1926! Afirma ainda que o cenógrafo era descendente de uma família francesa de Montpellier, filho de alto funcionário do Paço (entenderam o nome em francês de onde vem, já que ele era nascido em Portugal?). Pois a rainha D. Amélia e o rei D. Carlos, de Portugal, foram os facilitadores do seu estudo, já que eram apaixonados pela pintura. Engenheiro formado em Paris, Hipolit cursou Artes Plásticas na Alemanha, onde viveu por um período. O artigo a seguir foi publicado no Boletim SBAT, de abril de 1947.

strong was his urge to pursue this vocation that he enrolled in a regular and more prolonged course in fine arts. Soon, Napoleão had an intuition of what theater scenography should be: scenography that is both beautiful and functional, with a connection and intimate correspondence to the dramatic action. In 1958, he received the award for the best scenographer of the year. As an actor, his histrionic talent is valued for the expressiveness of his vocal resources, his physical agility and for a certain undefined personal warmth that gives an artist greater presence in scene.

As a scenographer, his art asserts itself for its good taste and ingenious solutions for staging problems. Thus, the deserved rise of his name and the importance of his creative contribution to the current movement of renovation in the Brazilian theater.

With the death of Hipolit Colomb, the Brazilian theater has lost its greatest scenographer

Hipolit Colomb – or, at times, Hipólito Colombo, Hipolit Colombo – is one of our lesser-remembered scenographers, but one whose work had enormous reverberations in the early 20th century. Nunes (1956, p.21) says that “Colomb’s workshop was situated at the foothills of Santa Tereza Mountain and had a view of a lovely stretch of Guanabara Bay, which inspired him to realize the perfections that are his curtains and large screens.” And this in 1926! Nunes affirms that the scenographer was the descendent of a French family from Montpellier, the son of high-ranking city hall official – understand where his French name came from, being that he was born in Portugal? Queen Amélie and King Carlos I of Portugal, were supporters of his studies, as they were great lovers of painting. An engineer educated in Paris, Hipolit studied Fine Arts in Germany, where he lived for a time. The following article was published in Boletim SBAT in April of 1947.

Causou profundo pesar nos nossos meios artísticos e teatrais a morte de Hipolit Colomb. Pintor consagrado em Portugal, seu país de origem, Colomb veio para o Brasil em 1919 e aqui se radicou, dedicando-se ao desenvolvimento e melhoria das condições do nosso teatro, colaborando com os empresários e os autores no sentido de modificar os processos cênicos até então adotados, com a introdução da cenoplastia. Trabalhando com denodo, sua vitória foi completa, conseguindo implantar entre nós essa modalidade da cenografia aliada à arquitetura.

Por várias vezes Colomb foi chamado para fazer as companhias francesas nas temporadas oficiais do Municipal, tendo os seus trabalhos suscitado a admiração dos diretores daquelas *troupes*. Certa ocasião, Louis Jovet, o famoso ator e *metteur-en-scène*, lhe encomendou os cenários para a peça de Jules Romains *Monsieur Le Trouhadec saisi par la Débauche*, e tão deslumbrado ficou com a obra apresentada por Colomb que não hesitou em convidá-lo a ir para Paris, onde tinha certeza de que se imporia como um dos maiores cenógrafos da atualidade.

Foi esse artista excepcional, a quem muito ficou devendo como o renovador da sua cenografia, que o teatro brasileiro perdeu.

Ao ter conhecimento da morte de Hipolit Colomb, a SBAT, em sessão da diretoria e conselho, fez inserir em ata um voto de profundo e sincero pesar, tendo-se feito apresentar nas cerimônias fúnebres pelo seu presidente e uma delegação de sócios.



Uma homenagem especial: Cyro Del Nero

FAUSTO VIANA

Cyro Del Nero (1931–2010) (Acervo Estúdio Cyro Del Nero)/
Cyro Del Nero (1931–2010) (Archive from the Studio Cyro del Nero)

Resumir em uma página a carreira de Cyro Del Nero é uma aventura inglória. O cenógrafo, nascido em São Paulo em 1931 e falecido na mesma cidade em 2010, era um grande aventureiro. Em consequência, suas investigações e sua atuação nos mais diversos campos ligados ao fazer cenográfico são muito expressivas.

Estreou em 1954, na peça *Dois destinos*, de Noel Coward, sob a direção de Egydio Eccio. E daí para frente ganhou o mundo: trabalhou na Grécia, para onde viajava todo ano, desde 1957, na Alemanha, na França. No Brasil, foi responsável por inúmeras cenografias para espetáculos teatrais. Obteve sucesso também como diretor de arte da Rede Globo de Televisão.

The death of Hipolit Colomb caused profound sadness among our artistic and theater circles. An established painter in Portugal, his country of birth, Colomb came to Brazil in 1919 and made his home here, dedicating himself to the development and improvement of the conditions of Brazilian theater, collaborating with our businessmen and authors in order to modify the set procedures that had been adopted up until then, with the introduction of the art of scenography. Working with resolve, his victory was complete, as he succeeded in implanting this mode of scenography allied with architecture.

Many times Colomb was called upon to work for the French companies in the official seasons at the Municipal Theater and his output provoked the admiration of the directors of those *troupes*. On a certain occasion, Louis Jovet, the famous actor and *metteur-en-scène*, recruited him to do the sets for the Jules Romains play *Monsieur Le Trouhadec saisi par la Débauche* and he was so struck by Colomb's work that he didn't hesitate to invite him to Paris, where he was certain that he would assert himself as one of the greatest scenographers of the day.

It is this exceptional artist, to whom so much is owed for his work in renovating of the scenographic arts in Brazil, that the theater has lost.

Upon learning of Hipolit Colomb's death, the SBAT (Brazilian Association of Theater Authors), in a session of its directors and council, inserted into the proceedings a vote of profound and sincere sorrow, which was presented at the funeral ceremonies by its president and a delegation of associates.

A special tribute: Cyro Del Nero

FAUSTO VIANA

Summarizing the career of Cyro Del Nero in a single page is indeed an inglorious endeavor. The scenographer, born in São Paulo in 1931 and deceased in the same city in 2010, was a great adventurer. As a consequence, his investigations and activities in the most diverse fields connected to the craft of scenography are quite expressive indeed.

He debuted in 1954, with the play *Private lives* by Noel Coward, under the direction of Egydio Eccio. And from that point on, he took over the world: he worked in Greece, a place he visited every year from 1957 on, in Germany, in France. In Brazil, he was responsible for the scenography of innumerable theatrical spectacles. He was also a successful art director for the Rede Globo television network. He

Produziu aberturas de novelas – *Gabriela é uma delas* –, além da abertura de programas como o *Fantástico*, na década de 1970, e *Vila Sésamo*.

Trabalhou também em outras emissoras: Record, Tupi, Excelsior. Foi cenógrafo do Teatro Brasileiro de Comédia. Fez direção de arte e cenografia para cinema, como em *A hora e a vez de Augusto Matraga* e *Quincas Borba*, de Roberto Santos. Foi diretor de arte e cenógrafo em dezenas de comerciais para a televisão, realizados no Brasil, nos Estados Unidos e na Argentina.

Entre 1960 e 2002, segundo o próprio Del Nero, projetou e realizou mais de 600 estandes e espaços promocionais para diferentes empresas. Foi criador de cenografia para fotografia publicitária e shows promocionais. Foi também cenógrafo, diretor de arte e diretor de fotografia para os shows da Rhodia Moda na FENIT – Feira Nacional da Indústria Têxtil, de 1963 a 1970.

Mas não era só na área da cenografia que Cyro Del Nero atuava. Na área da ilustração, fez capas de livros para José Lins do Rêgo, Clarice Lispector, Maria Carolina de Jesus, Hilda Hilst, Júlio Medaglia, Manuel Carlos, Paulo Dantas, Gianfrancesco Guarnieri e José Rubens Siqueira, entre outros. Na área da educação, percorreu longo caminho entre os cursos que ministrou no SENAC São Paulo e sua última função pedagógica como professor de cenografia na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

A premiação de Cyro Del Nero também é extensa: foram três prêmios Governador do Estado, um prêmio de Melhor Cenógrafo Nacional na VI Bienal de São Paulo, um prêmio Saci, um Troféu Imprensa e quatro prêmios da Associação dos Críticos Teatrais, entre outros.

Singular como o próprio Cyro Del Nero foi sua cremação em um crematório que ele mesmo cenografara anos antes.

A ele, nossos agradecimentos e homenagens nesta Quadrienal de Cenografia.

produced the opening sequences for telenovelas – *Gabriela is one of them* –, as well as such as tv programs as *Fantástico*, in the 1970s, and *Vila Sésamo*. He also worked on other networks: Record, Tupi, Excelsior. He was the scenographer for the Teatro Brasileiro de Comédia / Brazilian Comedy Theater. He worked as director of art and scenography on films, such as *A hora e a vez de Augusto Matraga* and *Quincas Borba*, by Roberto Santos. He was the director of art and scenography for dozens of tv commercials produced in Brazil, the United States and Argentina.

Between 1960 and 2002, according to Del Nero himself, he projected and assembled more than 600 booths and promotional spaces for different companies. He created scenography for advertising photo shoots and promotional shows. And he was also a scenographer, art director and director of photography for the Rhodia Moda shows at the FENIT – Feira Nacional da Indústria Têxtil / National Textile Industry Fair, from 1963 to 1970.

But Cyro Del Nero didn't just work in the field of scenography. As an illustrator, he designed the covers of books by José Lins do Rêgo, Clarice Lispector, Maria Carolina de Jesus, Hilda Hilst, Júlio Medaglia, Manuel Carlos, Paulo Dantas, Gianfrancesco Guarnieri and José Rubens Siqueira, among others. In the area of education, he traveled a long way from the courses he administered at SENAC São Paulo to his final pedagogic position as professor of scenography at the University of São Paulo's School of Communications and Arts.

Cyro Del Nero was also the winner of extensive awards: he received three Governor of the State Awards, a Best National Scenographer award at the 6th São Paulo Biennial, a Saci Award, a Troféu Imprensa award and four awards from the Association of Theater Critics, among others.

Just as singular as Cyro Del Nero himself was his cremation, which took place at a crematorium that he himself had designed the scenography for years earlier.

To him go our thanks and the dedication of this Quadrennial of Scenography.

A cenografia antiga e a atual no cenário brasileiro

ANGELO LAZARY

Angelo Lazary nasceu no Rio de Janeiro em 23 de setembro de 1887 e faleceu na mesma cidade em 1956. De acordo com Galante de Souza,¹ estudou pintura e desenho com Heitor Malagutti e cursou o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Estreou em cenografia em 1909, como ele mesmo conta no artigo a seguir, com a revista Pega na chaleira, de Raul Pederneiras e Ataliba Reis, levada à cena no Teatro Apolo. Pintou cenários no Rio e em São Paulo, trabalhando para companhias importantes: Pascoal Segreto, Rangel & Cia, J. R. Stafa. Pintou também muitos panos de boca e fez inúmeros carros alegóricos para os clubes carnavalescos do Rio de Janeiro. O texto a seguir foi publicado originalmente na edição comemorativa do Vigésimo Aniversário da Casa dos Artistas, publicado no Rio de Janeiro em 1938.

A história do Teatro no Brasil ainda está por ser escrita e, com ela, a da Arte Cenográfica.

Percorrendo o passado, quase nenhuma documentação se encontra com que se possa fazer uma ideia segura do que era a Cenografia no teatro indígena.

Desse modo, sem base firme nem documentação apropriada, tentarei, nestas desprezíveis notas, referir o que sei da nossa história cenográfica, recorrendo a reminiscências próprias e a crônicas ligeiras que, tratando do Teatro, tratam, de escape, da Arte Cênica.

A Cenografia, sendo uma das modalidades da pintura, não poderia existir se não existisse o Teatro; uma é consequência da outra. Sendo assim, só se pode fazer o histórico da cenografia acompanhando o desenvolvimento do Teatro no Brasil.

A fundação do nosso teatro – digamos nosso – vem dos jesuítas, com a representação por Anchieta de “autos” ou “mistérios” que eram representados com fins de propaganda religiosa, na catequização dos nossos índios. Mello Moraes, Sylvio Romero e outros informam que armavam, de improviso, nos pátios das igrejas, estrados de madeira e, com a verdura exuberante, adornavam o palco e formavam a boca de cena. Às vezes, uma cortina de damasco era colocada à guisa de pano de boca. Adornavam a cena com objetos nativos ou elementos decorativos retirados dos santuários. A iluminação era feita com achas de madeira untadas de resina. E só.

Como se vê, a mise-en-scène, por incipiente, prescindia da colaboração da pintura.

Isso verificava-se em 1565, época que se pode considerar como preparatória do Teatro Brasileiro.

Brazilian Scenography past and present

ANGELO LAZARY

Angelo Lazary was born in Rio de Janeiro on September 23, 1887 and died in the same city in 1956. According to Galante de Souza,¹ he studied painting and drawing with Heitor Malagutti and enrolled in the High School of Arts and Crafts of Rio de Janeiro. He debuted in scenography in 1909, as he himself tells us in the article below, with the revue Pega na chaleira, by Raul Pederneiras and Ataliba Reis, staged at the Teatro Apolo. He painted sets in Rio and in São Paulo, working for important companies like Pascoal Segreto, Rangel & Cia, J. R. Stafa. He also painted many stage curtains and made countless allegorical floats for the Carnival clubs of Rio de Janeiro. The following text was originally printed in the commemorative edition for the Twentieth Anniversary of the Casa dos Artistas, published in Rio de Janeiro in 1938.

The history of Theater in Brazil is still being written and the Art of Scenography along with it.

Perusing the past, there is almost no documentation capable of providing us with an accurate idea of what Scenography was like in the indigenous theater.

In this way, without a firm base nor the appropriate documentation, I will try, in these humble notes, to list what I know of our history of scenography, based on my own memories and quick chronicles which, in dealing with the Theater, deal with escape, with the Scenic Arts.

Scenography, being one of the modalities of painting, would not exist if there was no such thing as Theater; one being a consequence of the other. As such, one can't discuss the history of scenography without following the development of the Theater in Brazil.

The foundation of our theater – I say “ours” – came from the Jesuits – with Anchieta's presentation of “autos” or “mysteries,” which were represented as a means of religious propaganda, for the catechization of the native Brazilians. Mello Moraes, Sylvio Romero and others inform us that they were staged, improvisationally, on the patios of churches, wooden platforms and, with true exuberance, the stage was decorated, forming a performance space. At times, a simple curtain was hung as a background. They would adorn the scene with native objects or decorative objects taken from shrines. Lighting was effected with split wood logs smeared with resin. And that was it.

As we can see, the crude mise-en-scène dispenses with the need for painting. This was the reality in 1565, a time that can be considered a preparatory stage for the Brazilian Theater.

The initial period of our Theater has a place in the 17th century.

O período inicial do nosso Teatro tem lugar no século XVII.

Construiu-se, no “Largo do Capim” a Ópera dos Vivos – de que não se tem notícias minudentes – e mais tarde, em 1767, A Casa da Ópera, do padre Ventura. Não logrou sucesso, pois o seu proprietário, além de padre, mestiço, teve que se ver a braços com os preconceitos da época.

Tempos depois ardia a Casa da Ópera.

Surge, então, mais tarde, a Nova Ópera, no Largo do Paço, propriedade de Manoel Luiz. Era o melhor teatro dessa época: tinha plateia ampla, duas ordens de camarins, boca de cena, palco, tribuna para o vice-rei etc. A iluminação era feita com arandelas de cristal.

O pano de boca era pintado pelo célebre cenógrafo brasileiro, o pardo Leandro Joaquim. Era o principal cenógrafo da Nova Ópera. Esse artista era também um dos maiores decoradores. Foi quem executou as pinturas para a festa realizada no Passeio Público, em comemoração ao casamento de d. João com d.^a Carlota Joaquina, sendo vice-rei d. Luiz de Vasconcellos.

Aparece, assim, a notícia do primeiro cenógrafo do nosso Teatro.

Fechada a Nova Ópera, no governo do conde de Rezende, ficou o Rio sem teatro durante muito tempo.

Estamos no século XVIII. Com a invasão francesa, em 1808, d. João VI teve que transferir a sua corte de Portugal para o Rio de Janeiro.

O teatro – e todas as artes – ressurgiram na nova corte com todo o esplendor.

Precisava-se de um teatro condigno para receber a família imperial e d. João VI, acatando a ideia de José Fernandes de Almeida, concedeu-lhe um terreno no largo da Nova Sé (entre a Academia Real Militar, hoje Escola Politécnica, e a Igreja da Lampadosa), para a construção do novo teatro, sob o plano do marechal de campo, João Manoel da Silva. E, em 12 de outubro de 1813, era inaugurado o novo teatro, com o nome de Real Teatro de São João, solenizando o aniversário do rei.

Eram cenógrafos do teatro José Leandro de Carvalho e Manoel da Costa e Reis.

A arte cenográfica entre nós começou a se desenvolver em 1816, com a chegada da missão artística francesa, mandada vir por d. João VI para organizar a Escola Real de Belas Artes. Com a missão, veio João Baptista Debret, grande artista, pintor e notável cenógrafo. Trabalhou muitos anos conosco e fez vários discípulos, alguns dos quais passaram depois a professores daquela Escola.

Os trabalhos mais notáveis de Debret para o nosso teatro foram: o pano de boca para o Teatro São João, em 1818; igual trabalho, para o mesmo teatro, em 1822, na coroação de Pedro I; os cenários da ópera *Tancredo*, com que se solenizou, no aludido teatro, o aniversário da princesa d.^a Maria Leopoldina, a 22 de janeiro de 1826, e que as crônicas de então taxam como maravilhosos. Debret pintou para os teatros brasileiros até retornar à França, em 1831.

At the “Largo do Capim,” the *Ópera dos Vivos / The Opera of the Living* – of which we have no detailed accounts – was constructed and after, in 1767, Father Ventura’s Casa da Ópera / Opera House was put up. It didn’t have much success, as its owner, aside from being a priest, was also of mixed race, was confronted with the prejudices of the day.

Later on, the Casa da Ópera burned down.

Then, afterwards, the Nova Ópera was erected at Largo do Paço, owned by de Manoel Luiz. It was the best theater of its time: it had an ample stage, two sections of dressing rooms, a main stage, a front performance space, an elevated booth for the viceroy, etc. The lighting was done with crystal sconces.

The front curtain was painted by celebrated Brazilian scenographer, the mulatto Leandro Joaquim. He was the main scenographer for the Nova Ópera. This artist was also one of its major decorators. It was he who executed the paintings for the party held at the Passeio Público, in commemoration of the marriage of King João VI and Carlota of Spain, when Luiz de Vasconcellos was viceroy.

As such, news of the first scenographer of the Brazilian Theater appears.

With the Nova Ópera closed under the administration of the Count of Resende, Rio was left without a theater for a long time.

This is the 18th century. With the French invading in 1808, King João VI had to transfer his court from Portugal to Rio de Janeiro.

The theater – and all the arts – resurged in the new court with all their splendor.

Rio needed a theater worthy of receiving the royal family and King João VI, accepting the idea of José Fernandes de Almeida, conceded him some land at Nova Sé Square (between the Royal Military Academy, today the Polytechnic School, and the Church of Lampadosa), for the construction of the new theater, under the plans of field marshal João Manoel da Silva. And, on October 12, 1813, the new theater opened, christened the Royal Saint John Theater, in honor of the King’s birthday.

The theater’s scenographers were José Leandro de Carvalho and Manoel da Costa e Reis.

The scenographic arts in Brazil began to be developed in 1816 with the arrival of the French artistic mission, sent by King John VI to organize the Royal School of Fine Arts. Along with the mission came Jean-Baptiste Debret, a great artist, painter and notable scenographer. He worked in Brazil for many years and earned plenty of disciples, some of whom later became professors at that school.

Debret’s most notable works in the Brazilian theater were: the front curtain for the Saint John Theater in 1818; the same work, for the same theater in 1822, for the coronation of King Pedro I; the sets for the opera *Tancredo*, which celebrated, at the above-mentioned theater, the birthday of Princess Maria Leopoldina, on January 22, 1826, and which contemporary accounts describe as marvelous. Debret painted for Brazil’s theaters until his return to France in 1831.

Among the most illustrated old-time scenographers, we can cite Manoel de Araújo Porto Alegre (Baron of Santo Ângelo), born in Rio Pardo, in the state of Rio Grande do

Entre os mais ilustres cenógrafos antigos, podemos citar Manoel de Araújo Porto Alegre (Barão de Santo Ângelo), nascido em Rio Pardo, Estado do R. G. do Sul, a 29 de novembro de 1806 e falecido em Lisboa, a 29 de dezembro de 1879. Foi professor de pintura histórica, diretor da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, professor de arquitetura da Escola Militar e, por último, membro do corpo consular. Foi discípulo dileto de Debret. De seus trabalhos, destacava-se o pano de boca do Teatro Constitucional Fluminense (João Caetano), em 1839, representando de um lado a entrada da barra do Rio de Janeiro e, do outro, a Ignorância e a Rotina, afugentadas pelo anjo das Belas Artes. Foi também poeta, escritor e dramaturgo de vulto.

Em 1823, já o Rio contava com mais um teatro: o Teatro do Plácido, no Rocio, entre as ruas do Ano e do Piolho (7 de Setembro e Carioca). Na rua dos Arcos, em 1826, funcionou um teatrinho, em que muitas vezes trabalhou João Caetano.

Em 1832, aparece o Teatro São Francisco, nas imediações do largo de seu nome, que mais tarde passou a se chamar Teatro Ginásio Dramático. Para o lado da Saúde, em 1833, surge o Teatro do Valongo. Em 2 de agosto de 1834, inaugura-se o Teatro da Paria D. Manoel, que, em setembro de 1838, tomou o nome de Teatro São Januário. Vários outros teatros funcionaram no Rio. Pouco ou nada se conhece de sua história. Entre esses: Santa Leopoldina, na Praia de Botafogo; Teatro Lírico Francês, Teatro do Comércio, Teatro Francês de Variedades na rua da Ajuda; e Teatro Santa Carolina na rua da Harmonia.

Sul, on November 29, 1806 and deceased in Lisbon on December 29, 1879. He was professor of historical painting, director of the Academy of Fine Arts of Rio de Janeiro, professor of architecture at the Military School and, finally, a member of the consular corps. He was a devoted disciple of Debret. Of his works, some highlights include the opening curtain at the Fluminense Constitutional Theater (João Caetano), in 1839, representing, on one side, the arrival to the Rio de Janeiro coast and, on the other, Ignorance and Routine, smothered by the angel of the Fine Arts. He was also a poet, writer and playwright of note.

By 1823, Rio had yet another theater: the Teatro do Plácido, in Rocio, between Rua do Ano and Rua do Piolho (Today Rua 7 de Setembro and Rua Carioca). At Rua dos Arcos, in 1826, a small theater was run where João Caetano worked on many occasions.

In 1832, the Teatro São Francisco appeared on the margins of the city square of the same name (Largo São Francisco) which later on would come to be called Teatro Ginásio Dramático. On the Saúde side, the Teatro do Valongo emerged in 1833. August 2, 1834 saw the inauguration of Teatro da Paria D. Manoel, which, in September of 1838, came to be called Teatro São Januário. Many other theaters functioned in Rio. Little to nothing is known of their history. Among them were: Santa Leopoldina, at Botafogo Beach; Teatro Lírico Francês, Teatro do Comércio, Teatro Francês de Variedades, located on Rua da Ajuda; and Teatro Santa Carolina on Rua da Harmonia.



A antiga (Foto publicada na edição comemorativa do Vigésimo Aniversário da Casa dos Artistas, Rio de Janeiro, 1938)/ The old-fashioned (Photo printed in the commemorative edition for the Twentieth Anniversary of the Casa dos Artistas, Rio de Janeiro, 1938)

Com maior número de teatros, a Cenografia tomou outro incremento. Surge, em 1841, o cenógrafo brasileiro João Caetano Ribeiro. Era – segundo a crônica – “um dos mais inspirados e de maior e espontânea vocação”. Era o primeiro cenógrafo da época. Foi discípulo do grande Vicente Bragaldi e pintou para os teatros S. Pedro, S. Januário, S. Ginásio, Provisório e Alcazar. Seu último trabalho foi *As ondinas do campo*, que alcançou grande sucesso pela combinação das tintas. Era também um exímio pintor de quadros. *As bodas de Canaã*, grande tela pintada a óleo, que se consumiu no incêndio de 27 de janeiro de 1856, no Teatro S. Pedro de Alcântara, era de sua autoria.

Inaugurou-se, em 1853, o Teatro Provisório, no Campo de Santana, com um baile de máscaras. Para ele, pintou os cenários da ópera *Macbeth*, representada em 25 de março do mesmo ano, o cenógrafo italiano Vicente Bragaldi, “de proclamado talento e nomeada”. Esse teatro, mais tarde denominado “Teatro Lírico”, deu ensejo para que os cenógrafos de então se desenvolvessem. Foi demolido, após vinte e três anos de funcionamento, quando o arquiteto paisagista dr. Augusto Francisco Maria Glaziou projetou o atual ajardinamento do campo de Santana. Realizou-se então o último espetáculo em 30 de abril de 1875, com um drama extraído de *O Guarany*.

Joaquim Lopes de Barros Cabral é o brilhante cenógrafo da Ópera Nacional – sociedade particular que cultivava o bel canto e que, inaugurada em 17 de julho de 1858, desapareceu em 12 de maio de 1860. Funcionava no Ginásio Dramático, à rua do Teatro (hoje Leopoldo Fróes).

Cabral foi outro discípulo de Debret que, como Porto Alegre, acabou professor da Academia Real de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Destacam-se de sua autoria os cenários do drama lírico, em três atos, *Dois amores*, de Manoel Antonio de Almeida, e música da condessa Rafaela Rozwadowska.

Tassani e Tenereli – que pelo nome parecem italianos – pintaram em 1860, para a Empresa Furtado Coelho, todo o cenário da *Baronesa de Cayapó*.

Inaugura-se em 1º de janeiro de 1870 o Teatro São Luiz junto ao Ginásio Dramático. Inauguram-se, nessa época, os teatros: Alcazar Fluminense – na rua Uruguaiana; Fênix Dramática – na rua da Ajuda; Vaudeville – na rua S. José; Tivoli – no campo de Santana, esquina da rua dos Inválidos.

A arte cenográfica está completamente desenvolvida entre nós. Firma-se Huascar de Vergara, chileno, chegado ao Rio nessa ocasião. É o sucesso do momento. Destacam-se, dos seus trabalhos: o pano de boca do Teatro Ginásio, representando uma apoteose a João Caetano (croquis de Pedro Américo), estreado em 9 de setembro de 1871; cenários da peça *Miguel Strogoff*, no Teatro S. Pedro; o terceiro ato de *O meia azul*, e de *O príncipe Topázio*, no Teatro Santana. Huascar, além de exímio cenógrafo, era também poeta.

Em 1871, o cenógrafo italiano Giacomo – especialista em arquitetura – pintou para o Teatro Fênix o cenário de *Princesa Flor de Maio*. No mesmo ano, em agosto, chega ao Rio o cenógrafo português Antônio José da Rocha, contratado especialmente para pintar os cenários da mágica *A pera de Satanás*, para a empresa Furtado Coelho. Pintou para

With a greater number of theaters, the art of Scenography made another step forward. In 1841, Brazilian scenographer João Caetano Ribeiro first appeared. He was – according to contemporary accounts – “one of the most inspired and had the highest, most spontaneous vocation.” He was the first real scenographer of this era. A disciple of the great Vicente Bragaldi, he painted for the theaters of S. Pedro, S. Januário, S. Ginásio, Provisório and Alcazar. His last work was for *As ondinas do campo*, which achieved great success for its combination of paints. He was also a distinguished canvas painter. *As bodas de Canaã / The Marriage at Cana*, a large oil canvas painting, which perished in the fire of January 27, 1856, at the Teatro S. Pedro de Alcântara, was one of his works.

In 1853, the Teatro Provisório opened in Campo de Santana, with a masquerade ball. For this theater, the Italian scenographer Vicente Bragaldi, “he of proclaimed and renowned talent,” painted the sets for the opera *Macbeth*, performed on March 25th of the same year. This theater, which would later be known as the “Teatro Lírico,” presented opportunities for the scenographers of the day to develop their craft. It was demolished after 23 years of operation, when landscape architect Dr. Augusto Francisco Maria Glaziou designed the project for what are today the gardens of Campo de Santana. The last performance at the theater was held on April 20, 1875, with a play based on *The Guarani*.

Joaquim Lopes de Barros Cabral was the brilliant scenographer of the National Opera – a private society which nurtured the *bel canto* and which, inaugurated on July 17, 1858, disappeared on May 12, 1860. It was held at the Ginásio Dramático, on the Rua do Teatro (today Rua Leopoldo Fróes).

Cabral was another disciple of Debret who, like Porto Alegre, later became a teacher at the Academy of Fine Arts of Rio de Janeiro.

Of his authorship, the sets for the lyrical drama in three acts, *Dois amores* – by Manoel Antonio de Almeida, and music by the countess Rafaela Rozwadowska – stand out.

Tassani and Tenereli – who, by their names, seem to have been Italians – painted the entire set of *Baronesa de Cayapó* in 1860, for Furtado Coelho company.

On January 1, 1870, the Teatro São Luiz was inaugurated together with the Ginásio Dramático. At the time, the following theaters also opened: Alcazar Fluminense – on Rua Uruguaiana; Fênix Dramática – on Rua da Ajuda; Vaudeville – on Rua S. José; Tivoli – at Campo de Santana, on the corner of Rua dos Inválidos.

By this time, the scenographic arts were now completely developed in Brazil. Chilean Huascar de Vergara reinforced this with his arrival in Rio for the occasion. He was the most successful scenographer of his day. Of his works, the following stand out: the front curtain at the Teatro Ginásio, representing an apotheosis of João Caetano (croquis drawing of Pedro Américo), debuted on September 9, 1871; sets for the play *Miguel Strogoff*, at the Teatro S. Pedro; the third act of *O meia azul*, and of *O príncipe Topázio*, at the Teatro Santana. Huascar, aside from being a distinguished scenographer, was also a poet.

The Circo Olímpico da Guarda Velha, owned by Bartholomeu Correa da Silva was transformed into

todas as empresas de então. Dentre os seus trabalhos, destacam-se: *A oração dos naufragos*, *A coroa de Carlos Magno*, *A filha do ar*, cenário em que havia um cruzeiro pintado no pano de fundo, que parecia estar no meio da cena; o pano de boca e reguladores do Teatro de Vaudeville, representando um planejamento com grande perfeição; os três atos de *A mocidade de Fígaro*, para o Teatro São Luiz, em 27 de julho de 1871, e da peça *Pedro*, em 22 de setembro de 1871. Era um forte paisagista. Deixou, entre outros discípulos: Camões, Júlio e Frederico de Barros. Voltando para Portugal, ali veio a falecer, cego.

Transforma-se o Circo Olímpico da Guarda Velha, propriedade de Bartholomeu Correa da Silva, em 19 de fevereiro de 1871, em Teatro Pedro II e, pouco depois, em Teatro Lírico – demolido em abril de 1934.



A moderna (Foto publicada na edição comemorativa do vigésimo aniversário da Casa dos Artistas, Rio de Janeiro, 1938)/The Modern (Photo printed in the commemorative edition for the Twentieth Anniversary of the Casa dos Artistas, Rio de Janeiro, 1938)

Esse teatro deu oportunidade de êxito a vários dos nossos cenógrafos. Seus salões de pintura eram procurados e disputados. O cenógrafo Pitaluga pinta para ele os cenários da ópera *Força do destino*, e, como ele, diversos artistas se exibiram no Teatro Lírico.

Inaugurando-se em 1877 o Varietés – depois Brazilian Garden e, mais tarde, Teatro Recreio Dramático, nome que até hoje se conserva –, ali na rua Pedro I, abre-se uma nova era para a cenografia brasileira. Nos seus salões de pintura têm pintado, pode-se dizer, todos os cenógrafos que têm atuado no Rio, principalmente os contemporâneos. Ali pintei, pela primeira vez,

the Teatro Pedro II on February 19, 1871 and, shortly after, into the Teatro Lírico; it was demolished in April of 1934.

This theater provided opportunities for the success of many of our scenographers. Its painting salons were much sought-after and disputed. There, the scenographer Pitaluga painted the sets for the opera *Força do destino*, and, like him, a variety of artists exhibited their work at the Teatro Lírico.

Opened in 1877, the Varietés – afterwards known as the Brazilian Garden and, later on, the Teatro Recreio Dramático, a name that it holds to this day –, there on Rua Pedro I, inaugurated a new era in Brazilian scenography. It can be said that all the scenographers who worked in Rio, particularly the contemporary ones, painted in its painting salons. It was there that I painted for the first time, in 1909, the entire set for the revue *Pega na chaleira*, by Raul Pederneiras and the sorely-missed João Cláudio, came on

the scene at the Teatro Apolo, on November 12 of the same year. It was there that I rehearsed my first steps as a scenographer.

In 1879, French scenographer Léon Chapelin, who, together with Júlio de Abreu, painted the sets for *Niniche* at the Fênix Dramática. Chapelin remained in the capital city painting various sets for the theaters of the era but, after a certain date, he disappeared completely and we have no further information on him.

It's worth mentioning the appearance of other theaters such as: Príncipe Real, which later on took the name

em 1909, todo o cenário da revista *Pega na chaleira*, de Raul Pederneiras e do saudoso João Cláudio, que subiu à cena no Teatro Apolo, em 12 de novembro do mesmo ano. Foi aí que ensaiei os meus passos como cenógrafo.

Chega ao Rio, em 1879, o cenógrafo francês Léon Chapelin, que, com Júlio de Abreu, pintou para o Fênix Dramática os cenários de *Niniche*. Chapelin ainda permaneceu na capital pintando vários cenários para os teatros da época; um dia, porém, desapareceu sem que se tivesse mais notícias dele.

Vale a pena mencionar o aparecimento de outros teatros como: Príncipe Real, que mais tarde tomou o nome de Variedades, Moulin Rouge e, por fim, S. José, que, ainda hoje, se mantém; o teatro Santana, mais tarde Carlos Gomes, na atual rua Pedro I; o Polytheama, o Édén e o Apolo na rua do Lavradio; o Lucinda e o Maison Moderne, na rua Pedro I e o Eldorado, no beco do Império, na Lapa. Todos esses teatros funcionavam regularmente, dando ocasião a que os cenógrafos da época aparecessem.

Encontra-se, nas crônicas da época, o nome de André Cabofigue, que pintou para a empresa Heller, no Santana, o primeiro ato da peça *O meia azul*. Também na mesma época, tivemos o pintor italiano Claudio Rossi, que fez, para a Empresa Furtado Coelho, todo o cenário de *Fédora* e do *Mestre de forjas*, apresentados no Teatro Lucinda em 1884. Em 17 de julho do mesmo ano, pintou, com Frederico de Barros, para a Empresa Souza Bastos, do Teatro Príncipe Real, os cenários da peça *As três rocas de cristal*, em três atos e dezoito quadros.

Eu, que conheci vários trabalhos desse artista, considero-o como o maior cenógrafo vindo até nós. Foi uma notabilidade na sua época.

Carneiro Vilela, um nome pouco conhecido, pintou os cenários da peça de França Júnior, *De Petrópolis a Paris*, que foi representada no Teatro Recreio Dramático em 25 de julho de 1884.

Outro nome que não brilhou muito na História da Cenografia foi o de Júlio de Abreu que, com Huascar de Vergara, pintou os cenários da peça *Miguel Strogoff*, e, com Chapelin, os de *Niniche*.

Logramos cenógrafos de todas as raças e cores. Justificavam quiçá o lema: "A arte não tem pátria".

Frederico de Barros, brasileiro, preto, foi um ótimo paisagista e pintor em quase todos os nossos teatros. Destacam-se dentre os seus trabalhos: *As três rocas de cristal*, com Rossi, para o Príncipe Imperial; *O príncipe Topázio*, para o Teatro Santana; o pano de boca para o Teatro de Itabira, em São Paulo, representando um arraial na época da fundação da cidade que era muito apreciado.

Camões e Canellas foram dois bons cenógrafos que não alcançaram nomeada. Observei alguns de seus cenários que, não tendo colorido brilhante, possuíam, no entanto, um desenho correto.

Outro cenógrafo de valor, que pintou para todos os teatros da época: Orestes Coliva, italiano. Era muito forte em desenho de arquitetura. Creio que, ainda hoje, existem vários cenários desse artista – sendo um deles de *Mártires do Calvário* – que andam por aí.

Variedades, Moulin Rouge and, finally, S. José, which it maintains to this day; the Teatro Santana, later known as Carlos Gomes, on the present Rua Pedro I; the Polytheama, the Édén and the Apolo on Rua do Lavradio; the Lucinda and the Maison Moderne, on Rua Pedro I and the Eldorado, in Império Alley, in Lapa. All of these theaters functioned regularly, providing opportunities for the scenographers of the day.

Accounts from that era mention the name of André Cabofigue, who painted for the company Heller, in Santana, the first act of the play *O meia azul*. Also, around the same time, Italian painter Claudio Rossi, who made the entire set of *Fédora* and *Mestre de forjas*, for the company Furtado Coelho, performed at the Teatro Lucinda in 1884. On July 17th of the same year, he painted, together with Frederico de Barros, the sets for the play *As três rocas de cristal*, in three acts and 18 scenes, for the company Souza Bastos, at the Teatro Príncipe Real.

Having seen much of this artist's work, I consider him the greatest Brazilian scenographer to have appeared thus far. He was quite a novelty in his time.

Carneiro Vilela, whose name is lesser-known, painted the sets for the play França Júnior, *De Petrópolis a Paris*, which was performed at the Teatro Recreio Dramático on July 25, 1884.

Another name that has been overlooked in the history of Scenography is that of Júlio de Abreu. Together with Huascar de Vergara, he painted the sets of the play *Miguel Strogoff* and, with Chapelin, the sets for *Niniche*.

Here, we have welcomed scenographers of all races and colors. Perhaps, we have done justice to the motto: "Art has no nation."

Frederico de Barros, a black Brazilian, was a great landscaper and painter who worked for nearly all of our theaters. Among his work, the following stand out: *As três rocas de cristal*, with Rossi, for the Príncipe Imperial; *O príncipe Topázio*, for the Teatro Santana; the opening curtain for the Teatro de Itabira, in São Paulo, representing a small village from the era of the founding of the city which was highly-appreciated.

Camões and Canellas were two good scenographers who never achieved renown. I observed some of their sets which, while not possessing vivid colors, were composed of correct designs.

Another scenographer of merit, who painted for all the theaters of the day, is the Italian Orestes Coliva. He was very strong in architectural design. To this day, I believe that there are various sets created by this artist – one of them being that of *Mártires do Calvário* – that are still in existence and use.

Gaetano Carrancini, also an Italian and from the same era, but with a style completely different from his aforementioned compatriot, was a fantasist and his sets pleased audiences for their joyful, at times loud, colors. He painted magical and apothecistic sets and, when it came to fantastical scenography, he was unparalleled, as he possessed a fertile imagination and perfect craftsmanship. Carrancini and Coliva were rivals; it was impossible to affirm who was better, as they were both masters of their art, each one in his own genre.

I must also mention the following theaters: Parque Fluminense, later known as the Politeama, at the Largo

Gaetano Carrancini, também italiano e da mesma época, mas com um estilo completamente diferente do anterior, era fantasista e os seus cenários agradavam ao público pelo colorido alegre, às vezes berrante. Foi o pintor das mágicas e das apoteoses e não teve rival nos cenários fantásticos, pois era de imaginação fértil e de uma perfeita execução. Carrancini e Coliva foram rivais, não se podendo afirmar qual o melhor, pois ambos eram senhores de sua arte, cada qual no seu gênero.

Enunciarei ainda os seguintes teatros: Parque Fluminense, mais tarde Politheama, no Largo do Machado; o Pavilhão Internacional e o Teatro Municipal, na avenida Rio Branco; o Chantecler, à rua Visconde do Rio Branco, algum tempo depois denominado Teatro Olimpia, inaugurado em 13 de maio de 1911 e devorado por um incêndio em 31 de maio de 1938; o Teatro Politheama, à rua Visconde de Itaúna, inaugurado em 4 de outubro de 1911, tendo o pano de boca e um cenário da estreia pintados por mim; o Trianon, demolido no ano passado; o Rio Branco, e o Teatro República, à avenida Gomes Freire; o Palace Teatro, na rua do Passeio, que, perdendo sua estrutura metálica, foi reformado e transformado em cinema; o Teatro Cassino, no Passeio Público, demolido pela Prefeitura para alargamento da praça.

Citemos mais outros cenógrafos que tiveram forte atuação no teatro brasileiro:

Arthur Thimoteo da Costa, brasileiro, começou a sua carreira artística como discípulo de Orestes Coliva e, a conselho deste, matriculou-se na Escola Nacional de Belas Artes, onde completou o curso, dedicando-se depois à pintura de telas. Foi, contudo, um ótimo cenógrafo e muito pintou para os nossos teatros com pleno sucesso. Recordo-me ainda de um pano de boca que havia no Teatro São José, representando as Artes e um outro no Teatro João Caetano, com uma alegoria ao grande trágico João Caetano, este último em colaboração com o seu irmão João Thimoteo. Suas especialidades eram a pintura arquitetônica e a de figuras. Thimoteo morreu muito moço.

Registro com muita satisfação o nome do saudoso Chrispim do Amaral. Brasileiro, pintor, notável caricaturista e grande cenógrafo. Sentia a sua arte como só sabem sentir os verdadeiros artistas. Frequentando Paris, fez-se amigo do consagrado cenógrafo francês Carpezar, e deste seguiu os conselhos. Contratando a decoração do Teatro Amazonas, em Manaus, levou consigo o artista italiano De Angelis, que sob sua direção executou aquele trabalho com maestria. Pintou também o pano de boca do Teatro Lucinda: uma festa entre as Artes, que era um bom trabalho. Perseguido por seus colegas de então, Chrispim não esmoreceu: trabalhou sempre, foi sempre um brilhante cenógrafo, pintando até o fim de sua vida, para os nossos teatros. Morreu nesta capital, em 18 de dezembro de 1911.

J. Barros, brasileiro, era mais pintor do que cenógrafo. Deixou pequena bagagem cenográfica.

do Machado; the Pavilhão Internacional and the Teatro Municipal, on Avenida Rio Branco; the Chantecler, on Rua Visconde do Rio Branco, which was later christened Teatro Olimpia, inaugurated on May 13, 1911 and destroyed by a fire on May 31, 1938; the Teatro Politheama, on Rua Visconde de Itaúna, inaugurated on October 4, 1911, which featured a front curtain and debut set painted by myself; the Trianon, which was demolished last year; the Rio Branco, and the Teatro República, on Avenida Gomes Freire; the Palace Teatro, on Rua do Passeio, which was renovated, losing its metallic structure, and transformed into a movie theater; the Teatro Cassino, at the Passeio Público, demolished by city hall in order to allow the square to be widened.

Next, we will cite other scenographers whose activities in the Brazilian Theater were significant:

Brazilian scenographer Arthur Thimoteo da Costa began his artistic career as a disciple of Orestes Coliva and, on advice from his mentor, enrolled at the National School of Fine Arts and, after graduating, dedicated himself to painting canvases. He was, nevertheless, a great scenographer and did a lot of painting for our theaters to great acclaim. I still recall a front curtain that was hung at the Teatro São José, representing the Arts and another at the Teatro João Caetano, with an allegory for the great and tragic João Caetano; the latter created in collaboration with his brother João Thimoteo. His specialties were architectural painting and figure painting. Thimoteo died very young.

It is with great satisfaction that I mention the name of the sorely-missed Chrispim do Amaral. Born in Brazil, he was a painter, a notable caricaturist and a great scenographer. He had a sense of his art as only true artists do. A regular visitor to Paris, he made friends with the consecrated French scenographer Carpezar and followed much of his advice. Hired to do the decorations for the Teatro Amazonas in Manaus, he brought along the Italian artist De Angelis, who, under his direction, executed this work masterfully. He also painted the front curtain for the Teatro Lucinda: a veritable feast of the Arts, which was very good work. Persecuted by his colleagues at the time, Chrispim was not dismayed: he worked continuously, was always a brilliant scenographer, painting for our theaters up until the end of his life. He died in the capital city of Rio de Janeiro on December, 18, 1911.

Brazilian-born J. Barros was more of a painter than a scenographer. He left little scenographic work behind.

Brazilian-born Joaquim Francisco dos Santos shared a workshop with me for many years at the Teatro João Caetano. He was very industrious, doing much at his own cost. He had no mentor. There are still many existing sets that attest to his undisputed value.

Up to this point, I have discussed scenographers who are no longer with us.

And of those if us who are still fighting, what can I say? It's still too early to speak of the artistic works of: Emílio Silva, Jayme Silva, Hipólito Colomb, all Portuguese nationals; Italian-born Emílio Casalegno. My fellow Brazilians Publio Marroig, Raul de Castro, Oscar Lopes

Joaquim Francisco dos Santos, brasileiro, foi meu companheiro de ateliê, durante longos anos, no Teatro João Caetano. Era muito esforçado, tendo-se feito à sua custa. Não teve mestre. Existem ainda vários cenários seus que atestam seu inegável valor.

Falei até aqui dos cenógrafos desaparecidos.

Sobre os que ainda lutam, para que falar? Ainda é cedo para se falar dos trabalhos artísticos de: Emilio Silva, Jayme Silva, Hipólito Colomb, portugueses; Emílio Casalegno, italiano. Publio Marroig, Raul de Castro, Oscar Lopes, Deodoro de Abreu, brasileiros, no Rio de Janeiro; Henrique Manzo, Rômulo Lombardi, italianos, em São Paulo; Affonso Silva, brasileiro, em Porto Alegre; Mario Nunes e Álvaro de Abreu, brasileiros, em Recife; Gerson Faria, brasileiro, no Ceará; Armando Peixoto Magalhães, brasileiro, no Pará; Branco Silva, no Amazonas, e muitos outros.

Restringi estes meus apontamentos à cenografia no Rio de Janeiro. No entanto, nos estados existem cenógrafos de valor que a exiguidade de tempo e a falta de dados me priva de referir.

A cenografia entre nós – é doloroso afirmar – pouco tem evoluído. O apressado das montagens e o intuito utilitário da maioria das empresas não querem o lado artístico da cenografia. Toleram-na porque não conseguiram ainda o meio de prescindir de seu concurso nos espetáculos. Os processos modernos usados nos teatros estrangeiros lerdamente chegam até nós – quando chegam; pois, se um ou outro empresário conhece o *métier*, sua maior parte é leiga ou simplesmente comerciante sem visão. Não tentam apresentar ao público coisa nova, de maneira a encarreirá-lo para o teatro. Prevalecem nas montagens a lei do menor esforço e o lema de gastar menos. Assim, oferecem à vista do público – sempre cioso de novidades – cenários antiquados, envelhecidos, por vezes até contrariando o enredo da peça. Conduzem, assim, à monotonia.

Algumas novidades cenográficas:

Vários têm sido os processos imaginados para que a cenografia se apresente de uma maneira mais adequada às necessidades da época. Uns com êxito e outros, redundando em fracassos.

O processo do palco giratório – usado pela primeira vez em 1915, no Das Deutsche Theater, da Alemanha – não logrou êxito. Foi posto à parte. Houve uma tentativa semelhante entre nós.

Para substituir as horríveis bambolinas de ar, Mariano Fortony idealizou um processo muito complicado para representar a abóbada celeste. Tal processo produz resultados satisfatórios, porém, dada a complexidade do aparelho e seu elevado custo, foi posto à parte. Usa-se, para tanto, um fundo todo azul, em forma de semicírculo e com a altura a se perder de vista, o que consegue o efeito desejado. Outra inovação ainda não tentada no Brasil – e que, a meu ver, o teatro moderno não deve

and Deodoro de Abreu who work in Rio de Janeiro; Italian-born Henrique Manzo and Rômulo Lombardi who work in São Paulo; Brazil's own Affonso Silva who works in Porto Alegre; Mario Nunes and Álvaro de Abreu, both Brazilian, who work in Recife; Brazilian-born Gerson Faria, who works in Ceará; Armando Peixoto Magalhães, also Brazilian, who works in Pará; Branco Silva who works in the Amazon, and many others.

I have limited my notes to the scenography of Rio de Janeiro. Still, there are scenographers of merit working in other states, whom restrictions of time and information have prevented me from referencing.

Our scenography – it pains me to admit – has evolved very little. Haste in assembling the productions and the utilitarian intuitions of most theater companies do not leave room for the artistic side of scenography. They tolerate it because they have yet to manage a way to remove it from the process of producing a spectacle. The modern procedures used in theaters in other countries are tardy in reaching us – if they actually do reach us; since, while one or two theater agents know the *métier*, most of them are laymen or are simply commercially-minded businessmen who have no vision. They do not attempt to present audiences with anything new, in a manner to attract them to the theater. The law of less effort and lower costs still prevails in theater productions. As such, they present audiences – who are always cautious of new things – with old-fashioned and outdated scenography which, at times, contradicts the plots of the plays. In this way, monotony continues to reign.

Some new techniques of scenography:

Many have had been procedures that were conceived of so that scenography be presented in a manner that is more suitable to the needs of the time. Some have been successful while others have been redundant failures.

The technique of the rotating stage – used for the first time in 1915 in the Das Deutsche Theater in Germany – didn't work out. It has been given up on. There was a similar attempt here in Brazil.

In order to cover up the horrendous overhead walkways, Mariano Fortony created an extremely complicated process for representing the celestial dome. This procedure produced satisfactory results, however, given the complexity of the apparatus and its elevated costs, it was abandoned. Instead, a completely blue background, in the shape of a semicircle and with enough height that one loses sight of it, was used and it achieved the desired effect. Another innovation yet to be tested in Brazil – and which, in my opinion, the modern theater should not give up on – came from Jenô Kemenny. It resolves time issues in the changing of the sets and obtains surprising *mise-en-scène* effects.

One great error I have noticed that is detrimental to scenography: a fear of imitating cinema. How can it be denied that this is a valuable photographic art, which supplies us with numerous tricks and lighting effects? How can we achieve such tricks and lighting effects in the theater?

abandonar – é de Jenô Kemenny. Resolve o fator tempo na mudança dos cenários e obtém efeitos surpreendentes na mise-en-scène.

Um grande erro vem sendo praticado em detrimento da cenografia: a fobia da imitação do cinema. Como se ignorassem que este se vale da arte fotográfica, que lhe fornece inúmeros truques e efeitos de luz. Como atingir no teatro tais truques e efeitos de luz?

O Teatro tem que ser teatro com suas possibilidades, com seus recursos e sem imitações prejudiciais.

Eis aí o que, sem veleidades de escritor nem pretensões de intelectual, consegui rabiscar sobre a Cenografia.

1 SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960. Ele cita, como base de pesquisa para este cenógrafo, o Boletim SBAT de set. out. de 1956.

The Theater needs to be a theater of possibilities, with resources and without detrimental imitations.

And there you have you it. Without writerly caprice or intellectual pretension, I have managed to provided a rough outline of the history of Brazilian Scenography.

1 SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960. He cites, as his source of information on this scenographer, the Sept.Oct. 1956 issue of Boletim SBAT.

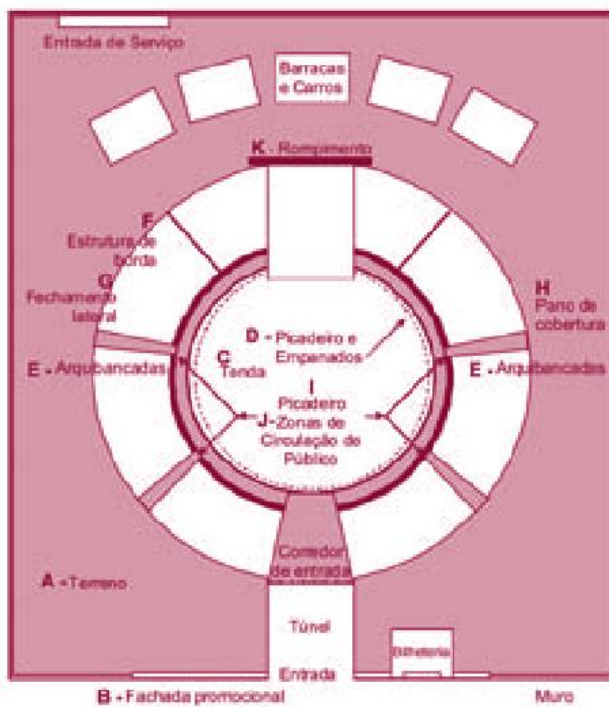
As Quatro Modalidades do Espaço Cênico Circense

JOSÉ CARLOS DE ANDRADE

The Four Types of Circus Performance Space

JOSÉ CARLOS DE ANDRADE

1) – O CIRCO DE VARIEDADES - ARENA

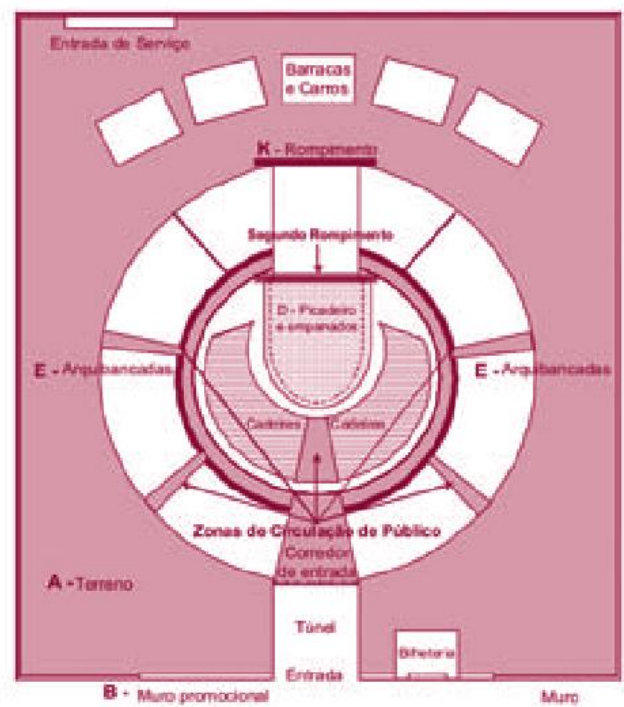


B - Fachada promocional

Muro

Via Pública

2 – O CIRCO DE PANTOMIMAS - ELIZABETANO



B - Muro promocional

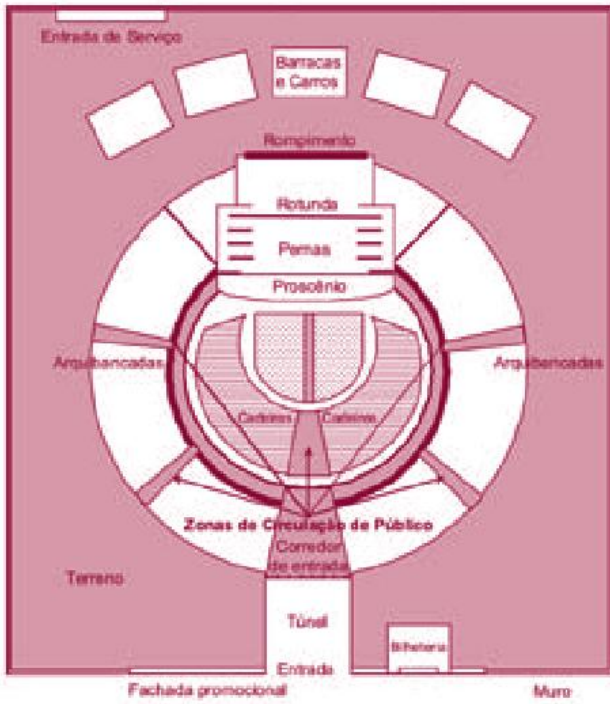
Muro

Via Pública

1 O Circo de Variedades – Arena, Desenho de José Carlos de Andrade / Variety Circus – Arena, Drawing by José Carlos de Andrade

2 O Circo de Pantomimas – Quase Um Palco Elisabetano, Desenho de José Carlos de Andrade / The Pantomime Circus – An almost-Elizabethan stage, Drawing by José Carlos de Andrade

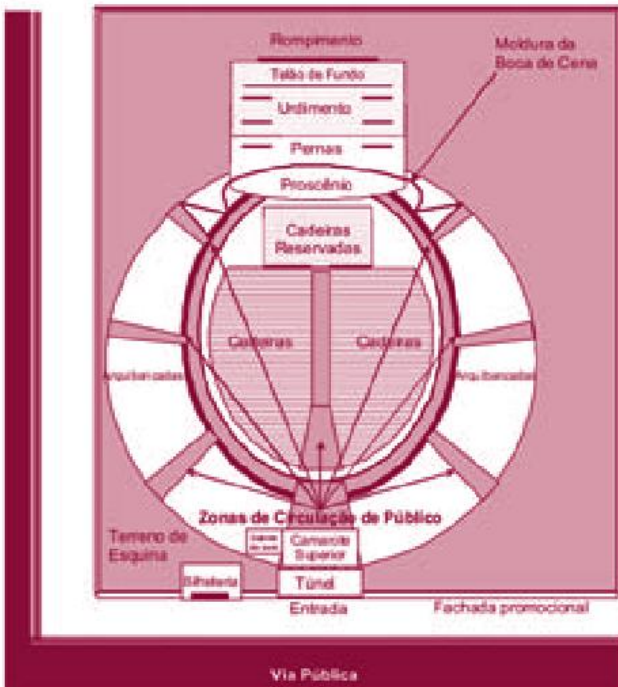
3 - O CIRCO TEATRO - ITALIANO



Via Pública

3

4 - O PAVILHÃO



Via Pública

4

3 O Circo-Teatro - Um Legítimo Palco Italiano, Desenho de José Carlos de Andrade / The Circus-Theater - A Legitimate Proscenium, Drawing by José Carlos de Andrade

4 O Pavilhão, Desenho de José Carlos de Andrade. A planta abaixo foi obtida mediante a observação de fotos cedidas por António Santoro Junior / The Pavilion, Drawing by José Carlos de Andrade. The blueprint below was obtained through observation of photos provided by António Santoro Junior

1. O Circo de Variedades – Arena

O Circo de Variedades é o mais primário modelo de que se tem notícia, tendo servido de referência para as transformações ocorridas ao longo do tempo. Manteve-se o formato circular para a acomodação do público e, no centro, o espaço cênico, onde acontece o espetáculo; partiu-se da transposição da praça medieval para um ambiente mais restrito.

Antes da montagem da tenda, é obrigatório escolher o terreno. Ele deve ser plano e possuir extensão superior à necessária para a implantação do circo propriamente dito, assim como do estacionamento para os carros da caravana e ainda a área de convivência, onde são levantadas as barracas que abrigam a trupe e também funcionam como camarins para maquiagem e troca de figurinos.

É fundamental que o terreno seja bem localizado e de fácil acesso para o público. Na maioria das vezes, o circo é erguido majestosamente voltado para a face principal da área que, de preferência, deve estar junto a uma avenida movimentada, para que ele seja visto pelos transeuntes da região. Obedecendo às necessidades mais elementares, o terreno deve ter nas proximidades uma fonte de água potável, assim como rede de iluminação, da qual a companhia possa se servir – legalmente ou não.

Os próprios circenses costumam erguer um *muro* à volta do acampamento. Um dos lados, voltado para a via principal, exerce o papel de *fachada promocional* para o circo, sobre a qual se ergue um painel, pintado com cores vivas ou decorado com imagens de números circenses, para anunciar as atrações do programa.

Situada junto ao portal de entrada, localiza-se a *bilheteria*: uma minúscula cabine onde cabem apenas um banco e um balcão com gaveta, para guardar os ingressos e o dinheiro que vai entrando para o caixa.

Entre a porta principal no centro do muro de fachada e a grande tenda coberta pela lona, estende-se o *túnel*, que funciona como um organizador natural da entrada do público, evitando aglomerações em torno do coletor de bilhetes.

Tendo atravessado o *túnel*, chega-se ao interior da *tenda*. É uma visão magnífica! Por força das próprias linhas arquitetônicas que norteiam a construção, os olhares são levados a se dirigir para o centro e para o alto.

Podemos dizer que o picadeiro é o coração do Circo de Variedades, no qual se apresentam todas as atrações. É um espaço circular aberto, com um diâmetro aproximado de 15 metros, desprovido de qualquer elemento, excetuando-se um ou dois mastros alinhados no centro geométrico. À sua volta, ergue-se uma arquibancada de madeira: a solução mais fácil, prática e imediata para acomodar o público.

Chama-se de *pano de cobertura* o material que, esticado entre mastros e mastaréis protegerá artistas e espectadores da chuva e do sol. Essa peça imprescindível é feita com tecidos acessíveis ao baixo poder aquisitivo da grande maioria das companhias circenses.

1. Variety Circus – Arena

The Variety Circus is the most primitive type that we have accounts of, having served as a reference for the transformations that occurred over time. It is composed of a circular format for the accommodation of the public and, in the center, the performance space, where the spectacle takes place; transposing from the realm of a medieval city square to a more restricted environment.

Before the assembly of the tent, it's necessary to choose the land. It should be flat and possess an area larger than necessary for the implementation of the circus in itself, in order to have space to park the caravan of cars as well as a convenience area, where the stands that shelter the troupe and also function as dressing and makeup rooms can be set up.

It's fundamental that the land be well-located and of easy access to the public. Most of the time, the circus is erected majestically facing the main hub of an area, preferably together with a busy avenue, so that it can be seen by passersby in the region. As dictated by the most elementary necessities, the land should be in close proximity to a source of drinkable water and an electricity network.

The circus folk themselves customarily build a wall around their campground. One of the sides, which faces the main thoroughfare, serves as a promotional facade for the circus, on which a panel is hung, painted with bright colors or decorated with images of circus acts, announcing the attractions on hand.

Situated together with the entrance gate is the box office: a miniscule booth with just enough room for a seat and a counter with a drawer to store the tickets and the money that goes into the box.

Between the main door in the center of the facade wall and the big tent covered with canvas is an extended tunnel which functions as a natural organizer of the entrance of the public, avoiding gatherings near the box office.

After crossing the tunnel, you reach the inside of the tent. It's a magnificent sight! Due to the force of the very architectural lines that guided the construction, the crowd's eyes are directed upward and to the center.

We can say that the circus ring is the heart of the Variety Circus; in it, all the attractions are presented. It's an open circular space, with a diameter of approximately 15 meters, bereft of any features, except for one or two masts aligned in the geometric center. Around it stand wooden bleachers: the easiest, most practical and most immediate solution for accommodating the public.

The material stretched between the masts and flagpoles to protect performers and spectators from rain and sun is known as the *cover*. This piece is vital and is made with fabrics whose prices are accessible, even with the low purchasing power of most circus companies.

Before the advent of synthetic and impermeable materials, raw cotton was the most commonly-used material in the confection of *quarters* (name given to the cloths that compose the tent). The four parts were submitted to manual treatment, which consisted in redressing them with a layer of wax and paraffin, mixed with vaseline, castor oil, kerosene, tar and paint.

Antes do advento dos materiais sintéticos e impermeáveis, o algodão cru era o mais indicado para a confecção dos *quartos* (nome que se dá aos panos que compõem a tenda). As quatro partes eram submetidas a um tratamento manual, que consistia em revesti-las com uma camada de cera e parafina, misturadas com vaselina, óleo de ricino, querosene, breu e tinta.

O já citado *rompimento* é uma cortina pesada, de tonalidade viva, com uma fenda vertical, dividindo-a em dois panos, permanecendo o tempo todo fechado para impedir a visão externa. É pelo *rompimento* que entram e saem os artistas durante as funções, assim como todo o equipamento cênico.

A abertura dessa cortina é feita manualmente por dois “amarra-cachorros” que, simultaneamente, com um único movimento, levantam os panos para dar entrada ao artista. Logo após, a cortina volta a se fechar, enquanto outros números estão sendo preparados. Essa é a concepção geral da disposição espacial dos elementos cênicos e funcionais que compõem o Circo de Variedades.

Faz-se necessário lembrar que as transformações que serão descritas em seguida não se basearam em um projeto prévio, tendo ocorrido, na maioria das vezes, em função das necessidades que acabavam por determinar os rumos a serem seguidos.

2. O Circo de Pantomimas – Quase Um Palco Elisabetano

A formatação do picadeiro no Circo de Variedades é mantida até que começa a passar por mudanças. Elas acontecem a partir do momento em que os números nele realizados, incluindo a doma de animais e os volteios equestres, por diversas razões, diminuíram suas entradas nos programas.

A pantomima foi o recurso adotado pelos circenses para substituir algumas atrações que foram sendo excluídas do espetáculo. Pequenas adaptações fizeram-se necessárias para comportar a nova modalidade de apresentação: a pantomima.

Apenas três inovações expressivas se fazem notar na composição final que acolhia os tradicionais números de variedades, seguidos das cenas de pantomimas anexadas ao repertório. São elas: a diminuição do diâmetro do picadeiro, agora coberto por um piso de madeira em toda sua extensão; um segundo rompimento junto ao túnel, que estabelecia a ligação entre a tenda e o exterior do terreno; e, a mais significativa, a implantação de um setor de cadeiras dispostas em forma de ferradura em torno da área circular central, ocupando praticamente dois terços desse espaço.

Movido pelo interesse despertado pela nova atração, o público respondeu positivamente. Tão logo as pantomimas começaram a ser apresentadas, buscando atender às expectativas da plateia e

The aforementioned *rip* is a heavy curtain, in vivid tones, with a vertical opening, dividing it into two fabrics, which remains closed the entire time in order to impede outside viewing. It's through this rip that the artists enter and exit during their functions, just as the entire performance team does.

The opening of this curtain is made manually by two draw strings that, simultaneously, with a single motion, raise the cloth to allow the artist's entrance. Shortly after, the curtain is closed once again, while other acts are being prepared. This is the general outline of the spatial disposition of scenic and functional elements that compose the Variety Circus.

It's necessary to remember that the transformations to be described below were not based on a plan. They occurred, most times, in function of necessities which ended up determining the course that was followed.

2. The Pantomime Circus – An almost-Elizabethan stage

The format of the circus ring in the Variety Circus remains as such until it begins to undergo changes. These changes begin at the moment in which the traditionally-performed acts, such as animal tricks and equestrian vaults, for various reasons, were reduced.

Pantomime was the recourse adopted by circus folk in order to substitute some attractions that were being phased out of the spectacle. A few adaptations proved necessary for the execution of this new mode of entertainment: the pantomime.

Only three expressive innovations can be noted in the final composition which would be comprised of traditional variety acts, followed by pantomime scenes annexed to the repertoire. They are as follows: a decrease in the diameter of the circus ring, now covered by a wooden flooring over its entire extension; a second rip together with the tunnel, which established the connection between the tent and the outdoor space; and, most significantly, the implantation of a sector of chairs placed in a horse shoe formation around a circular central area, occupying practically two thirds of this space.

Moved by an interest piqued by the new attraction, the public responded positively. Soon after the pantomimes began to be performed came the need to expand them progressively – not just the plots of the scenes, but all other components of representation – in order to please

impedir que esta abandonasse as tendas, tornou-se necessário ampliar, progressivamente, não apenas a trama das cenas, mas também todos os demais componentes da representação.

Figurinos tornaram-se mais elaborados. Objetos de cena, tais como mobiliário e outros elementos decorativos, foram aparecendo sobre o picadeiro. Falas foram sendo concedidas aos artistas que agora, irremediavelmente, haviam sido promovidos à condição de quase atores e viam-se na obrigação de aprender a representar.

3. O Circo-Teatro – Um Legítimo Palco Italiano

As pantomimas caíram no gosto popular e tornaram-se cada vez mais complexas em suas encenações, buscando surpreender o público em todos os sentidos, na tentativa de evitar que se esvaziassem as arquibancadas. Lentamente, de maneira quase imperceptível para o espectador, o espaço cênico circense continuou se transformando e chegou à formatação do Circo-Teatro.

Se a pantomima foi recuperada como uma substituição para as feras que escasseavam no mercado, há historiadores que reputam a Benjamin de Oliveira, o palhaço negro, a criação do Circo-Teatro. Segundo esses pesquisadores, a transformação foi provocada indiretamente pela gripe espanhola, que teve seu foco mais contundente no Rio de Janeiro, dizimando um grande número de artistas com habilidades físicas específicas.

Na impossibilidade de substituir rapidamente esses profissionais, apresentou-se a alternativa de trazer para o picadeiro as pantomimas, que poderiam ser encenadas com os remanescentes das companhias teatrais. Há uma data precisa para esse fato que nos leva exatamente a 1918, ano em que a gripe foi mais terrível, obrigando elencos e companhias a se unirem às trupes circenses para contornar as fatídicas perdas humanas registradas em ambos os grupos.

Poucos acreditavam que a ideia de trazer para o picadeiro encenações dramáticas pudesse surtir o efeito desejado. Os brasileiros estavam consternados pelos efeitos, não apenas da gripe, mas também pelos quatro anos de duração da 1ª Guerra Mundial. Mesmo não tendo alcançado maiores repercussões em nosso país, o conflito internacional desencadeou um estado de desolação muito grande na população, visto que toda ela era composta, em grande parte, por familiares de imigrantes dos países envolvidos.

Foi dentro desse panorama cinzento e melancólico que a pantomima cresceu, engordou, tornou-se mais robusta e, finalmente virou teatro, ganhando espaço e revelando-se uma alternativa diferenciada para o entretenimento popular em um momento tão trágico quanto difícil.

the audience's demands and prevent them from abandoning the big-tops.

Costume design became more elaborate. Scenic objects such as furniture and other decorative elements, began to appear in the circus ring. Spoken lines were conceded to the performers who were now irrevocably elevated to the status of quasi-actors and had acquired an obligation to learn to present themselves.

3. The Circus-Theater – A Legitimate Proscenium

The pantomimes fell into the public's favor and incorporated more and more complex performances, seeking to surprise the public in all senses, in an attempt to avoid empty seats. Slowly, in a manner that was almost imperceptible to spectators, the circus performance space continued to morph until it arrived at the Circus-Theater format.

Though the pantomime was instituted as a substitute for the beasts that had become scarce in the market, there are historians who regard Benjamin de Oliveira, the black clown, as the creator of the Circus-Theater. According to these researchers, the transformation was provoked indirectly by the Spanish Flu, which was particularly devastating in Rio de Janeiro, victimizing a great number of artists with specific physical abilities.

Due to the impossibility of quickly substituting these professionals, the apparent alternative was to bring the pantomimes to the ring, where they could be staged with the remaining theater companies. The precise date of this occurrence was 1918, the year in which the flu was the most devastating, forcing the casts and companies to join with the circus troupes in order to curb the ominous losses in human life registered by both groups.

Few believed that the idea of bringing dramatic performances to the circus ring would achieve the desired effect. The Brazilian people were distraught, not just by the flu, but by the effects of the four year period of World War I. Even though it didn't have great repercussions in Brazil, the international conflict cast a strong spell of desolation on the country's population, being that it was largely composed of families of immigrants from the nations involved.

It was inside this gray and melancholic scenario that the pantomime grew, expanded, became more durable and, finally, became theater, gaining ground and revealing itself as a distinct alternative for popular entertainment at a time filled with tragedy and hardship.

The fusion of the Variety Circus with the pantomime was very successful, taking into account two essential factors: the success of the dramatized scenes among the lower-income masses, those who didn't have easy access to literature or conventional performance houses, and the adhesion of whole theater companies that, without the economic resources to sustain shows in big city theater

A fusão do Circo de Variedades com as pantomimas foi bem-sucedida, levando-se em conta dois fatores primordiais: o êxito das cenas dramatizadas junto às camadas de baixa renda, que não tinham acesso facilitado à leitura ou às casas de espetáculos convencionais, e a adesão de companhias teatrais inteiras que, sem condições econômicas para se manter em cartaz nos teatros das grandes cidades, descobriram que debaixo da lona havia um novo filão, ainda pouco explorado, a ser trabalhado.

Da soma desses dois elementos, obtivemos como resultado um produto novo que fazia coincidir necessidades distintas: a dos circos na renovação de seus elencos e a das companhias teatrais em busca de novos espaços e novas praças. Há que se ressaltar que, a partir desse instante, o circo assumiu proporções estéticas mais elaboradas, graças ao aperfeiçoamento técnico introduzido por profissionais de formação teatral.

Há mais um ponto a ser tomado como fator decisivo para o sucesso do encontro dessas categorias aparentemente desiguais: os casamentos entre circenses e atores, dificultando a identificação de suas origens. O que efetivamente aconteceu foi que ambas as classes de profissionais mesclaram-se, levando uma a assumir as funções da outra, resultando em um notável amadurecimento artístico para todos.

A grande inovação que se faz notar na passagem do Circo de Pantomimas para o Circo-Teatro foi a introdução da *caixa de palco*, reproduzindo o modelo convencional dos teatros da época. A reduzida área do picadeiro, com o advento da *caixa de palco*, transformou-se em um setor mais restrito de cadeiras. O novo espaço estava voltado para o espectador mais exigente e que, apesar de estar localizado no meio da plateia, reproduzia a atmosfera elegante dos camarotes dos grandes teatros. A *caixa de palco* é um passo adiante na cobertura do piso de madeira que no Circo de Pantomimas suspendera em 15 centímetros a área de ação. O objetivo dessa elevação era proporcionar maior visibilidade ao público acomodado nas cadeiras, que antes havia permanecido no mesmo plano, ao rés do chão.

Era dentro desse espaço mágico e fascinante que se desenvolviam os temas fiéis à tradição da dramaturgia romântica, com enfoques heroicos, quase sempre enfatizando um nacionalismo exacerbado. Esses enredos não disfarçavam nenhum dos recursos já desgastados pelo uso, mas de efeito certo e garantido: perseguições cruéis, separações injustas, crimes de vingança, mistérios do sobrenatural, cartas acusadoras e anônimas, venenos de efeito instantâneo, poções letais que matavam vagorosamente, revelações surpreendentes, testamentos espantosos, fantasmas esclarecedores e moribundos arrependidos. Esse assombroso conjunto montava um painel que guardava o segredo da fórmula que ia exatamente ao encontro do que a plateia desejava ver, arrempiando-se da cabeça aos pés.

Mas de uma coisa, antes mesmo de começar, todos podiam ter certeza: no final tudo dava certo e havia sempre o castigo para os maus e a recompensa para aqueles que tanto haviam sofrido.

houses, discovered a new, largely-untapped realm prime for exploration under the big-top.

From the combination of these two elements, the obtained result was a new product which caused two distinct necessities to coincide: the necessity of circuses to renew their casts and the necessity of theater companies to find new spaces and new venues. It must be emphasized that, from this point on, the circus would adopt more elaborate aesthetics, thanks to a technical refinement introduced by professionals who were educated in the theater.

There is one more point to be taken as a decisive factor in the success of these apparently incongruous categories: interdisciplinary marriage of circus performers and actors, making it difficult to identify their origins. What effectively happened was that both classes of professionals intertwined, leading each to adopt functions of the other and resulting in palpable artistic growth for all.

The great innovation which can be noted in the passage from the Pantomime Circus to the Circus-Theater was the introduction of the *stage box*, reproducing the conventional model of the theaters of the day. The reduced circus ring area with the advent of the stage box was transformed into a more restricted section of chairs. The new space was aimed at a more discerning audience and despite being located in the middle of the audience; it reproduced the elegant atmosphere of the box seats of the grand theaters. The stage box is a step forward in the covering the wood floor which in the Pantomime Theater would suspend the performance area by 15 centimeters. The objective of this elevation was to provide greater visibility to the public seated in their chairs. Previously, both had been situated on the same plane – ground level.

It was inside this magical and fascinating space that themes faithful to the tradition of romantic drama were developed, with a focus on heroics, almost always emphasizing an exacerbated nationalism. These plots made no effort to disguise their hackneyed devices, but the effects were certain and guaranteed: cruel persecutions, unjust separations, crimes of vengeance, mysteries of the supernatural, anonymous letters of accusation, poisons of immediate effect, lethal potions that killed with ease, surprising revelations, shocking wills, enlightening ghosts and dying penitents. This haunting ensemble constituted a panel which hid the secret of a formula that went straight to the point of what the public wanted to seem, making them shiver from head to toe.

But, even before the show started, there was one thing which everyone could be certain: in the end, everything would work out and there was always a punishment for the bad guys and rewards for those who had suffered so much.

In the same way, the scenographic settings were simple, illustrated, showing the spectators exactly what they should see, without reserving any possibility for varied interpretations of the same signals.

At a certain point, the plays started to become more involving, soliciting the public's participation, creating acts for the audience, in which actors would come down from the stage and even make physical contact with the spectators. Often, the pretext was to seek protection from some other character that was pursuing them or simply to

Da mesma forma, a ambientação cenográfica é simples, ilustrativa, mostrando ao espectador exatamente aquilo que deve ver, sem reservar nenhuma possibilidade de uma segunda interpretação para os mesmos signos.

Em um determinado momento, as peças foram se tornando mais envolventes, solicitando a participação do público, criando números de plateia, nos quais o ator poderia descer e até estabelecer contato físico com os espectadores. Muitas vezes, o pretexto era buscar proteção contra alguma personagem que o perseguia, ou, simplesmente, conversar com alguém previamente escolhido para tanto. Foi nesse instante que surgiu o *proscênio*, adotado como um avanço da cena, para torná-la ainda mais próxima da primeira fila.

O *proscênio* adotado no Circo-Teatro era exatamente igual ao dos palcos convencionais, o que nos dá a clara indicação de que os artistas circenses, quando passavam pelas grandes cidades, faziam-se presentes nas boas casas de espetáculos, buscando levar novidades para dentro dos circos. Adota-se também a *caixa do ponto na boca de cena* para superar as dificuldades daqueles que não conseguiam decorar tantos e tão variados textos.

É na fase do Circo-Teatro que a cenografia, entendendo-se o termo como o tratamento destinado ao espaço cênico, transforma-se em mais um elemento semântico do espetáculo. O público tem agora na cenografia um componente a mais que contribui para a leitura completa da encenação. Muitas vezes, o cenário adquire proporções expressivas, vindo a tornar-se um dos fatores mais divulgados e apreçados como forma de atração junto às plateias.

4. O Pavilhão

A entrada nos anos 1940 marca a passagem do Circo-Teatro para o Pavilhão, que corresponde a uma época caracterizada pelo abandono quase definitivo dos números de salão, ou números de palco, nos quais se usava o tablado cênico para a apresentação de habilidades físicas nos velhos moldes do Circo de Variedades.

As companhias transformadas em Pavilhão estavam quase que exclusivamente voltadas para a produção teatral. Tendo acumulado uma larga experiência na fase do Circo-Teatro, decidiram ir mais adiante, dedicando-se à realização de superproduções. O resultado deslumbrava o público pela qualidade da interpretação dos atores, com o texto decorado na íntegra, sem o auxílio da *caixa de ponto* e uma impressionante riqueza de cenários e figurinos.

A área, antes ocupada pelo picadeiro no Circo de Variedades, transformou-se em uma grande plateia composta por cadeiras individuais, confeccionadas em madeira e forradas com tecido, criando uma visão de homogeneidade para quem adentrava o pavilhão. Junto ao palco, distante

converse with someone who had been previously selected for the act. It was at this moment that the *proscenium* emerged, adopted as an advance in scene, in order to bring the stage closer to the first row.

The *proscenium* adopted by the Circus-Theater was exactly the same as those of conventional stages, which gives us a clear indication that the circus performers, when they were passing through big cities, attended renowned performance venues in search of new techniques that could be brought to the circus. The use of the prompter box was also adopted in order to assist those performers who had trouble memorizing so many texts, of such a wide variety.

It is during the Circus-Theater phase that scenography, understood as the treatment given to the performance space, was transformed into something more than just a semantical element of the spectacle. With scenography, the public now has yet another component that contributes to the complete reading of the staging. Many times, the set would acquire expressive proportions, becoming one of the most publicized and highly-touted factors in attracting crowds.

4. The Pavilion

The beginning of the 1940s marks the passage from the Circus-Theater to the Pavilion, which corresponds to an era characterized by an almost complete abandonment of ballroom acts and stage acts, in which they used a performance platform for the presentation of physical feats in the old style of the Variety Circus.

The companies transformed in Pavilion were almost exclusively aimed at theatrical production. Having accumulated extensive experience in the Circus-Theater phase, they decided to go even further, dedicating themselves to the realization of superproductions. The result dazzled audiences for the quality of the acting, with the entire script memorized, without any help from a prompter, and the amazing wealth of sets and costumes.

The area, previously occupied by the circus ring in the Variety Circus, was transformed into a large stage composed of individual chairs, constructed of wood and lined with fabric, creating a vision of homogeneity for those inside the pavilion. Together with the stage, just one meter from the proscenium, separated from the rest of the audience by a wooden fence, was a reserved section of armchairs for a more elite audience.

apenas um metro do proscênio, separado do resto da plateia por uma cerca de madeira, situava-se o reservado de cadeiras-poltronas destinado a um público ainda mais seletivo.

O deslocamento do palco para o lado externo permitiu a instalação de uma *grelha* e um *urdimento*, para onde subiam, maquinados e contrapesados, todos os telões utilizados na composição da cenografia. A grande quantidade de peças que compunha o repertório dos Pavilhões demandava um número considerável de telões executados sobre papel. É importante destacar que cada telão recebia como base uma igual extensão de algodão cru, com a finalidade de conferir durabilidade ao material cenográfico.

Os telões eram pintados pelo próprio elenco, havendo, naturalmente, sempre alguém que se destacava dos demais por suas habilidades artísticas. Para valorizar o trabalho apresentado sobre o palco, conferindo-lhe ainda mais qualidade, era comum as companhias chamarem um artista plástico conhecido para executar a pintura de alguns telões.

A mudança de cenários envolvia todos os integrantes da companhia, salvo os que precisassem variar o figurino. Havia integração e um exemplar espírito de colaboração que permeava toda a equipe. Não havia nenhum tipo de imposição, desde que cada um encontrasse algo para fazer em benefício da comunidade. Essa liberdade oferecida, que permitia que cada um dos integrantes da companhia descobrisse a aplicação do próprio talento, transformou as companhias em verdadeiras oficinas teatrais. Todos aqueles que durante a noite encantavam os espectadores, criando personagens fascinantes, à luz do dia desempenhavam outras funções de igual importância: marceneiros, pintores, eletricitas, letristas (especializados em pintar letreiros e fachadas promocionais) e desenhistas.

Havia ainda uma outra equipe, quase sempre composta por mulheres, voltada para a confecção dos figurinos e adereços, resultando em trajes luxuosos, baseados na reconstituição de vestimentas de épocas variadas. Os livros de História da Arte serviam de referência e, como em uma biblioteca, encontravam-se à disposição dos interessados.

Uma grande moldura de caráter visivelmente decorativo fechava a boca de cena e estabelecia a separação entre o espaço cênico e as extremidades das duas arquibancadas laterais. O Pavilhão, tendo traçado uma trajetória progressiva desde os seus tempos de Circo de Variedades, encerrou suas apresentações com o *palco italiano*, por entender que era a configuração que melhor atendia às necessidades das montagens que as companhias desejavam levar até o público.

O Pavilhão não queria competir com os teatros convencionais daquela época. Com a observação favorecida pelo distanciamento no tempo, verificamos que, talvez sem querer, esses profissionais herdeiros de saltimbancos estavam recriando o fazer teatral; e da forma como era feito, isso atendia nitidamente aos desejos da plateia que lotava as apresentações.

A grande maioria das companhias circenses que trabalharam durante esse período foi obrigada a atravessar e a conviver com os diferentes estados políticos da nossa história. As constantes oscilações lhes permitiram

The dislocation of the stage to the external side allowed for the installation of a *grid pulley* system, mechanical and counter-weighted, by which all of the screens used in the composition of the scenography were lifted. The large amount of pieces that compose the repertoire of the Pavilions demanded a considerable number of screens executed on paper. It's important to emphasize that each screen received an equivalent extension of raw cotton as a base, with the objective of providing the scenographic material with durability.

The screens were painted by the cast themselves, being that, naturally, there was always someone who stood out for their artistic abilities. To valorize the work presented onstage, conferring upon it even more quality, it was common for the companies to call upon a renowned visual artist to execute the paintings on some of the screens.

The changing of the sets involved all the members of the company, except for those who needed to change costumes. There was integration and an exemplary spirit of collaboration that permeated the entire team. There was no sort of imposition, as long as each one found something to do for the benefit of the community. This available freedom, which allowed each of the members of the company to discover the application of their own talent, transformed the companies into veritable theater workshops. Those performers who spent their nights onstage enchanting audiences by creating fascinating characters, in the light of day, undertook different duties of equal importance, working as carpenters, painters, electricians, letterers (those specialized in painting letters and promotional facades) and illustrators.

There was also another team, almost always composed of women, whose function was the confection of costumes and accessories, resulting in luxurious outfits, based on the reconstitution of garments from a variety of historical periods. Books on the history of art served as a reference and, just as in a library, were made available to anyone interested.

A large frame of visibly-decorative character closed the front stage and established a separation between the performance space and the extremities of both lateral grandstands. The use of the Pavilion, having covered a progressive trajectory since the times of the Variety Circus, was put to an end by the proscenium stage, with the consensus that it was the configuration that best attended to the necessities of the productions that theater companies wished to present to audiences.

The Pavilion did not want to compete with the conventional theaters of the era. With a critical eye favored by the distance of time, we can verify that, perhaps accidentally, these professional heirs to the troubadours were reinventing the craft of theater; and through the way it was done, this tidily attended to the wishes of the audience which flocked to the performances.

The vast majority of circus companies that operated during this period were obligated to cross and coexist with the different political realities of Brazilian history. The constant oscillation allowed them to develop an awareness that it wasn't the Circus-Theater's place to engage in political movements or defend ideologies.

desenvolver a consciência de que não era função do Circo-Teatro engajar-se em movimentos ou defender ideologias.

O exercício de palco, ou picadeiro, tem como traço mais expressivo a força de um recomeçar eterno. O artista circense representava sempre sobre um terreno extremamente instável quanto à continuidade do exercício da profissão. Se para alguns poucos a sorte sorriu e proporcionou segurança e serenidade no futuro, para outros o que lhes foi reservado constituiu-se em um mar de incertezas.

Resta-nos dizer que, para muitos estudiosos das artes circenses e teatrais, o elemento teatral foi justamente o novo componente que se somou às antigas tradições, sugerindo uma forma diferente para a construção do espetáculo. As novas tendências assimiladas não se constituíram, em momento algum, em elementos responsáveis pela desintegração do circo ou do teatro. Uma vez reunidos em um mesmo espaço, essas duas linguagens encontraram um caminho único que, uma vez ressignificado, contribuiu de forma indiscutível para a ampliação dos horizontes da arte nacional.

The practice on stage, or in the circus ring, has as its most expressive trait the force of an eternal new beginning. The circus performer always appeared on a terrain that was as unstable as the continued practice of his profession. If, for a select few, good fortune smiled on them, providing them with safety and serenity in the future, others were faced with a sea of uncertainty.

All that's left for us to say that, for many scholars of the arts of the circus and the theater, the theatrical element was precisely the new component that was added to old traditions, suggesting a different manner for constructing the spectacle. These new assimilated tendencies do not, at any time, constitute the elements responsible for the disintegration of the circus or the theater. Once gathered in the same space, these two languages found a single path which, having been redefined, made an undisputed contribution to broadening the horizons of the art in Brazil.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- BOLOGNESI, Mário. *Palhaços*. São Paulo: Unesp, 2003.
- CARVALHO, Raimundo; MOTA, Ivan Luís B. *Circo universal*. Belo Horizonte: Dimensão, 2000.
- DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Unicamp, 1995.
- _____. *O circo em cartaz*. Belo Horizonte: Einthoven Científica, 2001.
- FERREIRA, Cláudia Márcia (coord.). *Circo: tradição e arte*. Rio de Janeiro: FUNARTE; Instituto Nacional do Folclore; Museu de Folclore Edison Carneiro, 1987.
- GUERRA, Antônio. *Pequena história de teatro, circo, música e variedades em São João Del Rey*. Juiz de Fora: Soc. Propagadora Esdeca, s.d.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço: Cultura popular e lazer na cidade*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec; Unesp, 1998.
- PASCHOA JR., Pedro Della. O Circo-Teatro popular. In: *Cadernos de lazer 3*. São Paulo: SESCOOP; Brasiliense, 1978.
- RUIZ, Roberto. *Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.
- VARGAS, Maria Tereza (coord.). *Circo, espetáculo de periferia*. Pesquisa. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura; Departamento de Informação e Documentação Artística; Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981.

Entrevista com Ademar Guerra

CAMPELLO NETO¹

Gostaria de que você falasse um pouco de seus trabalhos e como você vê o papel da cenografia no espetáculo.

Antes de qualquer coisa, que fique bem claro que sou um diretor. Não sou cenógrafo nem figurinista. Meu trabalho depende da cenografia e dos figurinos tanto quanto depende de um autor ou de um ator. Não consigo entender escalas, níveis diversos para essas funções dentro um espetáculo. Seja ele de dança, ópera, televisão ou teatro, que é onde eu atuo com maior frequência.

No Brasil, temos a falta de recursos, a miséria, a falta de conhecimentos. Somos um povo ignorante, não por culpa genética, mas em razão de políticas mal-orientadas e mal-intencionadas; somos realmente um povo muito pobre e muito ignorante. Em função disso, cada vez que tentamos entrar em um campo que depende de entendimento, encontramos dificuldades.

Há alguns anos, fazendo uma viagem de descobertas e de estudos pela Europa, pensei que iria me deslumbrar com técnicas e ideias, entre outras coisas. O que mais me deslumbrou, no entanto, foi descobrir, por exemplo, em cidadezinhas na Alemanha, as possibilidades que eles têm em cenografia, em luz. Se eles precisam de determinado tecido para fazer a capa do Rei Édipo, têm um tear e uma pequena indústria de tecidos para isso. Essa riqueza que para eles é normal, para nós são sonhos.

Há dois meses, em reunião na casa da deputada Ruth Escobar com Celso Furtado, Ministro da Cultura, ele falou de um projeto de auxílio da Lei Sarney. E concluiu explicando o que nós deveríamos fazer, com a seguinte frase: "Peguem os pires e saiam pedindo esmolas". Me retirei da sala porque não é bem isso o que eu espero ouvir de um Ministro da Cultura e não é esse tipo de coisa que espero em relação ao nosso trabalho.

Há casos de exceção, como foi o TBC. Como em nível de dança foi o Balé do IV Centenário e o Ballet Stagium, vinte anos depois. Mas não é a regra, infelizmente. A regra é o desamparo total e a falta de condições. Então, da mesma forma que nós temos essa dificuldade em nosso setor, tenho acompanhado a dificuldade dos cenógrafos e figurinistas em relação aos respectivos trabalhos.

Alguns trabalhos de que eu pude participar na década de 1970 me chamam a atenção; aqueles que têm exatamente essas características. Na televisão, por exemplo, posso citar a TV Cultura. Todo o apoio foi dado na gestão de Nydia Licia, mulher de teatro, com bastante cultura. Penso que é uma emissora que tem a obrigação de ter condições, já que ela é o cartão de visitas da parte cultural do governo estadual. Mas nós não tínhamos recursos e íamos fazer um policial de Agatha Christie. O mínimo que se

Interview with Ademar Guerra

CAMPELLO NETO¹

I would like you to talk a little about your work and how you see the role of the set in a play.

First of all, I want to make it clear that I am a director. I'm not a set designer or costume designer. My work depends on the set and costumes as much as it depends on an author or an actor. I can't manage to understand scales, different levels for these functions within a show - whether it be dance, opera, television or theater, which is what I usually work with.

In Brazil, we have a lack of resources, poverty, a lack of knowledge. We are ignorant people, not because of any genetic fault of our own but because of misguided and malicious policies, we are really a very poor and very ignorant people. As a result, every time we try to enter in a field that depends on understanding, we are met with difficulties.

A few years ago, on a journey of discovery and study through Europe, I thought I'd be dazzled by techniques and ideas, among other things. What stunned me the most, however, was to see, for example, in small towns in Germany, the possibilities they have for scenography, lighting. If they need a special fabric to make a cape for King Oedipus, they have a small loom and a small fabric industry for this. This wealth that is normal for them, is a mere dream for us.

Two months ago, in a meeting at the home of congress woman Ruth Escobar with Celso Furtado, the Minister of Culture, he spoke of a project to assist the Sarney Law. He concluded an explanation of what we should do with the following sentence: "Take the pot and get out there and beg for donations." I left the room because this is not quite what I hoped to hear from a Minister of Culture and it is not that kind of thing I expect in relation to our work.

There are some exceptions, like TBC. Like the quality of dance at the IV Centenary Ballet and the Ballet Stagium, twenty years later. But this is not the rule, unfortunately. The rule is a total helplessness and lack of resources. So, in the same way that we have such difficulties in our field, I have witnessed the difficulty that set designers and costume designers have in relation to their work.

Some projects that I was able to participate in in the 1970s caught my attention; those that have exactly these characteristics. In television, for example, I can point to TV Cultura. All the that support under the administration of Nydia Licia, a woman of the theater, with a good cultural background. I see this TV station as one that's obligated to have resources, as it's directed connected to the cultural part of the state government. But we had no resources and were going to do a mystery play by Agatha Christie. The very least that could be demanded of the set designer and costume designer was that they build the set. The

poderia exigir do cenógrafo e figurinista é que eles construíssem ao menos a ambientação. O cenógrafo poderia escolher à vontade a fachada de uma casa, estilo Tudor ou qualquer coisa assim, um tipo de mansão, e fazer essa fachada como em qualquer outro país, de *papier maché* ou do material com que ele mais gostasse de trabalhar. O figurinista faria as roupas e o resto se gravaria normalmente como em qualquer outro programa. Mas o cenógrafo poderia e deveria ter os recursos para poder dizer: “Olhe, nós não podemos gravar na represa de Santo Amaro porque a vegetação e a paisagem do local não têm nada a ver com a vegetação de uma ilha perto da Irlanda, onde se passa a história”. Deveríamos ter recursos para ir a um lugar que se assemelhasse àquele tipo de paisagem. Mas nem pensar.

O foi feito? Fomos para a represa de Santo Amaro e, chegando lá, o cenógrafo – no caso, você – faz o quê? Trabalha detalhes e aplica em isopor, madeira e outros materiais, e coloca isso tudo em cima de uma casa que não tinha nada a ver com o estilo da montagem. O resultado é que a casa ficou com a aparência necessária, mas o esforço que você despendeu para conseguir isso! Conseguir realmente um clima e uma casa muito interessante nesse sentido. Só que o trabalho foi triplicado! Esse me parece o retrato da nossa situação e da situação da cenografia no Brasil – a pressão pela falta de recursos, pelos caminhos que o cenógrafo é obrigado a trilhar para fazer o seu trabalho neste país. Isso tudo me leva a ter muita admiração pela classe. Um respeito muito grande que eu tive a oportunidade de testar em vários momentos.

Nessa mesma década, eu e o cenógrafo Joel de Carvalho iríamos fazer um espetáculo chamado *Missa leiga*. Era um espetáculo que seguia a estrutura de uma missa católica vista pelos olhos de um leigo e não de um sacerdote. A missa era celebrada por um leigo, com as preocupações dele. Era uma época de grandes revoluções sociais no país – 1972, governo forte, um período muito ruim para nós. A primeira ideia foi fazer a *Missa leiga* na igreja da Consolação, que poucas pessoas conhecem bem. Vista de fora, é grande e simples. Por dentro, porém, revela uma riqueza notável em vitrais, enfeites, nichos, caminhos – uma igreja interiormente muito rica em termos de forma, um espaço muito grande; e nós iríamos fazer o espetáculo utilizando toda a área. Pedimos autorização ao arcebispo dom Paulo Evaristo Arns, e o padre responsável pela igreja também deu todo apoio. Havia, no entanto, na época – coisa que a gente ficou sabendo aos poucos – uma pequena cisão dentro da própria igreja. Eram brigas internas, briga de corte, de corredor, na qual nos vimos envolvidos.

O grupo da igreja revolucionária de dom Paulo Evaristo Arns estava nos apoiando. O outro grupo, evidentemente, tomou suas providências, que diziam respeito à polícia, ao exército e tudo mais. Sofremos um tipo de pressão em que o mínimo que eu ouvi foi o seguinte:

– O senhor não pode fazer o espetáculo na igreja.

– Como não posso se o padre deixou? Ele é o dono da casa. Se ele deixou fazer a festa na casa dele, por que eu não posso? Meu Deus do céu! Eu não estou ofendendo ninguém! Se o próprio arcebispo deixou!

– Não, não pode porque vai haver arruaça!

designer was free to choose the facade of a house, Tudor style or what have you – a kind of a mansion – and make this facade like in any other country, with *papier mache* or whatever material he or she preferred to work with. The costume designer would make the clothes and the rest would be recorded normally as with any other program. But the designer could and should have the resources to say: “Look, we can’t shoot at the Santo Amaro dam, because the vegetation and landscape of the area are completely different from the vegetation of an island near Ireland, where the story takes place.” We should have the resources to go to a place that has a similar landscape. But no way.

So what happened? We went to the Santo Amaro dam and arriving there, the set designer – in this case, you – what does he do? He works on details and appliques of styrofoam, wood and other materials, and put it all on top of a house that was totally foreign to this kind of production. And the result was that the house did have an appropriate appearance, but see the energy that you had to spend to accomplish this! You managed to get a real home atmosphere and a very interesting thing in this regard. But it was triple the work! This seems to me to be a telling portrait of our situation and the situation of scenography in Brazil – the pressure that results from a lack of resources, the hoops that designers are forced to jump through in order to do their work in this country. All this has led me to have a lot of admiration for the class. Utmost respect that I’ve had the opportunity to test at different times.

In that same decade, the set designer Joel Carvalho and I were going to do a play called *Missa leiga / Layman’s Mass*. It was a play that followed the structure of a Catholic mass through the eyes of a layman, not a priest. The mass was celebrated by a layman, with his concerns. It was a time of great social revolutions in the country – 1972, an oppressive government, a very bad period for us. The first idea was to do the *Missa Leiga* in the Consolação church, which few people know well. Seen from outside, it is large and simple. Inside, however, it reveals a remarkable wealth of stained glass windows, ornaments, alcoves, rows – a church internally very rich in terms of shape, a very large room, and we would be doing the play using the entire area. We asked permission from Archbishop Paulo Evaristo Arns, and the priest responsible for this parish also gave us his full support. There was, however, at the time – things we’ve learned little by little – a small division within the church itself. There was a lot of infighting, court disputes, power struggles, in which we saw ourselves involved.

The revolutionary church group led by Dom Paulo Evaristo Arns was supporting us. The other group, of course, took precautions, which involved the police, the army and everything. We suffered a kind of pressure where the minimum that I heard was:

– You can’t put the show on in the church.

– Why not if the priest has allowed us? He’s in charge of the house. If he’s allowed us to have this party at his house, why can’t I? My God! I’m not offending anyone! If the archbishop himself allowed it!

– No, you cannot because there will be a riot in the streets!

All this at the Social Police. So I said:

– Well, officer, if you know that there’s going to be a riot three weeks in advance, then the issue is to arrest

Isso lá na Polícia Social. Então eu falei:

– Bom, seu guarda, se o senhor já sabe com três semanas de antecedência que vai haver arruaça, então o negócio é prender os arruaceiros. Porque se nós estamos dando uma festa e se vão entrar estranhos em nossa casa, o senhor, sabendo disso, não tem que prender a gente, tem que prender os arruaceiros. Estamos dentro da lei, não tem nada de ofensivo. Eu tenho formação católica, não sou praticante, mas tenho o máximo respeito pela fé de outras pessoas seja ela qual for – umbanda, espiritismo ou qualquer coisa assim. Eu jamais faria algo que fosse ofensivo à igreja católica e, principalmente, tendo o apoio da própria chefia da igreja aqui do Estado na pessoa de dom Paulo.

– Não, mas vai ter arruaça, vai ter. Vai ter, e nós vamos ter que tomar providências para defender vocês. Vamos ter que botar a cavalaria dentro da igreja. E uma metralhadora sempre pode disparar sem querer. O senhor se responsabiliza pelos seus atores?

Ora, meu Deus, eu tinha atores de 18, 19 anos, gente saindo da Escola de Arte Dramática, uma criançada toda. É claro que eu não me responsabilizaria pela loucura dos outros em um momento de loucura!

Resumindo: lutamos, sofremos ameaça de incêndio onde ensaiávamos, ameaça de morte, loucura, coisas de quando o homem perde a cabeça em momentos de estupidez. Parte da própria igreja não apoiando era uma jogada política. Ficamos muito isolados em nossa condição de saltimbancos. Nunca senti tanto a verdade de nossa profissão como nesse momento. Quando nos demos conta, não estávamos nem com Deus nem com o diabo. Estávamos isolados, éramos outro povo. Isso às vésperas da data para estrear. Até que foi romântico, bonito, parecendo os primeiros cristãos fugindo para catacumbas. E da igreja da Consolação resolvemos nos esconder e encenar em uma fábrica abandonada, a antiga fábrica de chocolates Lacta, toda em ruínas. Literalmente. Parecia trabalho cenográfico: planta saindo dos tijolos na parede, trepadeiras, goteiras, aquela cor de limo – linda em nível de fotografia, de romantismo, mas terrível em nível de trabalho. Fomos nos esconder ali para fazer o espetáculo. O Joel de Carvalho, cenógrafo e figurinista, foi do espaço da nave da igreja da Consolação para uma sala da fábrica que tinha teto baixo. E, em exatamente vinte e duas horas, teve que adaptar não mais a igreja da Consolação, mas um local em ruínas, para fazer um teatro com palco. E ainda se deu ao luxo de fazer uma pequenina sala de espera e uma bilheteria. Fez do lugar um teatro completo.

Mas foi um belo trabalho. E em relação aos figurinos? Como foi?

Em vinte e duas horas, ele fez o teatro e o figurino – foi bom você lembrar. Ah! O figurino!... Na Consolação, nós tínhamos tudo pronto. Bem, não vamos dizer que estivesse *tudo* pronto, porque em teatro nunca fica tudo pronto antes de o pano abrir. Mas já estava tudo comprado, desenhado, aprovado e ensaiado de acordo com a proposta original. É evidente que em uma nave do tamanho da Consolação, quando entrava um dos celebrantes com uma capa de veludo vermelho de 60 metros de tecido, com panos descendo do teto, era um grande carnaval. Na fábrica não cabia nem uma pessoa, quanto mais uma capa

the rioters. Because if we're having a party and if there are partycrashers planning to get in, you Sir, by knowing this, shouldn't be thinking of arresting us, you should be arresting the troublemakers. We are within the law, there's nothing offensive here. I was raised Catholic, I am not a practitioner, but I have the utmost respect for other people's faith whatever it may be – Umbanda, Spiritualism or anything like that. I would never do something that was offensive to the Catholic Church and, above all, I have the support of the leader of the church in this state in the person of Dom Paulo.

– No, but there's going to be a riot. There'll be a riot and we have to take precautions to defend you. We'll have to put the horse-mounted police in the church. And machine guns can always go off accidentally. Do you take the responsibility for the actors?

Now, my God, I had 18–19 years old actors, people just out of the School of Dramatic Arts, all of them kids. Of course, I'm not responsible for the madness of others in a moment of madness!

In short: we struggled, we suffered threats of fires where we were rehearsing, death threats, madness, all sorts of things that happened when people lose their heads in moments of stupidity. Part of the church itself was not supporting us as a political maneuver. We were very isolated in this position as some kind of roadshow. I never felt so deeply the truth of what our profession is than at that moment. When we realized, we weren't with God and we weren't with the devil either. We were isolated, we were another people. All this on the eve of the premiere. It was quite romantic, beautiful, like the early Christians running out to the catacombs. And from the Consolação Church we decided to hide out in an abandoned warehouse, the former Lacta chocolate factory, all in ruins. Literally. It seemed like a set itself: plants creeping out of the brick walls, vines, gutters, that slimy color – beautiful for its photographic aspect, for its romanticism, but terrible for working. We were hiding out there to do the show. Joel de Carvalho, the set designer and costume designer, went from the nave of Consolação Church to a room in the factory that had a low ceiling. And, in exactly twenty-two hours, he had to adapt – not the church – but a place in ruins, to a theater stage. And he even bothered to make a small waiting room and ticket office. He made a complete theater out of the place.

But it was a beautiful work. And how about the costume design? How was it?

In twenty-two hours, he made the theater and the costumes – good thing you asked. Ah! The costumes!... At the church, we had everything ready. Well, I can't say that *everything* was ready, because in theater everything is never ready before the curtain is open. But everything had been purchased, designed, tested and approved of according to the original proposal. Clearly, with a nave the size of the church, when one of the celebrants entered with a red velvet cape 60 meters long, with cloths hanging down from the ceiling, it was a huge carnival. In the factory, there wasn't room for anyone, let alone someone with a cape like that. So what did Joel do? He transformed all the costumes. He used wash cloths, thick cotton dyed with tea, mixed with I don't know what else. We were so angry at everything, the people

desse tipo. O que o Joel fez? Transformou todo o figurino. Usou pano de chão, algodão grosso trabalhado com chá, misturado com mais não sei o quê. Nós estávamos com tanta raiva de tudo, que a gente chamava desrespeitosamente de *os destaques*, como nas escolas de samba. Eles representavam os símbolos da fé do homem. Nosso trabalho era muito sincero, honesto e limpo. Tentaram sujar por meio de comentários e perseguições, mas não conseguiram. O povo compreendeu e ficou do nosso lado.

Foi, aliás, um grande sucesso que depois vocês levaram para a Europa.

Para a Europa, para a África, sempre com sucesso. Havia na montagem uma coisa bonita, uma sinceridade e um sentido de luta, a meu ver presentes em dois detalhes do espetáculo. Aliás, eu trabalhei feito um cão e os atores também – o Cláudio Petraglia com a música, a Máríka com a preparação corporal – todos nós trabalhamos muito. Não foi um espetáculo fácil. Mas acho que o símbolo do nosso teatro está em duas pessoas que participaram dele: a produção sofria com isso (no caso, Ruth Escobar) e a cenografia também. Quem sofreu mais violência foram eles. Nós também, evidentemente. Eu montei o espetáculo em um dia, porque o que servia para a igreja da Consolação não servia para a fábrica. Mas o sentido e nossa vontade em fazer era tão grande, que não tinha importância mudar. O principal é essa mobilidade, essa flexibilidade que o departamento de cenografia é obrigado a ter no Brasil. É, no entanto, extremamente lamentável. Geralmente a gente elogia. Eu não elogio, acho lamentável: acho injusto que um artista tenha dentro de si algo a fazer, a dizer, a realizar, mas lhe faltem recursos materiais. Ele tem que fazer mágica e feitiçaria para conseguir se expressar.

A permanente falta de condições diminui a criatividade?

Eu acho excelente você ter um desafio de vez em quando, como exercício. Desafio que a gente mesmo procura, às vezes. A gente sabe que isso é meio louco. Porque a gente só finge que é povo normal, mas não é. E só não estamos no hospício porque nenhum hospício aceita a gente. De vez em quando, a gente mesmo se propõe desafios, mas o desafio como regra, e não como exceção, gera frustrações, cansaço, esforço extra, e inibe uma outra parte que poderia avançar mais tranquilamente, em passos maiores. A cenografia brasileira tem características especiais e muito particulares. A principal causa me parece esta: a nossa miséria. É fácil identificar quando uma cenografia é brasileira. Se você me der uma série de fotografias de maquetes ou uma série de desenhos de cenários, de propostas de cenários, eu identificarei de cara qual é a brasileira e qual não é. Em relação aos outros países, eu faço confusão. Posso confundir uma cenografia inglesa com uma americana – falando atualmente, em teatro moderno. A alemã tem mais características próprias – linhas retas, aqueles brancos, aqueles espaços –, mas se confunde com a cenografia holandesa, com a cenografia escandinava e assim por diante. A brasileira tem um jeitinho todo especial – e vamos largar de ser bobos. Não se trata daqueles clichês: “O brasileiro é isso, o brasileiro é aquilo, o brasileiro é muito alegre”. Não é alegre coisa nenhuma. É muito

that we called *the big wigs*, disrespectfully, like in the samba schools. They represented the symbols of human faith. Our work was very sincere, honest and clean. They tried to soil it with their comments and persecution, but they failed. The people understood and stood by our side.

It was, by the way, a huge success that you later took to Europe.

To Europe, Africa, everywhere it went it was successful. There was a beautiful thing in the production, a sincerity and a sense of struggle which, in my view, came through in two of the show's details. By the way, I worked very hard and the actors did too – Claudio Petraglia with the music, Máríka with the corporeal preparations – we all worked hard. It was not an easy show. But I think the symbol of our theater comes through in two people who participated in it: the production suffered from this (in this case, Ruth Escobar) and the scenography as well. They were the ones who were most brutalized. We were too, of course. I put the show together in one day because what worked in the church didn't work in the factory. But the meaning and our willingness to do it was so great that the adaptation didn't matter. The main issue is this mobility, this flexibility that is required of any scenography department in Brazil. It is, however, extremely unfortunate. Usually we praise this sort of thing. I don't praise though; I find it regrettable, I think it's unfair that artists who have something inside, something to do, to say, to accomplish, is lacking the material resource to actually do whatever it is. There has to be magic or witchcraft involved in order to manage to express oneself.

Does the permanent lack of resources curb creativity?

I think it's great to have challenges from time to time, as an exercise. I dare say that we even look for it sometimes. We know this is kind of crazy. Because we just pretend that we are normal people, but we're not. And we aren't locked in some mental hospital because no mental hospital will take us. Occasionally, we even challenge ourselves, but the challenge as a rule, not as an exception, produces frustration, fatigue, extra effort, and inhibits another part that could run more smoothly, in bigger steps. Brazilian scenography has very special and very unique features. The main cause of this, in my view, is our poverty. It is easy to identify when a set design is Brazilian. If you give me a series of photographs of models or drawings of a series of set designs, of proposed sets, I can easily identify which ones are Brazilian and which aren't. When it comes to other countries, I get mixed up. I can easily confuse English scenography with American – when talking about today's modern theater. German scenography has more of its own characteristics – straight lines, a lot of white, those spaces – but you can confuse it with Dutch scenography, or Scandinavian, and so on. Brazilian scenography has a very singular facet – and let's not be naïve. It is not about those clichés: “Brazilians are this way or that way, Brazilians are so joyous.” Brazilians aren't happy at all. It's so annoying when you get on a bus and some guy is just tapping or dunning non-stop when you just want to relax or watch the scenery. It's the same thing with set design. There is a desperation in trying to make it there which, due to the lack of resources, is imprinted in the final product.

desagradável quando você entra em um ônibus e um cara fica batucando o tempo todo, a viagem inteira, quando você quer apenas descansar ou ver a paisagem. É assim também na cenografia. Há um desespero de tentar chegar lá que, em função da falta de recursos, fica estampado no produto final.

Na maioria das vezes, nossos cenógrafos conseguem vencer essa dificuldade e é nesse ponto que eu os admiro muito. Eles conseguem chegar a resultados que eu duvido que um cenógrafo de outro país consiga nas mesmas condições. Oferecer a mesma ilusão, a mesma qualidade, o mesmo nível de criação. Temos o retrato de uma situação que eu acho que vai continuar assim durante muito tempo. Não é brincadeira o que nós fazemos, embora seja um momento de diversão e de descontração para quem assiste. O nosso lado *não* é brincadeira. Temos as nossas exceções, graças a Deus, o que eu chamo de nossos dinossauros, que estão em extinção. Temos você, o Eichbauer, a Maria Bonomi, o Ripper. Assusta-me o fato de que um dia vocês vão ter que passar. E aí? E se a mentalidade é essa? Isso me assusta.

A cenografia no Brasil, se estudada com cuidado, dá o retrato do país. Ela não é uma manifestação tranquila, mas de pesadelo, de trabalho e de sacrifício. E por meio dela nós conhecemos o que está acontecendo conosco. É o exemplo que dou: colocar em cena os cenários da casa de decorações “X” com figurinos da boutique “Y” é o exemplo da nossa tragédia.

Você acha que há a possibilidade de a cenografia transmitir uma mensagem política, uma mensagem de reação?

Acho que sim. Não há como escapar disso. Uma cenografia tem o seu lado arroz com feijão: “esta porta fica melhor mais para lá porque o ator tem que sair dali, dar um tiro no outro e fugir correndo” – ou qualquer coisa nesse sentido. Mas, além disso, ela tem um clima que vai além da forma e da funcionalidade. Ela tem uma razão de ser. No Rio de Janeiro, fiz uma peça chamada *Boa noite, mãe*. A cenógrafa era Maria Bonomi. A peça exigia uma sala conjugada com uma pequena cozinha de uma casa de classe média pobre americana, onde a mãe passava um sábado à noite com a filha que morava com ela. Uma moça já madura, que pretendia suicidar-se naquela noite. Ela se matava porque não tinha mais fé de que a vida seria melhor no dia seguinte. Queria se matar pelo direito de existir, como ela dizia. Para o cenógrafo, era um cenário ingrato: uma sala com detalhezinhos de velhinha – toalhinhas de crochê, vasinhos, coisinhas. Uma cozinhezinha também. Simples, sem nada de especial. Maria Bonomi fez esse cenário. Ela escolheu uma cor cinza-esverdeada, puxando para o tipo de depressão da personagem. Ela faz tudo em detalhes, mas angula as paredes de tal forma que a construção da sala parece normal. Você diria: “É uma sala normal de uma casa normal, mais ou menos antiga”. Ela, porém, angula os trainéis de tal forma que de repente – embora tudo ali fosse aconchegante – havia um clima de agressividade. E ela faz ainda uma coisa mais bonita no teto desse cenário: ela dá um espaço como se ele tivesse explodido; ela não coloca o teto colado nos trainéis, fechando o gabinete. Ela deixa um espaço de meio metro, que continuava perto, mas com linhas agudas e solto em cima, dando

Most times, our set designers manage to overcome this difficulty and this is why I admire them so much. They manage to get results that I doubt a designer from another country could get under the same conditions. To offer the same illusion, the same quality, the same level of creation. We have this picture of a situation that I think will remain as such for a long time. What we do is no joke, though it may be fun and relaxing for those who are watching. But on our side, it's no joke. There are some exceptions, thank God – the ones that I call our dinosaurs, the one who are endangered. We have the Eichbauers, the Maria Bonomis, the Rippers. I am frightened to think that one day you'll pass on. And then what? What if the mentality remains this way? It scares me.

Scenography in Brazil, if studied carefully, provides a portrait of the country. It is not a quiet affair, but rather a kind of nightmare of work and sacrifice. And through it, we recognize what is happening to us. It's the example I give: putting on stage the sets of the home decoration x with costumes from the boutique y is the example of our tragedy.

Do you think there is the possibility of scenography conveying a political message, a message of reaction?

I think so. There's no escaping it. A set design does have its meat and potatoes side – “this door is better over there because the actor has to exit on this side, shoot the other guy and run away,” or something along those lines. But, beyond that, it has a spirit that goes beyond form and function. It has a reason for being. In Rio de Janeiro, I did a play called *Boa noite, mãe* / *Good night, Mom*. The scenographer was Maria Bonomi. The play required a conjoined room with a small kitchen in a lower middle-class American house, in which the mother spends a Saturday night with her daughter who lives with her. A young woman, who is an adult, who intends to kill herself that night. She kills herself because she no longer has faith that life will be any better the next day. She wants to kill herself for the right to exist, as she said. For the designer, it was a thankless scene: a room with the décor of an elderly woman's home - crochet doilies, vases, little things. A small kitchen too. Simple, nothing special. Maria Bonomi did this set. She chose a gray-green colour, to match the character's depression. She does everything in detail and angled the walls so that the construction of the room looks normal. You would say: “It's a normal room in a normal house, old-fashioned, give or take.” However, she angled the dividers just so, that, even though everything is apparently cozy, there was this mood of aggression. And she did something even more beautiful in the set's ceiling: she left an open space as if it had been blown up, she didn't put the roof on top of the dividers, she didn't make a closed chamber. She left a space of two feet (50 cm), which was still close, but with sharp lines and opened on top, giving a sense of imprisonment, something that was exploding. It was the moment of rupture in life. I'm in favor of Brazilian scenography in this field. I saw pictures of American sets of that show and they weren't like that.

Do you mean that they didn't interpret the psychological position of those characters?

They did a normal room, a set that was quiet and not aggressive. I could do any type of comedy with the

uma sensação de prisão, de algo que estava explodindo. Era o momento de ruptura da vida. Insisto em favor do cenógrafo brasileiro nesse campo. Eu vi fotografias dos cenários americanos desse mesmo espetáculo e não era assim.

Você quer dizer que eles não interpretaram a posição psicológica daquela gente?

Eles fizeram uma sala comum, um cenário tranquilo e não agressivo. Eu poderia fazer qualquer comédia no cenário americano. Agora duvido de que alguém possa fazer uma comédia em cima do cenário de Maria Bonomi. É possível que o público nem perceba esses detalhes. Acho que o gostoso da nossa profissão é sermos um bando de crianças brincando de bandido e mocinho. Cada um tem sua função e todo mundo brincando junto fica mais divertido. É também possível brincar sozinho, posso pegar meu dedo, falar que é um revólver, fazer o som *bang-bang-bang* com a boca e brincar sozinho de bandido e mocinho. Mas o bonito da nossa profissão é isso, quando todo mundo está brincando junto, contando a historinha, se divertindo, levando a coisa para frente. Eu digo que é possível, portanto, você contar um espetáculo só com a cenografia, só com o figurino; é plenamente possível. Como é possível um ator sozinho fazer alguma coisa em um espaço qualquer – até no meio da rua.

Depende da direção.

Não é? Ele pode estar pelado no meio da rua e é possível que ele faça alguma coisa. Mas é mais interessante se não for assim, se todo mundo estiver junto. Quando você me pergunta: “Existe um papel e uma possibilidade de se participar politicamente com a cenografia e figurinos?”, eu digo: “Claro, é igual ao autor, ao ator, à direção. É idêntico. Não consigo separar essas funções.

Essa é a razão de eu me irritar às vezes com alguns cenógrafos, alguns figurinistas e alguns resultados de trabalho. É o que acontece quando eles trabalham isolados, isto é, não participam do espetáculo. Fazem, às vezes, trabalhos interessantes, mas isolados. Eu não me irrita nunca quando ele não tem recurso; porque eu também não tenho. Às vezes, gostaria de ter a Katherine Hepburn para chegar e falar: “O jantar está na mesa” – mas não tenho. Por que vou exigir recurso equivalente do cenógrafo? Mas quando ele realmente participa da ideia, da proposta, esse é um momento muito bonito. O cenário, quando é certo, é sempre uma coisa muito bonita. É bom porque é forte, porque tem uma ideia por trás dele.

Que não se pense que o cenário ou o figurino são lantejoulas, como às vezes se pensa também que a coreografia é uma lantejola. “Ah, vamos botar música no espetáculo porque o público gosta mais.” Isso é uma grande bobagem. A música tem uma função, assim como a coreografia e a cenografia. Essas funções são tão importantes quanto a função do autor, com suas grandes frases filosóficas e dramáticas.

1 Entrevista realizada pelo cenógrafo e Prof. Campello Neto, na década de 1980, digitada pelo Prof. Fausto Viana para compor sua livre-docência Campello Neto-Vida e Obra, defendida em 2006.

American set. Now, I doubt that anyone could do a comedy on Maria Bonomi's set. It's possible that the audience did not notice these details. I think a nice thing about our profession is that we can be a bunch of kids playing cops and robbers. Each one has their role and everyone playing together makes it more fun. It's also possible to play alone, I can use my finger, pretend that it's a gun, make the sound bang-bang-bang with my mouth and play good guy and bad guy alone. But the beauty of our profession is when everyone is playing together, telling the story, having fun, pushing it forward. I say that it's possible, therefore, for you to tell a story through the scenery alone, just with the costumes; it's entirely possible. Just as it's possible for a lone actor to do something in any kind of space – even in the middle of the street.

It depends on the direction.

Right? He could be naked in the middle of the street and it's still possible for him to do something. But, of course it's better for it to be different, for everyone to be together. If you ask me: “Is there a role and an opportunity for politics to participate in the sets and costumes?” I say, “Sure, it's the same for the author, the actor, the direction. It's all identical. I can't separate these functions.

This is the reason I sometimes get annoyed by some set designers, costume designers and some work results. This is what happens when they work in isolation, i.e. not part of the show. They sometimes do interesting works, but isolated. I never get mad when they have no resources because I don't have any resources either. Sometimes, I'd like to have Katharine Hepburn to come and say: “Dinner's on the table” – but I don't. Why should I demand an equivalent feature from the set designers? But when they actually participate in the idea, in the proposal, this is a beautiful moment. The set, when it's right, it's always a beautiful thing. It's good because it is strong because it has an idea behind it.

Not to think that the set or the costume design are just frills, just as people sometimes think of choreography as frills as well. “Oh, let's put music in the show because the audience likes it even more.” This is all nonsense. Music has a function just as the choreography and set design do. These functions are just as important as the role of the author, with his great philosophical and dramatic sentences.

1 Interview conducted by scenographer and professor Campello Neto in the 1980s and transcribed by professor Fausto Viana to be a part of his thesis, Campello-Neto Life and Work, in 2006.

Entrevista com Maria Bonomi

CAMPELLO NETO¹

Em busca de uma cenografia coerente com a realidade teatral brasileira, nós vamos falar aqui da primeira metade da década de 1970, época em que você teve trabalhos significativos como *Peer Gynt* e *Corpo a corpo*.

Certo. O caso de *Peer Gynt* foi cenografia culta, mas feita de maneira artesanal – quase uma arte pobre, como você vê pelas amostras. Era uma cenografia que não tinha os recursos da reconstrução histórica. Eu nem deveria falar da cenografia, que foi de Laonte Klava. Eu me limitei aos figurinos, aos objetos e às máscaras. Toda a cenografia era praticamente uma caixa técnica, e a parte que me coube – os figurinos – era feita quase toda em contraluz. As máscaras na parede ficaram, mas não vivem sem a luz. A cenografia era feita de materiais pobres, muito sugestivos e aparentemente luxuosos. Houve uma cenografia de efeitos especiais, porque ela lidava só com a imaginação, o sonambulismo, as visões e todo aquele mundo de Ibsen; eram todas figuras com práxis.

Eu tinha a impressão de estar fazendo um filme de ficção científica. Era um pouco isso, mas com materiais pobres, porque na nossa situação de Terceiro Mundo eu não podia contar com efeitos. A expressão do fantástico, do impressionante e do irreal era feita com materiais pobres e insólitos. De repente, um barbante, uma fita crepe, *papier maché*, os dourados e esses panos pobres colocados em certas proporções ou com certas linhas aerodinâmicas, vamos dizer assim, ficavam fantásticos!

E depois com pintura, porque me lembro de que você pintou muito.

Pintei tudo. Todos os tecidos eram pintados. Coisa estranha é que eu tento agora, muitos anos depois, fazer isso no Ballet Stagiium. A maquiagem era uma pintura também.

E foi você quem criou essa maquiagem.

Também. Eu fiz toda a escolha de materiais, desenhei as máscaras e o Léo Leoni as executou. Foi uma equipe realmente muito feliz que se juntou na época. O Edinísio Ribeiro Primo trabalhava com a parte de cultos. Foi feito um levantamento em cima de – veja bem que engraçado – folclore brasileiro e africano para o Ibsen; e de coisas como histórias em quadrinhos. E teve um efeito.

Era um espetáculo impressionante, me lembro dos efeitos todos.

Nós tínhamos recursos, espaços também, distância de movimento muito maior. Na ponta oposta, estava o tecnicismo, o plástico, o poliéster, que

Interview with Maria Bonomi

CAMPELLO NETO¹

In search of a set design that is coherent with the Brazilian theatrical reality, we'll be talking about the first half of the 1970s, a time when you did some significant work such as *Peer Gynt* and *Corpo a corpo*.

That's right. In the case of *Peer Gynt* the set was one of a ceremony, but it was made in a artisanal way – almost poor art, as you can see by the samples. This was a set design that didn't have the resources to be a historical reconstruction. I shouldn't even talk about the set, which was by Laonte Klava. I limited myself to the costumes, objects and masks. The entire set was pretty much a technical box, and the part I was responsible for – the costumes – was done mostly against the light. The masks remained on the wall but they aren't alive without light. The scenography was made of poor materials, very suggestive and seemingly luxurious. It was a scenography of special effects, because it dealt only with the imagination, sleepwalking, visions and that whole world of Ibsen, they were all figures with praxis.

I had the sensation that I was doing a science fiction movie. It was something like that, but with poor materials, because in our third world situation, I couldn't rely on effects. Expressions of the fantastic, amazing and unreal were effected with poor and unconventional materials. Somehow, a piece of twine, some masking tape, papier mache, fake gold and these poor rags placed in the right proportions or at certain aerodynamic lines, shall we say, look fantastic!

And then with painting, because I remember that you painted a lot.

I painted everything. All the fabrics were painted. The strange thing is that I try now, years later, to do the same thing at the Stagiium Ballet. The makeup was also a kind of painting.

And you created this makeup.

That too. I chose all the materials, designed the masks and Leo Leoni made them. It was a really happy team that came together at that time. Edinísio Primo Ribeiro worked with the worship part. It was a study of – imagine how funny – African Brazilian folklore related to Ibsen, and things like comic books. And it had an effect.

It was an impressive show; I remember all of the effects.

We had resources, space too, a much larger distance for movement. At the opposite end was the technicality of it, the plastic, the polyester, from which emerged the man trapped inside the system. It was the work of *Corpo a corpo* for Oduvaldo Viana Filho, for which I tried to set the scene as a large inhabited object, and laminated the whole thing.

então surgia, o homem preso dentro do sistema. Foi o trabalho *Corpo a corpo*, de Oduvaldo Viana Filho, para o qual eu tentei montar o cenário como um grande objeto habitado, e o plastifiquei inteirinho. Eu vim ver isso agora, em Nova York, no musical *Cats*. Na época, a gente estava tentando dar uma linguagem da obsessão do homem moderno, vivendo com esses objetos refeitos, suas formas, seus plásticos, um executivo muito frio e antagonico, mas também muito eficiente. E os próprios materiais, os polidos, que eram o dia a dia deles: maquinas, engenhocas, gravadores, secretárias eletrônicas e todas essas coisas – ainda não estávamos com computador, mas já se sentia a presença dele.

E aí entramos com os plásticos. Revestimos todo esse mundo dele, o quarto dele, a casa dele com plástico, porque realmente ele também era revestido de plástico – uma interpretação fantástica do Juca de Oliveira! E teria sido a outra tendência, que era essa tendência tecnicista da cenografia já pressentindo, já falando do *2001* como prisão, como solidão e não como...

E não como uma solução para a vida.

Como qualidade de vida. Foram as duas tendências que eu abri e pratiquei, porque também eu não vejo muito a cenografia que se faz por aí. A cenografia embarca em uma direção crítica, que antecipa visualmente o drama, criando condições desacerbadas na vida da pessoa até com uma ênfase nos materiais. Hoje em dia, os materiais com os quais vivemos no fundo são todos derivados do petróleo. Isso pode parecer uma cenografia porque tudo tem que ser brilhante, reluzente, transparente, elétrico. Tudo isso tem que poder ser colocado na cenografia. Na outra direção, a busca de raízes dentro das raízes, digamos, visuais. Desde a antropofagia, do folclore, das coisas primitivas, dentro do sonho do homem, do homem para si mesmo, para dentro de si. Que era o *Peer Gynt*, os grandes cultos que são abordados no que era o texto maior de Ibsen, trazendo o problema desse herói, desse pequeno Macunaíma. Eu sinto muito isso – o herói sem caráter.

Um parentesco com Macunaíma.

É, muito forte. Era outro caminho. Essas duas diretrizes foram o que eu tentei levantar visualmente. Para mim, a cenografia é sempre, antes de mais nada, uma emoção plástica. Altamente estimulante. Acredito piamente que é um trabalho fora da pesquisa dos cenógrafos. Eles realizam um trabalho de permanente arqueologia do mundo contemporâneo. O espectador vê e lembra mais do que vê e ouve.

Pois é, criando através da imagem toda uma expressão.

Essa imagem chega ao outro extremo. Aliás, eu vi um espetáculo a respeito no teatro europeu, em que não havia cenário. O não cenário também é cenário.

É... o espaço é a cenografia.

É uma cenografia de vazío. Os materiais são uma coisa muito importante;

I came to see this now in New York in the musical *Cats*. At the time, we were trying to name the obsession of modern man, living with these re-made objects, their shapes, their plastic, an executive too cold and antagonistic, but also very efficient. And the materials themselves, the polished ones, they were their day-to-day lives: gizmos, gadgets, tape recorders, answering machines and all these things - we didn't have computers yet, but their presence could be felt. And then we used the plastics. We covered his entire world, his room, his house with plastic, because he was really encased in plastic too - a stunning interpretation by Juca de Oliveira! And it could have been another trend, that trend was already envisioning the technical side of scenography, already talking about *2001* as a kind of prison of loneliness and not as...

And not as a solution to life.

As quality of life. These were the two trends that I opened and practiced, because I don't see too much in the scenography that is made these days. Scenography embarks in a critical direction, which visually anticipates the drama, creating exaggerated conditions in the person's life which is also accentuated by the materials. Today, the materials in which we live in the end are all derived from petroleum. And this can seem like a set because everything has to be bright, shiny, transparent, electrical. All this has to be able to be placed in the set. In the other direction, the search for roots within the roots, let's say, the visual elements. Including cannibalism, folklore, primitive things, within the dream of man, the man inside himself. Which is what *Peer Gynt* was, the large ceremonies that are covered in Ibsen's greatest play, bringing the problem of this hero, of this small Macunaíma. I really feel that – a hero without character.

A kinship with Macunaíma.

Yes. It's very strong. It was another way. These two guidelines were what I tried to put through visually. For me, the set is always, first and foremost, a plastic emotion. Highly stimulating. I firmly believe that it is work that is beyond the research of scenographers. The work they do is a kind of permanent archaeology of the contemporary world. The spectators see and remember most of what they see and hear.

That's right, creating an expression through the complete image.

This image reaches the other extreme. Incidentally, I saw a show about the European theater in which there was no set. A non-set is also a set.

Yes ... the space is the set.

It's a scenography of emptiness. The materials are a very important thing, the public really feels the sewing, the craft - this communicates a lot. I've had one great influence which, to this day is kind of subliminal: Ded Bourbonnais. She was a great scenic reference for me. I still don't know if I'll make a set in which I can use all the experience of *Peer Gynt*, a side that's less cultural and more sensual. I've come to experience more emotions and fewer thoughts. But even so, I still draw a lot! See that mask over there? It's a mess, but it took some sixty drawings to get there.

o público sente muito a costura, a feitura – isso comunica muito. Eu tive uma grande influência que até hoje é meio subliminar: Ded Bourbonnais. Foi uma grande referência cênica para mim. Eu ainda não sei se vou fazer uma cenografia na qual eu possa usar toda a experiência do *Peer Gynt*, um lado menos cultural e mais sensual. Eu passei a viver mais emoções e menos pensamentos. Mas assim mesmo a gente desenhava muito! Você vê aquela máscara ali? É uma bagunça, mas houve uns sessenta desenhos até chegar nela.

Você acha que esse seria um traço da cenografia brasileira?

Eu acho que seria. Eu não sei bem, não estou tão entrosada. Agora até o próprio Flávio Império levantou isso. Ele tinha certas viagens, e seria o grande traço. Eu pretendo levantar um futuro trabalho e ele é sempre presente. Até *Morte e vida Severina* tinha um pouco disso.

De Flávio?

Você não acha? Por outro lado, essa plasticidade, essa obsessão do homem moderno que também passa na outra linguagem, que seria o cenário rarefeito que eu vim a fazer em *Traições*, do Pinter, em 1982, do Paulo Autran. Infelizmente, minha cenografia teve alguns problemas no espetáculo, sob a direção de José Possi. Era um pouco essa linha do *Corpo a corpo*, do Oduvaldo Viana Filho, que seria um outro caminho, mais da ficção científica, do homem projetado no futuro, nas suas prisões – e não persistindo na relação natureza-ser-sol.

Você acha que na década de 1970 nós tivemos esse tipo de posição?

Tivemos. As duas tendências eram muito presentes.

Agora, na maior parte das ocasiões, nós não temos condições de um trabalho de tanto nível cultural.

Não temos em termos, porque, por exemplo, eu acho que hoje em dia se está fazendo muita cenografia para música. E a cenografia para música vai ser muito ligada a esse lado do fantástico, do plástico.

Nos shows de Maria Bethânia.

Em todos os shows. Eu acho que o Flávio também reunia essas duas tendências ao mesmo tempo. Toda aquela coisa do pano, da chita... era o lado brasileiro pobre e ao mesmo tempo culto, olhando, pesquisando, não abandonando, descobrindo o que existia de folclore. Lindo o trabalho dele lá na Paulista, no Teatro do Sesi, muito bom. Eu acho que havia coisas muito boas no *Chiquinha Gonzaga*. Apesar de ser um espetáculo para o grande público.

Eu estou sentindo esses dois momentos. Eu acho que são as duas cenografias possíveis no Brasil. Fora disso, o teatro sério, que deve ter sempre o acabamento, aquilo sobre o que vínhamos falando. Eu acho que a seriedade do visual, do acabamento, é muito importante. Desses anos de

Do you think this might be a trait of Brazilian scenography?

I think so. I don't know exactly, I'm not so organized. Now, even Flavio Imperio suggested this. He had certain trips and this was the big trait. I intend to work on this future project and he's always there. Even *Morte e vida Severina* had a bit of him.

Of Flávio?

Don't you think? On the other hand, this plasticity, this obsession of modern man which also takes place in another language, like in the stripped-down set that I came to do for Paulo Autran's production of Pinter's *Betrayal* in 1982. Unfortunately, my scenography had some problems in the show, directed by José Possi. It was a bit along the lines of Oduvaldo Viana Filho's *Corpo a corpo*, which was another, more science fiction type of way, mankind projected into the future, and its prisons – and not persisting in this nature-as-sun relationship.

Do you think we had this kind of position in the 1970s?

We did. The two trends were very present.

Now, on most occasions, we don't have the resources for a work of such a high cultural level.

We don't in certain terms because, for example, I think today we are doing a lot of scenography for music. And set design for music is closely linked to the fantasy side, to the plastic side.

In the shows of Maria Bethania.

In all the shows. I think Flavio also brings these two trends together at the same time. This whole thing of the cloth, the calico... it was the poor Brazilian side and at the same time the cultured side, looking, searching, not giving up, discovering what exists in folklore. His work was beautiful at Paulista, at Teatro do Sesi Theatre, very good. I think there were very good things in *Chiquinha Gonzaga*. Despite being a show for the general public.

I feel these two moments. I think that these two scenographies are possible in Brazil. Aside from this, the serious theater, which must always have the craftsmanship, that which we've been talking about. I think the seriousness of the look, of the craftsmanship, is very important. These years of middle echelon techniques. Making theater provides great pleasure for the set designer, as long as it's possible. It's important for us to execute, to make, to give, but sometimes it's also important that there are technicians who can be there to execute, let's say, the less creative part, the supportive parts.

Also under our guidance.

It's like imagining a hospital without nurses. These days, scenography in Brazil is a hospital without nurses. There is no middle echelon. If there is, it's so diluted that there's no proportion. And you see shows coming about with big demands; there are more and more shows these days, but there are less and less scenographers with this kind of pretension. I consider it a pretension because normally the set design staff will say: "Come on, just make the set whichever way and be done with it." And that's how it is, you know?

técnica do segundo escalão. Fazer teatro dá grande prazer ao cenógrafo, desde que seja possível. É importante a gente executar, fazer, conceder, mas às vezes também é importante que surjam os técnicos que realizam, digamos, a parte menos criativa, que é o suporte.

Também sob nossa orientação.

É como você imaginar um hospital sem enfermeiros. Hoje em dia a cenografia no Brasil é um hospital sem enfermeiros. Não existe o segundo escalão. Se existe é tão diluído que não há proporção. E você vê o espetáculo surgindo, exigindo muito; cada vez se fazem mais espetáculos, há cada vez menos cenógrafos com esse tipo de pretensão. Eu considero uma pretensão, porque o pessoal fala: “Imagina, faz o cenário de qualquer jeito e pronto”. Não é por aí, entende?

A cenografia é uma vocação ou apenas um trabalho para ganhar dinheiro?

Para mim a cenografia é um trabalho de adultério, bissexto. Eu sou tão rigorosa com a gravura que, se eu levar esse rigor para a cenografia, o espetáculo não teria estreia jamais. Então, entende, é aquela batalha: “Meu Deus, será que eu fiz isso com sentimento, será que podia...”. Quer dizer, no fim, fica um negócio obsessivo, a gente está querendo falar uma coisa em uma língua que ninguém entende. Essa pretensão leva a um isolamento muito grande.

Como foi *A cozinha*, de Wesker?

Foi um trabalho de grande pesquisa, quer dizer, um mergulho. A cada espetáculo há um mergulho, cada espetáculo é uma coisa profunda, a gente se envolve tremendamente e quer passar isso em termos de visual. Às vezes, a gente não consegue administrar essa situação.

Bem, você falou sobre *Peer Gynt*. Eu gostaria de que agora falasse mais longamente sobre o *Corpo a corpo*.

O *Corpo a corpo* era praticamente um monólogo com o Juca de Oliveira. Um texto lindo do Oduvaldo. O Antunes fez uma direção brilhante, como sempre, aliás – eu sou suspeita para dizer isso. E quando a personagem está fechada, sozinha, em uma sala, um quarto, um apartamento, um escritório, evidentemente as paredes têm que falar. Então, todo o passado dessa pessoa, toda a sua vida precisavam estar relacionados com os objetos, as coisas presentes à sua volta; porque era o grande diálogo dele com a vida dele mesmo e com as obsessões. Seus valores estavam presentes e a cenografia era um grande objeto – o objeto da vida dele – dentro do qual ele se movia. No fundo, a vida dele era consumismo. Se você pensar hoje em consumismo, esse cenário falava de consumismo. Do homem que vai acumulando coisas, empilhando tudo – é a televisão, a geladeira, o carro. Tudo isso estava presente. E representava junto com o ator a batalha dele com as coisas dele, com a posição dele. Tudo

Is scenography a vocation or just a job to earn money?

For me, scenography is a work of adultery, a work of a leap year. I am so strict with engravings that if I put this strictness into scenography, the show would never get to premiere. So, you see, it's this battle: “My God, did I do this with feeling, could I have...” I mean, in the end, it is a business of obsession, we're wanting to say something in a language that nobody understands. This pretension leads to severe isolation.

What was it like to work on Wesker's *The kitchen*?

It was a work that took a lot of research, I mean immersion. For every show, there is immersion, every show is something profound, we get tremendously involved and we want to communicate this in visual terms. Sometimes, we can't manage to come to grips with this situation.

Well, you talked about *Peer Gynt*. Now could you talk a little more about *Corpo a corpo*?

Corpo a corpo was practically a monologue by Juca de Oliveira. A lovely text by Oduvaldo. Antunes's direction was brilliant, as it always is, by the way – of course, I'm partial. And when the character is locked alone in a room, a bedroom, an apartment, an office, evidently, the walls have to say something. So, all of that person's past, his life needed to be related to objects, things that are present around him, because he has a great dialogue with his own life and with his obsessions. His values were present and the scenography was a large object – the object of his life – within which he moved. Basically, his life was consumerism. If you think of consumerism today, this scenography spoke of consumerism. The man who accumulates things, piling them all up – it's the television, the refrigerator, the car. All this was present. And, together with the actor, it represented his battle with his stuff, with his position. All of it provided me with a large platform on which to represent this. And it was along these lines that I worked: the set as a character. That was in the scene performing with him.

But this is the reason that later scenography may be getting away from this intrinsic thing that I wanted to ask you about. It gets positioned in such an ungrateful way! Because it's not something that provides an appealing salary. And it requires all this dedication, a kind of complete integration.

That's right. And visual artists, as is my case, when we want to collaborate with scenography we suddenly find ourselves bound by the instruments at our disposal. Like Chagall made some great scenography, but his intervention was minor – he painted.

Yes, but that's the point. I'm glad you mentioned it because I have been talking a lot about this with Clovis Garcia:

“Not every painter can be a good designer.” Because there are painters who don't manage to cross over, like you, in the three-dimensional, that don't master this technical part, which is indispensable. Then, this is what happens: the picture is beautiful, as was the case at the Ballet of the 100th Centennial, with great artists – Portinari, among others - but it was Aldo Calvo who turned the paintings into scenography.

Otherwise, they would never go anywhere.

me deu um chão muito grande de poder representar isso. E foi nessa linha que eu trabalhei: o cenário como personagem. Que estava em cena contracenando com ele.

Mas é por isso que depois a cenografia talvez esteja saindo muito da coisa intrínseca que eu queria perguntar a você. Fica colocada de forma tão ingrata! Porque ela não é uma coisa que proporciona remuneração interessante. E ela exige toda essa dedicação, essa integração completa.

Realmente. E o artista plástico, como no meu caso, quando quer colaborar com uma cenografia ele de repente se vê atado pelos instrumentos de que dispõe. Veja você que o Chagall fez grandes cenografias, mas ele só fazia uma pequena intervenção – ele pintava.

Sim, mas aí é que está. Foi bom você falar nisso, porque eu tenho comentado muito a respeito até com o Clóvis Garcia: “Nem todo pintor pode ser um bom cenógrafo”. Porque há pintores que não penetram, como você, as três dimensões, que não dominam essa parte técnica: que é indispensável. Então acontece isso: o quadro é muito bonito, como foi no Balé do IV Centenário, com grandes artistas – Portinari, entre outros –, mas foi o Aldo Calvo quem converteu os quadros em cenário.

Senão, não saía do chão.

É. Então você é uma exceção. Você se coloca assim: “Eu sou uma artista plástica”, com muita humildade, porque você é uma grande cenógrafa, tem trabalhos excelentes, mas porque você aprendeu – fez como Picasso, que está no Ballet Imperial Russo, depois no Ballet do Diaghilev. Penetrou como ele toda essa parte técnica. Sem isso, em geral, não se tem um resultado desses. O seu trabalho de cenógrafa teve resultado porque você chegou com a bagagem de uma artista plástica e se tornou cenógrafa.

Eu fico muito comovida, mas se você soubesse o sofrimento que é!... Inventaram uma piada que dizia que no fim eu tinha me separado do Antunes pra não ter que fazer mais cenário. “Pelo amor de Deus, você me peça tudo, mas não me peça mais cenários!”. Quando trabalhei com o Flávio Rangel em *A morte do caixeiro viajante*, no TBC, que foi um trabalho muito gratificante, houve uma hora em que tivemos que escolher: ou os refletores iluminavam o fundo das cortinas de flores ou iluminavam os atores. Quer dizer, a essa altura, o que tinha sido feito não foi nem visto porque não havia luz para iluminar.

Não havia condições financeiras para proporcionar essa parte técnica?

Não. Há coisas que não são desenvolvidas. Há muito “aborto” na cenografia brasileira, pois você passa o texto, senta-se com o diretor, senta-se com o produtor e realiza um trabalho do qual, se você for muito feliz, só 60% estarão no palco.

Yes. So you're an exception. You position yourself this way: “I'm a visual artist” with plenty of humility, because you're a great set designer, who has done excellent work, but because you've learned – as did Picasso, at the Imperial Russian Ballet, later in the Ballet of Diaghilev. You crossed over like he did into those whole technical area. Without this, in general, you don't get this kind of result. Your work as a scenographer was successful because you arrived with the experience of a visual artist and became a scenographer.

I get very emotional, if only you knew the suffering that it is! ... They came up with a joke that said that, ultimately, I separated from Antunes in order to not have to make any more sets. “For God's sake, you can ask everything of me, just don't ask me for any more sets.” When I worked with Flávio Rangel on *Death of a salesman*, for TBC, which was a very rewarding job, there was a point when we had to choose: either the spotlights would illuminate the background of the flowery curtains or the actors. I mean, at that point, what I had done wasn't visible because there was no light to illuminate it.

Weren't there any funds to cover this technical part?

No. There are some things that aren't developed. There are lots of “abortions” in Brazilian scenography, because you look at the text, sit with the director, sit down with the producer and work on a project that, if you're very lucky, 60% of which will make it onstage.

Ah! Isn't that the truth! If you're lucky!

And on the way, you end up losing yourself. I mean, the average is that 40% of what you've done will be passed on to the audience. And all this, let's call it “jetsam,” that doesn't get made for this reason or that, ends up in a drawer, it goes into your files: “Oh, how it would have been nice!” Scenography in Brazil, therefore, is a bit like a pirate who's lost a leg, you know? It's never completely finished and it's never the whole story. It's a story that you whisper, not a story that you tell thoroughly. I find it very frustrating. To plan a thing and realize that only 40%, 50% or 60% will make it onstage is very frustrating, you know? It's not like the engraving that you finish or the canvas that you paint at just the right time.

But one thing that I want to bring up is precisely this kind of education that you had, including your contact with Svoboda which made you the artist you are.

It was Svoboda, but not only him. It was because of Trampolini, who I met in Italy, who did futurist theater, and the staff who worked with him. Emilio Vedova, who did all the really advanced shows for twelve-tone music performances in Venice. I always used to go to the German theater when I was in Berlin. In the United States in 1959, I followed the productions, the stories. I asked for permission and would go see everything; I put myself up on the stage to find out about *West Side Story*, *My Fair Lady*. And there was always some wonderful machinery behind it. So, if you ask me today: “Maria, what's the scenography here? Let's make a set of textures, a poor set design, perhaps with not many resources – there's no point in dreaming. I don't want to dream. I

Ah! Você disse uma grande verdade! Se você for feliz!

E, no caminho, ainda vai se perdendo. Quer dizer, a média é que 40% do que você idealizou passe para o público. Então todo esse, digamos, “refugo” que não se faz por esse ou aquele motivo fica na gaveta, fica no seu arquivo, enfim: “Ah, como teria sido bonito!”. A cenografia brasileira, portanto, é um pouco assim, um pirata a quem falta uma perna, entende? Ela nunca se fecha, e nunca é o enredo todo. É uma história que você cochicha; não uma história que se fala de forma completa. Eu acho isso muito frustrante. Planejar uma coisa e perceber que só 40%, 50% ou 60% irão para o palco é muito frustrante, entende? Não é como a gravura que você completa ou a tela que você pinta no melhor momento.

Mas uma coisa que eu quero lembrar é justamente esse tipo de formação, inclusive contatos como com o Svoboda, que fizeram de você a artista que é.

Foi o Svoboda, mas não só ele. Foi o Trampolini, que eu conheci na Itália, que fazia o teatro futurista, e o pessoal que trabalhava com ele. O Emilio Vedova, que fez todos os espetáculos avançadíssimos para as apresentações da música dodecafônica em Veneza. Foi o teatro alemão que eu ia ver sempre no tempo em que fiquei em Berlim. Nos Estados Unidos, em 1959, acompanhei montagens, histórias. Pedia licença e ia ver tudo, me metia lá no palco para descobrir o que eram *West Side Story*, *My Fair Lady*. E havia sempre uma maquinaria maravilhosa. Então se você me disser hoje: “Maria qual é a cenografia? Vamos fazer uma cenografia de texturas, uma cenografia pobre, talvez de poucos recursos” – não adianta sonhar. Eu não quero sonhar. Eu quero saber primeiro o que se tem para depois dizer o que eu vou pensar e idealizar. É o processo de criação inverso, entende?

1 Entrevista realizada pelo cenógrafo e Prof. Campello Neto, na década de 1980, digitada pelo Prof. Fausto Viana para compor sua livre-docência Campello Neto-Vida e Obra, defendida em 2006.

want to know first what we have available so afterward I can think about it and get it done. It's like the creation process backwards, you know?

1 Interview conducted by scenographer and professor Campello Neto in the 1980s and transcribed by professor Fausto Viana to be a part of his thesis, Campello-Neto Life and Work, defended in 2006.

Entrevista com Luiz Carlos Ripper

CAMPELLO NETO¹

Gostaria de conversar sobre a busca de uma cenografia coerente com a realidade brasileira. Que você falasse sobre a posição do cenógrafo e das condições de trabalho desse profissional no Brasil.

Do ponto de vista das condições de trabalho, o mundo subdesenvolvido exige a constante superação da falta de condições. O resultado da obra é sempre uma superação de condições, um controle de condições reais mínimas para atingir-se algum ideal. Quanto ao outro ponto, a cultura brasileira nos ajuda, não é? Porque os acertos são uma consequência. A Semana de Arte Moderna, por exemplo, nos ajuda a pensar nisso. Às vezes, eu digo que seria preciso haver uma nova Semana de Arte Moderna nesta terra. Verdadeiramente. Porque constantemente nos esquecemos de onde estamos. Uma frase de Nelson Pereira dos Santos me ajuda muito quando vou trabalhar. Ele diz: “Ô, Ripper, tudo o que a gente tem a fazer é considerar aquela etiqueta, aquele carimbo que a gente tem na testa: sou subdesenvolvido”. Então, tudo o que se faz, tudo o que se pensa a partir da consciência dessa etiqueta, fica mais fácil porque nós temos justamente que superar esse subdesenvolvimento. Eu acho que a importância de um trabalho no Brasil é você considerar esse tropicalismo que nos tem como ponta de lança. É assim que eu penso. Estudei com ele, até 1965, e do Paulo Emilio Salles Gomes. Isso me ajudou muito.

De Paulo Emilio Salles Gomes? Aqui?

Em Brasília. Fui estudante da Universidade de Brasília e estive lá de 1962 a 1965. Talvez isso tenha me ajudado a me colocar nesses trilhos que você está mencionando aí, esse trilho brasileiro, de país em desenvolvimento. Fui pioneiro em Brasília. Larguei Copacabana e fui para Brasília com 18 anos. Larguei Ipanema e fui sozinho para Brasília. Andei, antes do hippie, de pé sujo e de sandália no meio dos candangos em Brasília. Foi lá, sozinho, que estudei, trabalhei e fiz *Fala Brasília* com o Nelson. Esse momento foi muito importante junto com o Athos Bulcão, com o Ceschiatti, com a Marília Rodrigues, com a Amália Toledo.

Você só falou em “monstros” até agora.

Pois é. E eu convivi com esses “monstros” no começo da minha vida profissional. Isso foi muito importante para a minha identidade profissional, porque nesse momento, quando você não tinha a faculdade, você pegava na pá e na enxada e ia construir a sala de aula. Meus colegas fizeram isso, e isso foi muito importante para eu me situar neste mundo. E dizer *não* para

Interview with Luiz Carlos Ripper

CAMPELLO NETO¹

I'd like to talk to you about the search for a kind of scenography that is coherent with Brazilian reality. Could you tell us about the role of the scenographer and the work of this professional in Brazil?

From the point of view of work conditions, the underdeveloped world demands a constant surmounting due to a lack of funds. The end result of the work is always a surmounting of these conditions, a control of minimal resources to achieve some ideal. But as to the other point, the culture of Brazil helps us, doesn't it? Because our successes have consequences. The Week of Modern Art, for example, helped us to think about this. Sometimes, I say that it will be necessary to have another Week of Modern Art. Seriously. Because we are constantly forgetting where we are. There's something that Nelson Pereira dos Santos said that helps me a lot when I'm working. He said: “Look Ripper, all we have to do is consider that label, that stamp that's on our foreheads: I'm underdeveloped.” Then, when everything that you do, everything that you think, is conscious of this label, things get easier because this is precisely what we have to overcome, this underdevelopment. I think the importance of work in Brazil is that you consider this tropicalismo that we have as a starting point. This is the way I think of it. I studied it until 1965, and with Paulo Emilio Salles Gomes. This helped me a lot.

With Paulo Emilio Salles Gomes? Here?

In Brasília. I studied at the University of Brasília and I was there from 1962 to 1965. Perhaps this helped me place myself on this track that you mentioned there, this Brazilian track, of a country that's in development. I was a pioneer in Brasília. I left Copacabana for Brasília at age 18. I left Ipanema and I went to Brasília by myself. I walked, before the hippies with dirty feet and sandals among the construction workers in Brasília. I went there alone, where I studied and I did *Fala Brasília* with Nelson. This was a really important time I shared with Athos Bulcão, with Ceschiatti, with Marília Rodrigues, with Amália Toledo.

Everyone you've mentioned up to this point has been a giant.

Yeah, well. I lived alongside with these giants at the beginning of my professional life. This was very important for my professional identity because at this moment, when you didn't have a college, you grabbed a shovel and a hoe and you went and built the classroom. My classmates did this, and this was very important for me to situate myself within this world. And to say “no” to a series of the world's values that were of no interest to me. It took some courage to say “no,” and this posture is much more a negation of

uma série de valores do mundo que não me interessavam. Eu tive bastante coragem de dizer *não*, e essa postura é muito mais de negação dos valores que estão por aí do que de afirmação dos brasileiros. No momento que estamos vivendo, seria preciso, como falei, que houvesse uma nova Semana de Arte Moderna. Venho buscando o caminho de uma fisionomia brasileira, de definir o que é específico, o que pode integrar, em síntese, uma imagem brasileira. É uma coisa que acho que o Gabriel García Márquez faz muito bem na literatura. Nossos pintores vieram todos da Semana de Arte Moderna, nossos pensadores. E por esse pensamento vai a questão da década de 1970, uma tentativa de reerguer esses valores. O tropicalismo e as obras que o cercaram refletiram bastante isso.

Mas vamos falar de *Avatar*, que era um trabalho nessa linha, uma fantasia extraordinária.

Avatar foi uma obra estranha. Eu tinha ganhado o prêmio Molière e fui para a Europa. Andei três meses e meio na Grécia, sozinho, de bermuda e sandália, de teatro em teatro. Ao mesmo tempo em que eu andava na Grécia, pensava em como deveria dirigir esse trabalho. Eu era “rato” de teatro grego. Quando voltei, quis descobrir um espaço que não fosse teatro, onde pudesse relacionar bem a arte, o teatro e a natureza de novo. Isso é uma coisa que a cultura brasileira permite e a civilização brasileira não. A cultura brasileira é prenhe das manifestações paracênicas que se dão todas a céu aberto, ao rés do chão. E a civilização brasileira, com o teatro italiano, folcloriza e recusa todas essas manifestações no seu santuário teatral – porque é o *teatro italiano*. Este, por sua vez, folcloriza a manifestação brasileira, e faz com que o espectador, quando está lá em cima, olhe com olho de colonizador para a cultura brasileira. Então, a busca do espaço cênico brasileiro vai dar nesse chão batido, e essa reflexão foi reafirmada na Grécia, como na origem do próprio teatro. Quando você tem o anfiteatro, é a relação da mágica teatral com a própria mágica da natureza. Há uma organicidade profunda. Então, o Museu de Arte Moderna passou a ser para mim uma espécie de alternativa a tudo isso – e foi assim que a gente montou *Avatar*, peça matriz da antropologia cultural de Lévi-Strauss. Foi uma análise desse mito que direcionou Lévi-Strauss para o estruturalismo, a antropologia estrutural dele, todas as teorias da antropologia moderna. Assim sendo, o trabalho foi feito, nós ensaiamos a peça na própria natureza. Nós convivemos seis meses com a natureza e entramos no teatro quando a nossa relação com a natureza já estava bem amadurecida – e aí reproduzimos no Museu essa relação.

Você foi acusado de ter sido mais cenógrafo que diretor. Você considera isso um ataque, uma restrição ao trabalho?

Não. Eu não acredito que essa crítica seja pertinente. Sempre falam isso do meu trabalho por eu ser cenógrafo e ele ter um visual bastante forte. Quando você tem uma obra, só pode separar o que é texto e o que é visual em nível de crítica, mas no plano da concepção e das realizações as coisas

values of what's out there than it is an affirmation of the Brazilian people. At the moment in which we're living, like I said, it's going to be necessary to have a new Week of Modern Art. I'm looking for a path to a physiognomy that's Brazilian, of defining what's specific, what can be integrated, synthesized, into a Brazilian image. It's something that I think Gabriel García Márquez did very well with literature. All of our painters went to the Week of Modern Art, all our thinkers. And from this thought comes the question of the 1970s, an attempt to resurrect these values. Tropicalismo and the works that surround it are quite reflective of this.

But let's talk about *Avatar*, which was a project along these lines, an extraordinary work.

Avatar was a strange work. I had won the Molière prize and I went to Europe. I spent three and a half months in Greece alone in shorts and sandals, going from theater to theater. At the same time that I was in Greece, I was thinking about how I should direct this work. I was the “rat” of the Greek theater. When I got back, I wanted to discover a space that wasn't theater, where I could relate well to art, to theater and to nature again. This is something that Brazilian culture allows but Brazilian civilization does not. Brazilian culture is bursting with para-scenic manifestations that are always held outdoors on the ground. And Brazilian civilization, with the Italian theater, folklorizes and refuses all of these manifestations in its theatrical sanctuary – because it's the *Italian theater*. A theater that folklorizes Brazilian manifestations and makes it so that the audience, when they're up there, looks upon Brazilian culture through the colonizer's eyes. So the search for a Brazilian scenic space will end up on this beaten path and this reflection was reaffirmed in Greece, as in the origin of the theater itself. When you have the amphitheater, it's the relationship of the magical theater with the very magic of nature. There's a profoundly organic quality. So, the Museum of Modern Art came to be for me a kind of alternative to all this – and this was how we produced *Avatar*, the main play of the Lévi-Strauss cultural anthropology. It was an analysis of this myth that directed Lévi-Strauss toward structuralism, his structural anthropology, all the theories of modern anthropology. This is how the work got done, we rehearsed the play in a real nature setting. We spent six months coexisting with nature and, once our relationship with nature was mature enough, we entered the theater – and then we reproduced this relationship in the museum.

You've been accused of being more a scenographer than a director. Do you can consider this an attack, a restriction to the work?

No. I don't see this kind of criticism as pertinent. They always say this about my work due to the fact that I'm a scenographer and because it always has a really strong look. When you look at a work, all you can do is separate the part that is written and the part that is visual on a critical level but, in the realm of conception and realization, these things always flow together. I'm a visual artist. I enter the signified through the signifier and my connection to the realm of the signifier is very strong, very ancestral. All critics, bereft of the possibility of competently analyzing art – because they don't have culture, they don't even have the vocabulary for

fluem sempre juntas. Eu sou um artista visual. Entro no significado a partir do significante, e no plano significante a minha relação formal é muito forte, muito ancestral. Todo crítico, na impossibilidade de analisar de maneira competente a arte – pois eles não têm nem cultura, nem vocabulário para isso – atém-se à parte visual da encenação. Raramente se encontra um crítico capaz de analisar adequadamente a plástica do acontecimento cênico.

Eles falam muito pouco, em geral, da cenografia. Não costumam falar muito dela.

É verdade. Eles podem criticar o teatro, a encenação, a interpretação, mas na hora de ver esse liame entre o visual e a substância da encenação, a substância mais requintada da encenação, o que eles fazem? Dão voo de passarinho sobre a confecção da cenografia. Eles não têm matéria cinzenta para analisar isso verdadeiramente. Então eu me fiz diretor e, quando eu me faço diretor, eles têm essa dificuldade. Eles não sabem separar o que é encenação do que é cenografia, porque vem tudo de uma vez só na minha cabeça. Eu mesmo não separo na hora da concepção. Agora, o problema da crítica é o problema da crítica. Eu tenho por meta alcançar cada vez mais a plenitude do meu pensamento. Então, pretendo escrever. E, quando não escrevo, eu reescrevo o texto; e vou fazer isso sempre. Eu vou fazer aquela obra coisa minha, senão não vou interpretá-la. A incompreensão da crítica? Deixo pra lá. Agora, é verdade que os críticos nunca analisaram de maneira eficiente a minha obra cenográfica, nem no cinema, nem no teatro. Jamais tive uma postura da parte da crítica que tenha me ajudado de fato, que tenha verdadeiramente relacionado meu trabalho plástico no teatro. Então você poderia me falar, além de *Avatar*, de algumas outras obras do início da década de 1970, até 1975, que você pudesse colocar como exemplo.

De 1965 a 1970, o meu trabalho se dá basicamente no cinema. E há um trabalho-matriz da minha profissão: *Como era bom o meu francês*. Foi o primeiro filme colorido no Brasil, e o projeto era meu. Eu fiz toda a parte de reconstrução histórica. Não realizei nem assinei o filme; fiz apenas a parte de pesquisa. Passei seis meses traduzindo francês arcaico e latim arcaico... sem saber nada dessas línguas (*Risos*). Esse trabalho e sua relação com a cor, e o que eu entendi do Hans Staden, dos cronistas e das cartas foram fundamentais para a compreensão do que podiam vir a ser as cores a partir de mim, do que eu estava entendendo. Esse projeto foi a matriz da própria noção de cor no cinema e na minha obra como um todo. E eu peguei o começo do Brasil, o espanto que o português tem quando chega aqui e vê um mundo que poderia ser Marte se nós chegássemos lá agora, não é? Então, essa relação com a maravilha de um mundo desconhecido. A perplexidade diante desse mundo que precisa ser constantemente descoberto, de uma identidade que precisa ser constantemente integrada. Eu me coloco diante das coisas tentando definir essa imagem.

Por outro lado, o cinema me ajudou a precisar essa imagem, que vai ser vendida lá fora como nova. Isso está dentro de mim e eu o trouxe para

it – attach themselves to the visual part of the production. Rarely do you find a critic capable of adequately analyzing the fine arts side of the scenic occurrence.

They say very little, in general, about scenography. They don't usually talk about it.

It's true. They can offer criticism of the theater, the production, the acting, but when it comes to seeing this bond between the visual and the substance of the production, the more refined substance of the production, what do they do? They just ignore the confection of the scenography. They don't have the gray matter to truly analyze it. So, I do some directing and when I direct, they have this difficulty. They don't know how to separate what is the production and what is the scenography, because it all came together at once in my head. I myself don't separate them at the time of conception. But, the critics' problem is the critics' problem. One of my goals is to realize my thoughts to the fullest. So, I intend to write it. And, when I don't write it, I rewrite the text; and I'm always doing this. I'm going to make this work mine and if I can't I'm going to reinterpret it. And if the critics don't understand? Forget about it. Now, it's true that the critics have never efficiently analyzed my scenographic work, not in the movies, not in the theater. I've never encountered a position on the part of the critics that has actually helped me, that has truly related to my artistic work in the theater.

So could you tell me some other works in the early 1970s, up until '75, aside from *Avatar*, that you could use as examples?

From 1965 to 1970, my work was basically in the movies. And there was a landmark work of my profession: *Como era bom o meu francês*. It was the first color movie in Brazil, and the project was mine. I did the entire historical reconstruction. I didn't execute the movie, nor did I design it; I just did the research part. I spent six months translating archaic French and Latin... without having known anything of these languages (*Laughs*). This work and its relationship to color, and what I had understood from Hans Staden, from the chronicles and the letters from the period were fundamental in a comprehension of what these colors could become through me, through my understanding. This project was a landmark for the very notion of color in cinema and in my body of work as a whole. And I caught the very beginning in Brazil, the shock that the Portuguese had when they arrived here and saw a world that might as well have been Mars, if we were to get there now, you know? So, this relationship with the wonders of a world that is very unknown. A perplexity in the face of this world that needs to be constantly discovered, of an identity that needs to be constantly integrated. I put myself in the face of these things trying to define this image.

On the other hand, the movies helped me to require this image which is going to be sold abroad as something new. This is inside of me and I brought to the theater. It's this approach of being unfamiliar with things and trying to understand them by doing. The work, at the end of the process, must be surprising to me and to the spectator. My spectator has to understand that universe. Something that should put us into "suspension." The sensation feels like

o teatro. É a postura daquele que desconhece as coisas e tenta entendê-las através do que faz. A obra, no fim do processo, deve ser uma surpresa para mim e para o espectador. O meu espectador deve entender aquele universo. Uma coisa que deve botar a gente em “suspensão”. A sensação se parece com a que se experimenta ao entrar em um igarapé na Amazônia: está tudo em silêncio porque o barco fez ruído e a natureza se calou, não é? Então você vê aquela linha d’água e o céu se reflete perfeitamente no espelho. Você tem uma situação de simetria da natureza que está sobre a água com aquela outra refletida. Você anda e o que ouve é o silêncio. É o mundo absolutamente primitivo, e a sensação de seu corpo é a de levantar. Essa imagem, mais tarde eu descobri, é uma imagem muito simples, e de Brasil. A gente tem que olhar para as coisas com uma pureza grande para poder resolvê-las sem muito preconceito, sem muito...

Tolhimento?

É. Sem trazer uma bagagem excessiva desse mundo que a gente estuda primeiro nas universidades. A gente tinha que olhar por um cadinho de três raças, não é? São três pés e três culturas que se afundam na terra e dão um homem. Isso ainda não está devidamente colocado. Só foi bem colocado na Semana de Arte Moderna e depois se perdeu. Nós preferimos esquecer, eu acho.

Como você vê a caminhada da cenografia com essa dificuldade de ir ao encontro de uma realidade brasileira?

Acho que o caminho da cenografia passa pela arquitetura teatral. E o teatro empareda a arte, não é? O teatro, a arte cênica, se dão dentro de uma arquitetura solidamente edificada a partir do século XVI. Ela chega à plenitude nos séculos XVIII e XIX e, a partir daí, nenhuma evolução ocorreu a não ser no nível tecnológico dos *gadgets*, botões, controles e refletores. Os princípios, porém, se dão na arquitetura que empareda a manifestação cênica no Brasil. A nossa arte, a nossa espontaneidade enquanto arte cênica se dá em aberto, com plena participação. E a contemplação através da razão ainda não se dá naquilo que é especificamente brasileiro e espontâneo. No que pode – e é o único caminho do Brasil – nutrir a arte brasileira, a arte cênica brasileira no sentido da sua independência, da integração de sua plena identidade e fisionomia. Então, esse caminho dionisíaco é emparedado no teatro italiano, no qual a comunicação se dá em nível de dirigismo, por meio de uma moldura. Que me parece que é a grande prisão. E não me venham dizer que Brecht resolveu esse problema: o teatro moderno está constantemente resolvendo esse problema porque isso é uma questão europeia, não é brasileira. A questão brasileira é o Xingu. A questão brasileira é o Candomblé. E no Candomblé, na arquitetura do Candomblé, o que você tem é um mastro central no meio de um terreiro coberto.

A questão são as manifestações paracênicas da cultura brasileira, as ordens que de fato devemos seguir em nível de forma. Que, em termos de estrutura narrativa, precisam ser absorvidas pelo intelectual brasileiro

that which you experience when getting into a boat in the Amazon: everything is silent because the boat is making sounds and so the surrounding nature keeps quiet, right? So you see that line of the water and the sky reflecting one another perfectly as if in a mirror. You have a situation of symmetry in nature that is on top of the water with the other thing reflected. You move and what you hear is silence. It’s an absolutely primitive world, and the sensation in your body is one of levitation. This image, I would later learn, is a very simple image, and it is one of Brazil. We have to look at things with a great purity in order to be able to resolve them without too much prejudice, without too much...

Hindrance?

Yeah. Without bringing too much baggage from this world that we first study in the universities. We had to look at each one of three races, right? There are three footprints and three cultures that sank into the ground here and gave way to one man. This still hasn’t been properly articulated. It was only well articulated at the Week of Modern Art and afterward it was lost. I guess we prefer to forget.

How do you see the course of scenography with this difficulty of being able to encounter a reality that is Brazilian?

I think the path of scenography passes through theatrical architecture. And the theater confines art, doesn’t it? The theater, the scenic arts, takes place inside of an architecture that was solidly developed from the 16th century on. It came to be plentiful in the 18th and 19th centuries and, from that point on, there has been no evolution except in the level of technology of gadgets, buttons, controls and reflectors. The principles, however, can be seen in the architecture which confines scenic manifestations in Brazil. Our art, our spontaneity regarding scenic art gives way to an openness, with plain participation. And contemplation through reason still doesn’t lend itself to that which is specifically Brazilian and spontaneous. In what you can do – and this is the only way in Brazil – nurture Brazilian art, scenic arts that are Brazilian in the sense of independence, of integrating its plain identity and physiognomy. Therefore, this Dionysian path is confined in the Italian theater, in which communication takes place at a level of orientation, through a mold. Which seems to me to be a big prison. And don’t tell me that Brecht solved this problem: the modern theater is constantly solving this problem because it’s a European question, not a Brazilian one. The Brazilian question is Xingu. The Brazilian question is Candomblé. And in Candomblé, in the architecture of Candomblé, what you have is a central mast in the middle of a covered yard.

The question is in the para-scenic manifestations of Brazilian culture, the orders that we should truly be following at the level of form. Which, in terms of narrative structure, first need to be absorbed by the Brazilian intellectual at the time of writing. There are three cultures. White culture, which is already completely organized in the university realm. The opposite is the indigenous culture, which is not properly organized; we are prejudiced, we need to colonize. And then black culture. Black culture and

quando ele está escrevendo. São três culturas. A branca, que está toda já organizada na estante da universidade. Ao contrário da cultura indígena, que não o está devidamente; nós temos preconceito, precisamos colonizar. E a cultura negra. Esta, e a indígena são as duas culturas de fato brasileiras. Acho que o terreiro de uma casa é o teatro da nossa infância. Nós somos uma civilização ainda de fundo de quintal, da bananeira. A clareira de uma floresta, não é? Uma rua cheia de pó para um bumba-meu-boi passar. Então, a cultura brasileira, a cênica brasileira, passa por aí, por uma escala de valores que não cabem no teatro europeu. O edifício precisaria ser transformado, repensado para resultar em uma cênica essencialmente brasileira. Aqui no Rio de Janeiro nós tínhamos um processo que remonta à raiz do século XX, e que vem até hoje, que é o carnaval. O que fizeram com o carnaval? Lixaram o processo e o encerraram em uma arquitetura. Está errado! Porque esse processo está definitivamente comprometido com aquela arquitetura. Encerrou-se alguma coisa que era espontânea e que foi constantemente uma transformação, e que o poderia ser ainda por muito tempo. Quando você fixa a arquitetura, você fixa a moldura do que ocorre ali dentro. É uma prisão! Então, o que eu estou colocando é o seguinte: como organizar uma arquitetura teatral que favoreça o desenvolvimento do progresso, a liberdade da integração que precisa haver? E não estabelecer uma arquitetura de fundações e princípios rígidos. Porque o teatro precisa ter uma transformação constante.

O que é a cenografia para você?

Gosto de postular a cenografia como um pensamento cenográfico. Não separo a cenografia do figurino, nem do objeto cênico. A cenografia para mim é a grafia da cena. É uma linguagem integral, uma visualidade. É a integralidade do visual que sustenta a linguagem que o abrange, que é a encenação do acontecimento. Pois bem. Essa grafia da cena é a escritura do visual no espaço que o sustenta. É um espaço neutro. O suporte. A arquitetura deve alcançar a neutralidade. Pensando assim, o figurino de repente é cenografia, um objeto simples é cenografia. Eu sou bem purista em nível de cenografia. Como pensamento, procuro isso. Nem sempre, porém, se tem a oportunidade de reafirmar esses valores. Não em qualquer peça, momento ou grupo. É preciso sobreviver. Então, muitas vezes, se é obrigado a fazer coisas com as quais ideologicamente não se concorda. Fiz muitos trabalhos, poucos, porém, importantes que me ajudam a pensar isso que eu coloco em nível de ideal, na plenitude. Uma peça que me ajudou a compreender bastante isso, por exemplo, na qual eu fui apenas cenógrafo e figurinista, foi *Hoje é dia de rock*, do Zé Vicente. Nessa peça, nós conseguimos transformar o espaço cênico, a arquitetura do teatro. A gente conseguiu “bouleversar” toda a relação palco-plateia em um corredor. O espaço media 20 m por 4 m. Era um grande corredor e a narração era processional, isto é, as coisas passavam por esse corredor. Toda a narrativa era a articulação de dois extremos: o ponto de partida e o ponto de chegada. O ponto de partida era a maravilha e o mágico. E ainda o lugar do salto

indigenous culture are the two that are in fact Brazilian. I think the back yard is the theater of our childhoods. We're still a civilization of back yards, of banana trees. The clearing in a forest, you know? A dusty street for a *bumba-meu-boi* to proceed down. So, Brazilian culture, Brazilian scenic art, is there, with a scale of values that there's no room for in the European theater. The edifice needs to be transformed, rethought, in order to yield a scenic art that is essentially Brazilian. Here in Rio de Janeiro, we have a process whose roots date back to the 20th century, and which continues to present day, which is Carnival. What have they done with Carnival? They trashed the process and closed it in inside of an architectural structure. It's fenced in! Because this process is definitively compromised by this architecture. They fenced in something that was spontaneous and which was in constant transformation, and could have remained so for a long time. When you place something inside a structure, you put a mold on what occurs inside. It's a prison! So, what I'm proposing is the following: how to organize a theatrical architecture that favors the development of progress, the liberty of integration that we need to have? Not the establishment of an architecture of rigid foundations and principles. Because theater needs to be in constant transformation.

What is scenography to you?

I like to postulate scenography as a scenographic thought. I don't separate scenography from costume design, or from scenic objects. Scenography for me is the graphing of a scene. And it's an integral language, a visuality. It's the entirety of the visual that sustains the language which encompasses it, which is the staging of happenings. Well then. This graphing of the scene is a writing of the visual in the space that sustains it. It is a neutral space. A support. Architecture should strive for neutrality. In this way of thinking, costume design is effectively scenography, a simple object is scenography. I'm quite a purist on a scenographic level. This is the kind of thought that I'm going for. It's not always, however, that I have the chance to reaffirm these values. Not with every play, at every moment or with every group. We have to survive. So, many times, we're obligated to do things that we don't agree with ideologically. I've worked on lots of projects, but few of them, however, were important in that they help me to imagine something I would place on a level of an ideal, of entirety. One play that helped me understand this, for example, for which I did just the scenography and costume design, was Zé Vicente's *Hoje é dia de rock*. In this play, we managed to transform the scenic space, the architecture of the theater. We managed to “boulevardize” the whole stage-audience relationship in a corridor. The space was 20 meters by four meters. It was a large corridor and the narration was processional, that is, things passed through this corridor. The entire narrative was the articulation of two extremes: the departure point and the arrival point. The departure point was the magic and the wonder. And also the locale of the scenic action. The arrival point was the exit. It was at Teatro Ipanema. So it was a processional event, and we see this same tradition on a street, on a road. A street is a scenic stage, a road is a scenic stage.

cênico. O ponto de chegada era a saída do espectador. Foi no Teatro Ipanema. Então era um esquema processional, e a gente vai encontrar a tradição disso em uma rua, uma estrada. Uma estrada é um palco cênico, uma rua é um palco cênico.

Isso é quase um pouco o mistério da Idade Média.

Também. E, se você quiser, ainda o Teatro Nô no Oriente. Acho que o Brasil é um país que está constantemente em reforma. Andando pela cidade, vemos a obra brasileira sempre em transformação. Não se dá essa transformação na Europa. O que se vê na Europa é a permanente preservação de todas as épocas. No Brasil, o que se vê? A constante transformação das coisas. Uma vertigem que nós não percebemos. Isso só ocorre quando a gente se afasta e contempla o burburinho de longe. Pois bem. No teatro do Brasil isso não acontece. Nem na arte do Brasil. Estamos continuamente reproduzindo modelos e importando fórmulas, inclusive de maneiras de pensar. Não estamos em um momento revolucionário em termos de arte. O que estamos vivendo é um reacionarismo. A crítica se coloca – ao menos no Rio de Janeiro – de uma maneira absolutamente reacionária, que não permite essa transformação. Se você não importa um modelo de leitura daquele objeto, se você não importa junto com a peça a maneira de lê-la e encená-la, você não tem leitura! Acho que essa é a grande tragédia que ocorre no Brasil atualmente. Você não consegue definitivamente propor uma coisa nova. Criou-se um reacionarismo em nível de crítica que não permite a inovação. Será que é o mal da década?

Pode ser um mal da década, mas nós tivemos uma certa reação na década de 1970.

Mas não foi suficiente! O que seria importante agora, em nível de arte? Acho que é uma grande síntese, uma grande recuperação de valores. De fato, a democracia poderia propiciar isso, mas ainda não está sendo possível. E a cenografia passa por esses pensamentos, pelo material, pela artesanaria brasileira. O Brasil é uma civilização artesanal, não é? E duas culturas – a negra e a indígena – são a plenitude desse artesanal. A indígena chega a um requinte oriental, a um desempenho altamente refinado, é uma vertigem infinita de conhecimento em nível de matéria e de artesanaria. E como absorver isso na cênica verdadeiramente? Porque são valores impressionantes. Importante é o ar que a gente respira, a nossa especificidade, não é? As relações que as duas culturas têm com a cor, com as matérias, com o processo artesanal. O artesanato é rico em ambas. Não há a dicotomia que existe no artesanato sem o rito. O artesanato tem uma substância, a matéria tem uma substância conceitual profunda que se perde aí... vai até uma cosmogonia, a terra. Uma pessoa moldando barro não é uma pessoa moldando barro. O barro quer dizer terra, quer dizer uma coisa; a água quer dizer outra coisa; o fogo quer dizer outra coisa e a mão outra. Quando a mão plasma o barro e o pote, ela está projetando um objeto pleno de significação. Então esse conhecimento e essas relações

There's almost a bit of medieval mystery there.

That too. And, if you like, also of the Noh Theater of the East. I think that Brazil is a country which is constantly under renovation. Walking through the city, we see the structures of Brazil are forever in transformation. You don't have this transformation in Europe. What you see in Europe is the permanent preservation of things from all eras. And what do you see in Brazil? The constant transformation of things. It's a vertigo that we don't perceive. This only happens when we step back and contemplate the buzz from far away. Now then. In the theater in Brazil, this doesn't happen. Nor in the arts in Brazil. We are continuously reproducing models and importing formulas, including ways of thinking. This is not a revolutionary moment in terms of art. What we are experiencing is reactionism. Critics, at least in Rio de Janeiro, are positioned in a manner that is absolutely reactionary, which doesn't allow for this transformation. If you don't import a model of interpreting a certain object, if you don't, along with a certain play, also import the way of reading it, of staging, then you have no interpretation! I think this is the great tragedy that goes on in Brazil these days. You can't manage to definitively propose something new. There is a level of reactionism that has been created in the critical field that doesn't permit innovation. Could this be the ill of our decade?

It could be the ill of this decade, but there was a certain reaction in the 1970s.

But it wasn't enough! What is important now, at the level of art? I think that it's a great synthesis, a great recuperation of values. It's true that democracy can profitiate this, but it still hasn't been possible. And scenography passes through these thoughts, through material, through Brazilian artisan works. Brazil is an artisanal civilization, isn't it? And two cultures – the black and indigenous – are plentiful in this artisanal production. The indigenous reaches a kind of oriental refinement, a highly-refined performance; it's an infinite vertigo of knowledge at the material and artisanal level. And how do we truly absorb this into the scenic? Because these are remarkable values. What's important is the air that we breathe, our specificity, isn't it? The relations that the two cultures have with color, with materials, with the artisanal process. Artisan works are rich in both. There is no dichotomy that exists in the artisanal without a rite. The artisanal has a substance, the material has a deep conceptual substance that gets lost... it even includes a cosmogony, the earth. A person molding clay is not a person molding clay. The clay means the earth, it means a thing; the water means something else; fire means something else and the hand still something else. When the hand shapes the clay and the pot, it is projecting an object of plain significance. Thus, this knowledge and these organic relationships with thought, how do we place them on the level of craft of theater, of manner, of creation, of form? We learn scenography from Italian books, from French books. This is important, this is extremely important. And academia is fundamental. I learned to design with Ceschiati, I made copies in plaster. At the moment in which we learn to design in college it's important to have the same posture that Amélia Toledo

orgânicas com o pensamento, como a gente coloca em nível do “craft” do teatro, do jeito, da feitura, da forma? A gente aprende cenografia no livro italiano, no livro francês. Isso é importante, isso é importantíssimo. É a academia e é fundamental. Eu aprendi desenho com Ceschiati, fiz cópia de gesso. No momento em que a gente aprende desenho na universidade é importante ter a postura junto com a Amélia Toledo, que era uma postura explosiva e revolucionária. Ao mesmo tempo, a gente aprendia a fazer modelo vivo; era cópia de gesso, quer dizer, eu frequentei a academia. Ceschiati não é um acadêmico, mas nos imprimiu um princípio clássico de pensamento no desenho. Então eu acho que é importante, em nível de ensino, todo esse saber europeu! Mas isso não é o suficiente.

Isso é o ponto de partida.

É o ponto de partida. É o componente de uma síntese que precisa ocorrer constantemente, para a gente se descobrir e se revelar a nós mesmos. *Hoje é dia de rock* foi um trabalho em que essas questões estiveram mais ou menos apontadas. O objeto sustentava provisoriamente o significado da encenação, mas o significado não se fixava no objeto ao longo da encenação. Porque cenografia eu não aprendi com ninguém, aprendi fazendo. Quando fui fazer *Como era bom o meu francês*, eu tinha estudado cinema; depois estudei pintura. Mas não aprendi cenografia, nunca fui assistente de nenhum cenógrafo. Fui descobrindo junto com os meus diretores.

Esse é o processo, descobrir com os diretores. Foi o meu processo também.

Quando ganhei o prêmio Molière com *Hoje é dia de rock* e viajei, comprei os primeiros livros de cenografia – que nunca precisei abrir. Quando ganhei o segundo prêmio Molière, precisei viajar e não tinha dinheiro. Aí comecei a dar aula. Então, comecei a estudar os livros para ver o que eles queriam dizer para mim. Foi aí que eu comecei a estudar cenografia e a investigar aquilo que eu sabia. E aí comecei a ler como parâmetro de reflexão sobre aquilo que eu fazia, aquilo que precisava ser, o que os livros estavam ensinando a qualquer um.

Aquilo que você teria que ordenar para poder passar para os alunos.

Ordenar e passar adiante. E foi aí que eu comecei a estudar. Acho que o livro é relativamente importante porque a cenografia é *pson gráphos*, é a escritura da vida. Para mim, *gráphos* é *pson gráphos* e a *skene* é a vida. É onde a gente é obrigado a trocar constantemente de roupa. O meu modelo é a percepção, antes de mais nada. Como Grotowsky diz, são os conteúdos de teatro que a vida tem. Grotowsky afirma que o palco é o lugar onde se precisa parar de representar, não é? Quando se sobe nele, é preciso parar de representar, é preciso ser. Essa foi uma lição muito boa que eu aprendi também. É um modelo importante. Os livros não são suficientes, porém, porque eles ainda estão traduzidos em língua colonizadora. Há um livro do Rondon – um livro de 1940, por aí – que me acompanha a vida inteira e que é muito importante para mim. Trata de uma expedição ao Mato

had, which was an explosive and revolutionary posture. At the same time, we learned to make a live model; it was a copy in plaster, I mean, I was attending academia. Ceschiati is not an academic, but he imprinted on us a classical principle of the school of design. So, I think that it's important, at the level of instruction, all this European knowledge! But this is not enough.

This is the starting point.

It's the starting point. It's a component of the synthesis that needs to occur constantly, in order for us to discover and reveal ourselves. *Hoje é dia de rock* was a play in which these questions were touched on, more or less. The object provisionally sustained the meaning of the staging, but the meaning did not remain fixed to the object throughout the staging. Because I didn't learn scenography from anyone, I learned it by doing it. When I went to do *Como era bom o meu francês*, I had studied cinema; after, I studied painting. But I didn't learn scenography, I was never the assistant of a scenographer. I discovered together with my directors.

This is the process—discovering together with the directors. It was my process too.

When I won the Molière award for *Hoje é dia de rock* and I traveled, I bought my first books on scenography – which I had never needed to open. When I won my second Molière award, I needed to travel and I didn't have any money. Then I started teaching classes. So, I began to study the books to see what they had to tell me. It was then that I started to study scenography and investigate what I already knew. And then I started to read as a parameter of reflection about that which I did, that which needed to be, and that which the books could teach to anyone.

That which you had to sort out in order to be able to pass it on to the students.

Sort out and pass on. And it was then that I started to study. I think that books are relatively important because scenography is *pson gráphos*, it's the writing of life. For me, *gráphos* is *pson gráphos* and *skene* is life. It is where we are obligated to constantly change our clothing. My model is perception, before anything else. As Grotowsky said, it is the makings of the theater that life has. Grotowsky affirms that the stage is the place where one must stop representing, right? When you step onstage, it's necessary to stop representing and just be. This was another good lesson that I learned. It's an important model. The books are not enough, however, because they are still translated in a colonizing language. There's a book by Rondon – a book from 1940 or thereabouts – that has stayed with me my entire life and is very important to me. It's about an expedition to Mato Grosso that Rondon documented in photographs. Whenever I need to represent a *caboclo*, that Indian or Brazilian from the rural countryside, I go back to this book as a parameter for reflection. Because we could still find those pure-blooded Indians at the beginning of the century and the process of degeneration which they started to suffer began with the very expedition portrayed in the book. In

Grosso que Rondon documentou em fotografia. Toda vez que preciso representar o caboclo, aquele índio ou brasileiro do interior, eu recorro a esse livro como parâmetro de reflexão. Porque a gente vai encontrar aquele índio puro ainda do começo do século e o processo de degeneração que ele começa a sofrer a partir da própria expedição que ordenou o livro. No livro de Rondon, você ainda vê isso em estado puro, sem a corrupção do *glamour* com que se documenta hoje na *Manchete* e na *Veja*.

No filme *Quilombo*, você tinha suas oficinas?

Quando começamos a montar o *Quilombo*, pretendíamos fazer um filme realista. Mas faltava informação, conhecimento propriamente dito, tempo, dinheiro. Eu estava falando sobre o realismo. Quando se tem uma abordagem cenográfica realista, quer dizer, da cultura branca, consegue-se obter, a partir de Gilberto Freyre, informações para a reconstituição da vida colonial. Agora, em relação ao negro e ao índio, isso não é possível, está perdido. Quase não se tem documento nem informação desse cruzamento. E nós somos frutos desse cruzamento, que rejeitamos até hoje.

Vamos falar sobre *Chica da Silva*?

Quando chegamos à cidade de Diamantina e começamos a entrevistar as pessoas para fazer o filme *Chica da Silva*, verificamos que cada habitante tinha uma versão distinta da personagem. Isso porque Chica da Silva não é uma figura histórica, e sim quase mitológica, da cidade. Diamantina precisa desse mito para integrar sua identidade, que é completamente diferente da de Ouro Preto. Como a cidade está um pouco mais distante do caminho de acesso aos turistas, a cidade se alimenta dela e de Juscelino Kubitschek. Este é uma figura recente e histórica. Chica da Silva é uma figura do passado remoto. Daí, cada um acrescenta um ponto quando conta o conto, não é? Assim, havia Chica da Silva preta, branca, morena, russa. Careca, de cabelo crespo, de cabelo grande. Era feia, com dente, sem dente, dente de ouro – uma quantidade infinita de versões sobre Chica da Silva. Cada pessoa dava um palpite sobre o que estávamos fazendo e de alguma forma rejeitava nossa definição (*Ri*).

Como se fosse diferente daquilo que ela queria que tivesse ficado como a sua verdade.

É. Todos estavam muito contentes pelo filme que estávamos fazendo, mas na realidade todos discutiam muito o filme, quer dizer, toda aquela visualidade de que eles mesmos participavam. Eu estava com um assistente com o qual trabalhava pela primeira vez. Aliás, a equipe técnica éramos só eu e ele; a população da cidade é que fez o filme. Eu sempre faço isto: produzir o que tenho de fazer com a comunidade.

Que é um método muito bom.

E nunca levo as coisas prontas. Por exemplo, os tecidos foram comprados no depósito do armário. Alguns eu comprei em Belo Horizonte, algumas

Rondon's book, you see this still in a pure state, without the corruption of the glamor that is evident today in publications like *Manchete* or *Veja*.

In the movie *Quilombo*, did you have your workshops?

When we started putting *Quilombo* together, we intended to make a realistic film. But there was lack of information, knowledge more like it, time, money. I was talking about realism. When you take a realistic scenographic approach, I mean, for the white culture, you can obtain, from the likes of Gilberto Freyre, information for the reconstitution of colonial life. But, when it comes to blacks and Indians, the same thing is not possible, this is lost. There are hardly any documents, any information at all, about this intersection. And we are the fruit of this intersection, something that we reject to this very day.

Can we talk about *Chica da Silva*?

When we arrived in the town of Diamantina and began to interview people to make the movie *Chica da Silva*, we realized that each inhabitant had their own distinct version of the character. This is because Chica da Silva isn't a historical figure; she's almost a mythic figure in the town. Diamantina needs this myth to integrate its identity, which is completely different from that of Ouro Preto. Since the town is little farther away from tourist path, the city feeds off of her myth and that of Juscelino Kubitschek – who's a figure from recent history. Chica da Silva is a figure from the remote past. And so, everyone adds their own little piece when they tell the tale, you know? As such, we had Chica da Silva being black, white, dark-complexioned, Russian. Bald-headed, with kinky hair, with big hair. She was ugly, with teeth, with no teeth, gold teeth – an infinite amount of versions of Chica da Silva. Everyone had their own input as to what we were doing and in some way rejected our definition (Laughs).

As if each one wanted their truth to be accepted.

Yeah. Everyone was really happy about the movie that we were making but in reality they all had a lot of disputes with the movie, I mean, the whole visual aspect that they themselves participated in. I was with an assistant who I was working with for the first time. Incidentally, he and I were the entire technical team; the town's population are the ones who made the movie. I always do this: produce what I have to do with the community.

Which is a very good method.

And I never bring things ready. For instance, the fabrics were bought at the stockroom at the fittings shop. I bought some of them in Belo Horizonte, there were some things that I bought. But, actually, I did everything there, with the seamstresses there, with the carpenters there. And normally I do this. Pindorama was the same thing. Faced with the extremely blatant contradictions, we felt quite free to add another point to the story. Therefore, in the face of this contradictory information and lack of iconography, we took the liberty of presenting a Chica da Silva that was closer to Carmen Miranda, which is key to an accurate reading of the film. For us, Chica da

coisas eu comprei. Mas, na realidade, fiz tudo lá, com as costureiras de lá, com os carpinteiros de lá. E normalmente faço isso. *Pindorama* foi a mesma coisa. Diante das contradições extremamente fecundas, nós nos sentimos bastante livres para acrescentar mais um ponto nesse conto. Então, diante das informações contraditórias e dos poucos iconógrafos, tomamos a liberdade de apresentar Chica da Silva próxima de Carmem Miranda, que é a grande chave de leitura do filme. Para nós, Chica da Silva seria uma Carmem Miranda do século XVIII e, a partir daí, começou toda a síntese cenográfica. Ela usaria de uma maneira completamente arbitrária valores da cultura negra ou da cultura branca. Ela os usaria como se fosse de fato uma artista que, de repente, tivesse dinheiro e pudesse dar-se ao luxo. O ponto de vista dela a respeito do mundo seria uma festa colorida e de luxo e, por fim, até poderia ser o samba do crioulo doido. Ainda assim, no entanto, estávamos longe do realismo, usando artifícios e ganchos que justificassem o nosso trabalho. A postura mais crítica em relação à abordagem, vamos dizer, mais científica da nossa história, eu acho que só poderá ocorrer no futuro. Hoje ainda não há capital acumulado para isso.

É uma verdade. Essa reconstituição... nós não temos ainda condições de realizá-la. Vai ser sempre uma coisa claudicante tentar fazer isso. Mas você teve grandes momentos...

Em 1970, houve *Tem banana na banda*, uma revista de bolso, teatro de bolso, no Teatro Ipanema, com a Leila Diniz. Foi o primeiro trabalho basicamente de teatro que eu fiz e essa revista recuperava mesmo os valores tropicalistas. Era uma Leila Diniz que a gente vestia de Carmem Miranda, com frutas na cabeça, com uma liberdade de cor muito grande, conscientes da necessidade de recuperar a brasilidade que estava perdida na chanchada, lá na revista dos anos 60. *Tem banana na banda* foi talvez o primeiro trabalho em teatro mesmo em que a minha postura era a de um cenógrafo de revista. Uma postura, digamos, muito livre, solta, brincalhona, sem nenhuma teoria sustentando nada. *Hoje é dia de rock*, que foi a peça que se seguiu, era uma coisa mais de busca, mais consciente, no momento em que o próprio teatro estava se virando pelo avesso. Foi uma tentativa de sepultar definitivamente Stanislavski; o que era uma bobagem, como descobri anos depois. O fato é que a gente tinha que virar as coisas pelo avesso... e eu acho que a gente virou. E em *Hoje é dia de rock* a gente chegou a uma dimensão ainda mais profunda.

Doroteia vai à guerra, por exemplo.

Doroteia vai à guerra também foi um trabalho de cenografia interessante. O espaço cênico era formado por uma arena de um lado e de outro e o palco quase não tinha espaço de representação. Eu precisava fazer um cenário complicado para a história de uma velha mijona, mineira, inclusive. *Doroteia* seria uma Chica da Silva decadente (*Ri*). Acho que posso dizer isso, esquecida, barulhenta. Foi uma *accrochage* interessante de elementos em torno de uma coluna. O público entrava e saía e podia manusear os

Silva would be a Carmen Miranda of the 18th century and, from that point on, the entire scenographic synthesis began. She would wear elements of black culture and white culture in a completely arbitrary manner. She would wear them as if she were in fact a celebrity who suddenly had money and could afford luxuries for herself. Her point of view of the world would be a party of colors and luxury and, ultimately, could even end up as a sort of crazy creole samba. Even so, despite this, we were far from realism, using gimmicks and hooks to justify our work. A better critical posture in relation to a more, shall we say, scientific approach to our story, I think could only take place in the future. Today, we still don't have enough capital accumulated for this.

This is true. This reconstitution... We still don't have the resources to execute it. It's always going to be an uphill battle to try to do this. But you've had some moments of greatness...

In 1970, there was *Tem banana na banda*, a pocket revue, pocket theater, at Teatro Ipanema, with Leila Diniz. It was basically the first theater work that I did and this revue really resurrected the values of tropicalismo. We had Leila Diniz and we dressed her as Carmen Miranda, with fruit on her head, a great freedom of color, conscious of the need to resurrect the Brazilian spirit that had been lost in the slapstick comedies, the revues of the 1960s. *Tem banana na banda* was perhaps the first theater work in which my posture was one of revue scenographer. A posture, shall we say, that was very free, loose, playful, without any theory sustaining anything. *Hoje é dia de rock*, which was the play that came next, was something that was more of a search, more conscious, at a moment when the very idea of theater was being turned on its head. It was an attempt to definitively bury Stanislavski; which was nonsense as I would discover years later. The fact is that we had to turn things upside down... and I think we succeeded. And with *Hoje é dia de rock* we reached an even more profound dimension.

Doroteia vai à guerra, for example.

Doroteia vai à guerra was another interesting scenographic work. The scenic space was made up of an arena from one end to the other and the stage barely had any performance space. I needed to make a complicated set for the story of a whiny old woman, from Minas Gerais incidentally. *Doroteia* would be a kind of Chica da Silva in decline (Laughs). I think I can say this, forgotten, noisy. It was an interesting *accrochage* of elements around a column. The public would come in and go out and handle the objects; they needed to find a way to get around this column to sit down. The scenography had the refinement of a pin stuck through a word on a page in an open book. I'm not a successful director or a scenographer here in Rio. As scenographer, I establish communication through a work that encompasses the scenography. In São Paulo, I've always had better reviews and the seriousness of my work has been more appreciated there than here.

Perfectly. Now when you say that you're not a successful scenographer...

No, I meant director.

objetos; ele precisava contornar de alguma maneira essa coluna para se sentar. A cenografia chegou ao requinte de um alfinete espetado na letra de uma palavra na página de um livro aberto. Eu não sou um diretor ou um cenógrafo de sucesso aqui no Rio. Como cenógrafo, estabeleço a comunicação a partir da obra que abrange a cenografia. Em São Paulo, sempre alcancei uma crítica melhor e a seriedade do meu trabalho foi muito mais valorizada do que aqui.

Perfeitamente. Agora quanto a você dizer que não é um cenógrafo de sucesso...

Não, eu quis dizer um diretor.

Você é um dos cenógrafos mais reputados do país e, com esses prêmios todos, fica um pouco forte ouvir essa queixa!

Eu quis dizer que, como diretor, a leitura do meu trabalho é reduzida. Os críticos limitam-se a dizer: "Bela concepção visual".

Bem, isso também já é um pouco por conta do preconceito da crítica quando vê um cenógrafo na direção.

Sem dúvida, mas ainda assim incomoda muito.

1 Entrevista realizada pelo cenógrafo e Prof. Campello Neto, em 1986, digitada pelo Prof. Fausto Viana para compor sua livre-docência Campello Neto-Vida e Obra, defendida em 2006.

You're one of the most reputable scenographers in the country and, with all of your awards, it's kind of discouraging hearing these complaints!

I meant to say that, as a director, the reading of my work is reduced. The critics limit themselves to the saying: "Lovely visual concept."

Well, this is also partly due to prejudice on the part of the critics when they see a scenographer working as a director.

Definitely, but even so it's really annoying.

1 Interview conducted by scenographer and professor Campello Neto in 1986 and transcribed by professor Fausto Viana to be a part of his thesis, Campello-Neto Life and Work, defended in 2006.

UMA SAIA COM MUITA RODA

ALDO CALVO

REZAM as crônicas, que foi intensa a atividade mundana no tempo de Napoleão III. Intensa e entremeadada de festas, fogos de artifício, intrigas amorosas e escândalos. Durante quinze anos, numa febre de prazeres, a preocupação da sociedade francesa foram os divertimentos de parque e de salão, a elegância apurada, o tratamento protocolar e a gesticulação refinada. Numa espécie de delírio estético, homens e mulheres procuraram libertar-se das leis da natureza. Afim de se afastarem da "utilidade repugnante" tentaram ajustar-se a um padrão absurdo que lhes desse a ilusão de encontrar o ideal perfeito da graça e da elegância. Assim nasceu o *dandismo* em que Baudelaire via "le culte de soi même... le plaisir d'étonner et la satisfaction orgueilleuse de ne jamais être étonné".

Dêste modo os homens obtiveram uma dignidade, frívola mas pomposa, enquanto as mulheres se rebelaram contra as linhas impostas pela natureza, ampliando as proporções do vestuário até adquirirem o aspecto de preciosidades adoráveis. Sorrisos languídos; entendimentos sussurrados atraz do leque complacente; maneiras afetadas, pompa, espetáculos, joias e crinolinas.

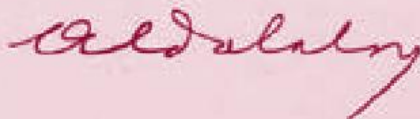
Paris se povôa de cafés-concertos; multiplicam-se os fiacres, conduzindo pelas ruas iluminadas a gás o enlevo dos namorados. As mulheres se abandonam no centro da vaporosa crinolina; os cavalheiros se empertigam comprimidos pela goma dos peitinhos; as mundanas cercam-se de flores, de luxo, de libréis - e a vida requintada se desenrola sem mais problemas que a rivalidade social, a competição mundana, a busca de excentricidade e de amor.

Ao desenhar os cenários e costumes de "A Dama das Camélias" tive que mergulhar

nêsse mundo; se assim fiz foi para compreender-lhe a essência profunda, para encontrar uma justificativa que me permitisse interpretar essa sociedade e êsse tempo de um modo mais de acôrdo com o gosto e o teatro de nossos dias.

Mas exatamente por ter querido compreender êsse mundo e êsse ambiente, convenci-me de que teria cometido um erro gravíssimo se tivesse abafado o perfume romântico de que está impregnada a peça. Separados de sua maneira de vestir, gesticular, compreender e manifestar-se exteriormente, os personagens não poderiam exprimir seus sentimentos do modo por que os exprimem. Pois personagens e ambientes são inseparáveis tudo sendo fruto de uma mesma ficção.

Decidi, então, resolver o problema de outro modo, exagerando a interpretação da qual não podia prescindir. A minha intenção foi tornar o mais evidente possível a recomposição da peça na sua atmosfera peculiar, numa atmosfera que a tornasse tão separada e diferente de nós quanto possível. Levei ao máximo a dimensão da crinolina, exagerei todos os detalhes típicos e os elementos decorativos essenciais; utilizei-me das vestimentas e das cores para acentuar o carácter absurdo que as concepções do tempo conferiam às belas infelizes que os traziam. Assim, o embaraço das vestimentas, a sua falta de lógica, contribuirão para fazer compreender a aguda desproporção de certos gestos. Se uma poltrona for muito pequena para uma saia com muita roda, a própria discordância poderá ajudar a compreender o espaço que dela nos separa, levando-nos a aceitar certas manifestações exteriores, que de outro modo dificilmente poderíamos admitir.



A very full skirt

ALDO CALVO



Uma saia com muita roda, de Aldo Calvo, publicado originalmente no programa de *A dama das camélias*, Teatro Brasileiro de Comédia, São Paulo, 1951 / A very full skirt, by Aldo Calvo, originally published in the program of *The lady of the camellias*, Teatro Brasileiro de Comédia, São Paulo, 1951

Chronicles have it that worldly activity was intense at the time of Napoleon III. Hectic and filled with parties, fireworks, love intrigues and scandals. For fifteen years, in a fever of pleasures, the concerns of French society were amusement in parks and in saloons, the refined elegance, the protocol and the frilly gestures. In a kind of aesthetic frenzy, men and women attempted to set themselves free from the laws of nature. In order to get away from "distasteful utility," they tried to adapt to an absurd pattern that would give them the illusion of finding the perfect ideal of grace and elegance. Thus was born the *dandyism* in which Baudelaire saw "le culte de soi même... le plaisir d'étonner et la satisfaction orgueilleuse de ne jamais être étonné".

In that way, men attained a dignity that was frivolous, yet pompous, while women rebelled against the lines imposed by nature, increasing the proportions of their garments until they acquired the appearance of lovely treasures. Languid smiles; whispered understandings from behind complacent fans; affected manners, splendor, shows, jewels and crinolines.

Paris is teeming with concert-café; fiacres proliferate, conducting rapturous lovebirds through gas-lit streets; women indulge in the vaporous crinoline; gentlemen stiffen up with the pressure of the starched dickeys; worldly ladies are hedged in flowers, in luxury, in footmen – and the life of leisure carries on untroubled except for social rivalry, mundane competition, the pursuit of eccentricity and love.

When I designed the sets and costumes for *The Lady of the Camellias*, I had to immerse myself in that world; I did so in order to understand its deepest essence, to find a justification that would allow me to interpret that society and that time in a way that is more in line with the taste and the theater of present day.

But precisely for having wanted to understand that world and that environment, I convinced myself that I would have made a serious mistake if I had stifled the scent of romance that pervades the play. Detached from their manner of dressing, gesturing, understanding and exteriorizing, the characters would not be able to express their feelings the way they do. Because characters and environments are inseparable, both being the fruit of the same fiction.

I then decided to solve the problem in another way by overemphasizing the interpretation which I could not do without. My intention was to make the recomposition of the play as evident as possible through its peculiar atmosphere, an atmosphere that would present it as far-removed and different from ours as possible. I enlarged the dimension of the crinolines, I exaggerated every typical detail and the essential ornamental elements; I used the outfits and the colors to accentuate the absurd character that the conceptions of that time conferred to the unfortunate beauties who wore them. Thus, the embarrassment of the attire, its complete lack of logic, contribute to an understanding of the severe disproportion of certain gestures. If a seat is too small for a very full skirt, the mismatch alone may help understand the space that separates us from it, leading to an acknowledgement of certain external manifestations that we would otherwise find hard to accept.

A originalidade de uma artista mais que brasileira a francesa Ded Bourbonnais

FAUSTO VIANA E ROSANE MUNIZ

Foi em outubro de 2010, na pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, que encontramos o ator João Bourbonnais, filho da figurinista francesa Ded Bourbonnais (1922/2005). Nosso intuito ao entrevistá-lo foi investigar e registrar brevemente a história do trabalho dessa imigrante que se apaixonou intensamente pelo Brasil até transformar-se em parte de nossa cultura. Enquanto a conversa evocava as lembranças de João, desenhos, croquis de figurinos e cenários, além de tecidos e amostras de rendas e artesanato do acervo de sua mãe eram tirados de uma mala e remexiam sua memória emotiva.

Qual o nome completo de Ded Bourbonnais?

Ded é um apelido que o pai dela lhe deu e vem de Andrée Blanche Suzanne Bourbonnais. Francês gosta de colocar nos filhos o nome dos padrinhos. Eu, por exemplo, sou João Batista Pedro Gabriel, mas uso o Bourbonnais dela.

Conte um pouco sobre sua mãe. De onde ela veio?

Minha mãe era parisiense. Sua família era proprietária de um vinhedo nos arredores de Paris e seus avós tinham uma destilaria de essências, perfumes e licores. Sua mãe, minha avó, era uma senhora muito conservadora. Meu avô herdou a destilaria de *monsieur* Gustavo, que era o pai dele. Ele não tinha muita vocação para a área de destilação e queria fazer jornalismo. Quando minha mãe tinha 11 anos, meu avô comprou um pequeno jornal no qual ele queria ser editor, mas faliu. Ele sumiu quando os credores foram bater à sua porta, e minha mãe só foi reencontrá-lo em um asilo, quando já estava com 19 anos. Ela estudou em um colégio técnico de bacteriologia na Sorbonne, no Hôtel-Dieu, porque a família queria que ela realizasse um trabalho “sério”, mas ela sempre quis ser artista. É evidente que, ao chegar à faculdade, ela se ligou ao grupo de teatro – o Theophiliens,¹ –, especializado em teatro medieval.

Na Sorbonne?

Sim. Fazia parte desse grupo de teatro o Robert Enrico,² que depois dirigiu o filme da Brigitte Bardot, e o Jacques Thieriot,³ que foi diretor da Aliança Francesa no Brasil e adaptou o *Macunaíma* para o Antunes.

The originality of an artist who was beyond Brazilian Frenchwoman Ded Bourbonnais

FAUSTO VIANA E ROSANE MUNIZ

It was in October 2010 in the graduate course of Department of Performing Arts at the University of São Paulo's School of Communications and Arts, that we met with actor Joao Bourbonnais, son of French costume designer Ded Bourbonnais (1922/2005). Our intention in interviewing him was to investigate and record briefly the history of the work of this immigrant who fell so deeply in love with Brazil that she became a part of our culture. While the conversation was evoking João's memories, he took drawings, sketches of costumes and sets, as well as fabrics and samples of laces and handicrafts that had come from his mother's collection out of a suitcase and stirred his emotional memory.

What was Ded Bourbonnais's full name?

Ded is a nickname that her father gave her and comes from Andrée Blanche Suzanne Bourbonnais. French people like to name their children after their Godparents. For example, I'm João Batista Pedro Gabriel, but I use her name Bourbonnais.

Tell us about your mother. Where did she come from?

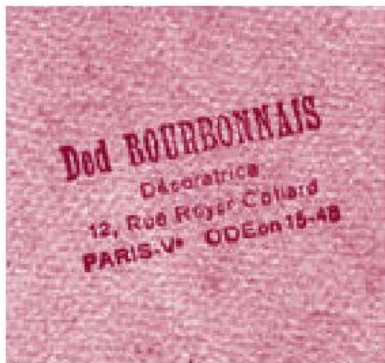
My mother was Parisian. Her family owned a vineyard outside of Paris and her grandparents had a distillery of essences, perfumes and liqueurs. Her mother, my grandmother, was a very conservative lady. My grandfather inherited the distillery from Monsieur Gustavo, who was his father. He had little vocation for the field of distillation and wanted to be a journalist. When my mother was 11, my grandfather bought a small newspaper of which he intended to be the editor, but the paper folded. He disappeared when creditors came knocking on his door, and my mother would only meet him again years later in an asylum, when she was 19. She studied at a technical high school of bacteriology at the Sorbonne, at the Hôtel-Dieu, because the family wanted her to do some 'serious' work but she always wanted to be an artist. And obviously when she got into college, she joined the theatre group – the Theophiliens¹ – specialized in medieval drama.

At the Sorbonne?

Yes. She was part of the theater group of Robert Enrico², who later directed a Brigitte Bardot movie, and Jacques Thieriot³, who was the director of the Alliance Française in Brazil and who adapted *Macunaíma* for Antunes.



1



2



3

- 1 A figurinista francesa Ded Bourbonnais, 2000 (Acervo João Bourbonnais)/ French costume designer Ded Bourbonnais, 2000 (Archive João Bourbonnais)
- 2 O carimbo de Ded Bourbonnais, ainda na França (Acervo João Bourbonnais)/The stamp of Ded Bourbonnais while still in France (Archive João Bourbonnais)
- 3 Desenho de Ded Bourbonnais para figurino de *Maria Stuart*, de Schiller, com direção de Ziembinski, 1958 (Acervo João Bourbonnais)/Drawing for the costume of Schiller's *Mary Stuart*, directed by Ziembinski, 1958 (Archive João Bourbonnais)

O Jacques fez o trabalho de dramaturgia, falou do Movimento Pau-Brasil, pois era um brasilianista, especialista em antropofagia e louco por Mário de Andrade.

Minha mãe foi amiga do Marcel Marceau⁴ e desenhou o traje do Bip, que foi criado em conjunto pelos dois. Ela conta que no pós-guerra não havia nem indústria têxtil, nem como fazer um pano listrado. Assim, aquele primeiro listrado do Marceau foi feito todo a mão! Em agosto de 1952, o Théophiliens é convidado a vir ao Brasil pelo Pascoal Carlos Magno, do Teatro do Estudante,⁵ e ela – que estava com o casamento bem complicado com o Chesselet, pai da minha irmã, que tinha sido da Resistência Francesa – fugiu para o Brasil como cenógrafa e figurinista da trupe de teatro. Parece novela, mas é verdade. Ela fugiu e deixou uma filha de 4 anos com os pais dela. Veio para o Brasil para passar um tempo, mas o marido nem imaginou que aqui ela se ligaria ao meio teatral, como aconteceu. Foi aí que ela passou a trabalhar com o Arena,⁶ o TBC,⁷ a Cia. Tônia-Celi-Autran.⁸ Ela ficou amiga do Natal da Portela e fez parte de comissão de escola de samba, desenhou fantasia. Tornou-se também amiga da turma da arte do Brasil, da cultura, Mário Cravo... e, principalmente no teatro, fez figurinos para toda essa turma.

Então ela veio para o Brasil e não voltou mais para a França?

Não voltou mais. Ela teve três filhos no Brasil. (*Mostrando uma foto*) Esta é de *Um Deus dormiu lá em casa*, primeira peça do Paulo; ela fez os figurinos. Eu nem lembrava mais disso...

Não tem o ano, mas pode ser a montagem de 1957...

Talvez eles tenham remontado depois.. Ela vinha com uma linguagem bem “teatralista” em um período em que as pessoas trabalhavam muito no realismo, no TBC, no mobiliário, com cortinas de veludo. Ela pintava tecido, fazia tudo a mão; uma característica do Théophiliens, do teatro medieval.

Notas de Arte: *Maria Stuart*, de Schiller

“A última vez que tivemos Schiller no Teatro São Pedro foi em 1949. Agora temos em versão poética de Manuel Bandeira a direção de Ziembinski, com montagem e indumentária de Ded Bourbonnais, na orientação mais atual que livra a cenografia da pintura, fixando a apresentação em simples alusões de objetos e detalhes, concentrando-se no próprio texto, nos figurinos, no jogo de luz e na marcação cênica e efeitos musicais. (...) Nada da rançosa cenarização operística de tela pintada. Só plataforma, para relevo de ribalta.”

Correio do Povo – Porto Alegre, 1.º ago. 1958

Jacques did the script work, he talked about the Pau-Brasil movement, because he was a brazilophile, an expert on cannibalism and obsessed with Mario de Andrade.

My mother was a friend of Marcel Marceau⁴ and designed the costume for Bip the clown, which was created jointly by the two of them. She said that after the war there was no textile industry, nor any way to make striped fabrics. So, that first striped garment that Marceau wore was done entirely by hand! In August 1952, the Théophiliens were invited to come to Brazil by Pascoal Carlos Magno, from the Student Theater⁵, and she - who was having problems in her marriage with Chesselet, the father of my sister, who had been involved in the French Resistance - fled to Brazil as a set designer and costume designer for the theater troupe. It may sound like a soap opera, but it's true. She ran away and left a four-year-old daughter with her parents. She came to Brazil to spend some time, but husband never imagined that here she'd become só attached to the theater, as she did. It was then that she began working with Arena⁶, TBC⁷, the Toni-Celi-Autran company⁸. She became a friend of Natal da Portela and was part of the samba school committee, designing costumes. She also became a friend of Brazil's artistic and cultural set, Mário Cravo... and especially in the theater, making costumes for these people.

So she came to Brazil and never returned to France?

She never returned. She had three children in Brazil. (*showing a picture*) This is of *A God slept here*, the first play with Paulo, she made the costumes. I didn't even remember this...

It doesn't say the year but maybe it's from the 1957 production...

Maybe they did another production later... She came with a very “theatrical” language at a time when people were working hard on realism, at the TBC, in the furniture, with velvet curtains. She painted the fabric, did everything by hand; a characteristic of the Théophiliens, the medieval theater.

Art Notes: *Mary Stuart*, by Schiller

“The last time we had Schiller at the Teatro São Pedro was in 1949. Now we have a poetic version from Manuel Bandeira, the direction of Ziembinski, with set design and clothing from Ded Bourbonnais, in a more contemporary approach that frees the scenography from painting, fastening the presentation through simple allusions to objects and details, concentrating on the text itself, on the costumes, the interplay of light with the scenic features and musical effects. (...) Nothing like the stale operational sets of painted canvases. Just a platform under the limelight.”

Correio do Povo – Porto Alegre, Aug. 1, 1958

A formação teatral dela vem desse período com o grupo de teatro?

Ela não teve formação teatral, a não ser a da prática, e chegou fazendo teatro com essa turma. Mas é claro que ela desenhava, além de já trazer sua bagagem de cultura europeia.

Dos filhos da Ded você é o único que trabalha com teatro?

Sou. Um dos meus irmãos mexeu um pouquinho com teatro, trabalhou com o Cecil Thiré em *A Noite dos campeões* (1975), trabalhou comigo no teatro. Agora ele está na área de gastronomia, em Florianópolis. Eu convivi muito com minha mãe nas coxias, trabalhando, vendo montagens do Paulo Autran. Fiz bastante adereço em *Macbeth*, cujo figurino ela fez junto com o cenógrafo Jorge Caron. (*Comentando uma foto*) Este *Maxim's* deve ser na França, antes de ela vir para o Brasil. Está tudo escrito em francês.

Quando ela chegou ao Brasil se comunicava só em francês?

Sim. Ela não sabia ainda falar o português. Mas depois foi parando de falar em francês até com os filhos, porque ela não queria manter uma barreira; queria se integrar.

E ela acabou ficando no Brasil. O teatro a sustentava?

Ela criou sozinha os três filhos. A filha que ficou na França hoje mora na Califórnia e é neurobióloga, especialista em Mal de Parkinson e leciona na UCLA. Mas aqui foi uma batalha! Porque ela fez de tudo para se manter e criar os filhos.

Ela fazia algo mais no teatro além do figurino?

Ela foi assistente de figurino de *Orfeu*, do Marcel Camus, que ganhou prêmio em Cannes. Porque ela era a ponte entre os franceses e o Brasil. Ela conhecia tudo aquilo ali, tanto que até apareceu em um *frame* do filme. No teatro, ela só desenhava. Criava e tinha as costureiras. Há uma história pitoresca do *Mary Stuart*. Um dia, um produtor chegou para ela e disse: "Olha Ded, ou você ou as costureiras". Ai ela falou: "Então pague as costureiras!". Devo ter lá em casa até hoje um quadro com o nome de todas as costureiras da peça, agradecidas por ela ter aberto mão do pagamento em favor delas.

Em 1959, ela ganhou o Prêmio Saci e a medalha de ouro dos críticos teatrais do Rio de Janeiro. Logo em seguida, nos anos 60, foi convidada para conhecer o Nordeste e acabou ficando por Pernambuco. O jornal *A Tribuna*, de Santos (5 fev. 1967), diz que ela "viu muita miséria e descobriu um paradoxo que jurou para si mesma pôr em xeque: gente de rara habilidade, rendeiras e tapeceiros de mão cheia, passava fome porque não tinha para quem vender seus produtos".

Ela viveu basicamente de teatro nesse primeiro momento. Depois, se interessou pela arte popular, foi para o Nordeste e ficou encantada

Did her theatrical education come from this period with the theater group?

She had no formal theatrical education, only through the practice, and she arrived doing theater with this group. But, of course, she drew and she brought her background of European culture with her.

Of Ded's children, are you the only one who works in theater?

Yes. One of my brothers played around with theater a little, he worked with Cecil Thiré on *That Champion Season* (1975) and worked with me in the theatre. Now he works in the culinary arts in Florianopolis. I used to live with my mother backstage, working, watching the productions of Paulo Autran. I made many props for *Macbeth*, for which she did the costume design together with the designer George Caron. (*Commenting on a photo*) This *Maxim's* must be in France before she came to Brazil. It's all written in French.

When she arrived in Brazil did she communicate only in French?

Yes, she didn't speak any Portuguese yet. But after she gradually stopped speaking French even with her children because she did not want to maintain a barrier: she wanted to integrate.

And she ended up staying in Brazil. Did the theater provide for her?

She raised three children alone. Her daughter who stayed in France today lives in California, works as a neurobiologist, specialized in Parkinson's, and teaches at UCLA. But here in Brazil, it was a struggle! Because she did everything to keep and raise her children.

Did she do anything else in the theater besides costume design?

She was a costume assistant on Marcel Camus's *Black Orpheus*, which won a prize in Cannes. Because she was a bridge between France and Brazil. She knew everything there, so much so that she even appeared in a frame in the movie. For the theater, she only designed. She created and she had seamstresses. There is a picturesque story about *Mary Stuart*. One day, a producer came to her and said: "Look Ded, it's either you or the seamstresses." So she said: "Then pay the seamstresses!" I guess I still have a picture at home with the names of all seamstresses from the play, who were grateful that she had given up her payment on their behalf.

In 1959, she won the Saci award and the gold medal from the Rio de Janeiro theater critics. Soon after, in the 1960s, she was invited to visit northeastern Brazil and stayed in Pernambuco. The Santos newspaper *A Tribuna* (February 5, 1967), reported that she "saw much poverty and discovered a paradox that she swore to herself that she would put in check: people with exceptional abilities, embroiderers and upholsterers with their hands full, were going hungry because they had nobody to sell their products to."

She basically lived off the theater in that first moment. Then, she became interested in folk art; she went to the Northeast

com a arte brasileira. Na França, ela havia trabalhado na recepção aos prisioneiros de guerra que chegavam dos campos de concentração, e sentia que havia muito a ser feito no Brasil. Não só para dar qualidade de vida às pessoas, mas porque achava que o artesanato nordestino tinha requintes de produto de exportação, tal a sua originalidade e criatividade artísticas. Não se conformava com uma mulher que ficava cega em cima de um bilro, vendendo um metro de renda por dez centavos porque não tinha o que comer! Ai, ela fez uma cooperativa de artesãos e, nesse determinado momento da vida, se dedicou a promover o artesanato e o artesão. Moramos em Olinda de 1961 a 1964 e, com a revolução, tivemos que vir embora.

Ela foi perseguida?

Foi. Viemos com a roupa do corpo, resgatados da minha casa pelo Cezar Tedin, que era o marido da Tônia Carrero na época. Eu, empregada e irmão; deixamos a casa toda lá. Porque ela trabalhou na SUDENE na época do governo Arraes, com o Movimento de Cultura Popular (MCP), de onde surgiram o José Wilker, o Luiz Mendonça...

E depois que ela voltou?

Ela continuou fazendo o trabalho com artesanato. Quando morou em Santos, trabalhou para a Cooperativa dos Cafeicultores e para o MUD – Movimento Universitário de Desfavelamento. E, em 1967, de volta à praia, ela criou a Prendofício – Prendas e Ofícios, Comércio e Representações Ltda. Foi a forma que encontrou para ajudar as pessoas das favelas, presídios e até prostíbulos a vender legalmente o artesanato que produziam. A PRODESAN patrocinou suas pesquisas por uma época. Para achar a mão de obra, ela ia aos bairros pobres, a toda espécie de entidades que unissem os moradores do bairro: centros espíritas, terreiros de Umbanda, igrejas, clubes etc.

(Olhando uma das imagens) Olha só... Ela usava as pranchas do Racinet como referência. Aqui está: Racinet 4018.

Eu tenho muitas pesquisas, desenhos. Na época em que não havia computador, a casa dela era um verdadeiro arquivo. Quando ela morreu, em São Luiz do Paraitinga, eu enchi a caçamba de um caminhão com papel para esvaziar a casa. As coisas importantes eu preservei.

“Se dou um peixe para um faminto comer, matarei sua fome por um dia, mas se o ensino a pescar, matarei sua fome para sempre. – diz dona Ded para definir seus objetivos.”

A Tribuna – Santos, 5 fev. 1967

and was delighted with Brazilian art. In France, she had worked at the reception of the prisoners of war who returned from the concentration camps, and she felt there was much to be done in Brazil. Not only to provide people with a quality of life, but because she thought the handicrafts of the Northeast had the kind of refinement of exported products, in their originality and artistic creativity. She couldn't accept the fact the women were going blind at their spools, making an entire yard of lace for a dime because they had nothing to eat! So she founded a cooperative of artisans and, in this point in her life, she dedicated herself to promoting handicrafts and the artisans who made them. We lived in Olinda from 1961 to 1964 and, with the coup, we had to leave.

Was she persecuted?

She was. We left with just the clothes on our backs, rescued from our house by Cezar Tedin, who was the husband of Tônia Carrero at the time. The maid, my brother and I – we left the entire house behind there. Because she worked at SUDENE at the time of the Arraes government with the Movement of Popular Culture (MCP), from where José Wilker and Luiz Mendonça emerged...

And after did she come back?

She kept working with handicrafts. When she lived in Santos, she worked for the Cooperative of Coffee Growers and for the University Movement for Slum Reform – MUD. And in 1967, back at the beach, she founded *Prendofício* – Gifts and Crafts, Trade and Representations Ltda. This was the way that she found to help people in the slums, prisons and even brothels to legally sell the handicrafts they produced. The PRODESAN sponsored her research for a time. In order to find workers, she went into poor neighborhoods, to all kinds of organizations that brought residents together, spiritual centers, Umbanda spots, churches, clubs etc.

(Looking at the pictures) Look at that... She used Racinet's planks as a reference. Here it is: Racinet 4018.

I have many of her studies, designs. At the time there were no computers, her house was a veritable filing cabinet. When she died in São Luiz do Paraitinga, I filled an entire truck with paper to empty the house. I held on to the important things.

Ded had been doing studies on handicrafts, even giving classes on home economics in Recife, based on the use of the natural resources of each region (according to the Santos newspaper *A Tribuna* dated 07-17-1969).

She was in shock after my brother died at age 15 in a

“If I give a fish to a hungry person, he will eat for a day, but if I teach him to fish, he will be able to eat for a lifetime. – says Ded in defining her goals.”

A Tribuna – Santos, 5th feb. 1967

Ded já vinha trabalhando com pesquisa sobre o artesanato, inclusive dando curso de economia doméstica no Recife, com base no aproveitamento dos recursos naturais de cada região (conforme o jornal *A Tribuna, de Santos, de 17/7/1969*).

Ela teve um choque muito grande quando meu irmão morreu, com 15 anos, em um acidente de moto. Ela quase foi junto! Então, voltou para São Vicente. Já tínhamos morado em Santos, que foi onde comecei a fazer teatro. Com a Gilberta Autran, irmã do Paulo Autran e mulher do Oscar Von Pfuhl, que é o autor de *Dom Chicote mula manca* e outras peças infantis. Lá trabalhei no teatro amador com João Albano, o pessoal do Soffredini – e ela sempre cuidando do figurino. Com a morte do meu irmão, ela foi para a Clínica Tobias fazer um tratamento de recuperação. Coincidentemente, a atriz Liana Durval mandou para ela um representante da igreja Messiânica, com aplicação de Jhoreis e tudo o mais. Esse pessoal a salvou. E como a Tobias é a primeira clínica antroposófica, ligada à questão da agricultura natural, ela começou a enveredar pelo lado da agricultura.

motorcycle accident. It nearly killed her too! Then she went back to Sao Vicente. We had already lived in Santos, which was where I started doing theater. With Gilberta Autran, Paulo Autran's sister and the wife of Oscar Von Pfuhl, who wrote *Dom Chicote mula manca* and other children's plays. There, I worked in amateur theater with Joao Albano, Soffredini's people – and she always taking care of the costumes. With my brother's death, she went to the Clínica Tobias to do some recovery treatment. Coincidentally, the actress Liana Durval sent her to a representative of the Messianic church, to treat her with *jhoreis* and all that. These people saved her. And being that Tobias was the first anthroposophical clinic, linked to the issue of natural agriculture, she began to follow this agricultural path.

Afterwards, did she go to São Luiz do Paraitinga to develop organic agriculture?

In Sao Luiz she was older, in her 60s and 70s. She wanted peace. She fell in love with the city, as she was always interested in her origins and it reminded her of the villages



Ded Bourbonnais em sua casa, em São Luiz do Paraitinga, com sua filha Marie-Françoise, os filhos João Baptista e João Blaise e a neta Ana Luisa (Acervo João Bourbonnais)/ Ded Bourbonnais at home with her family in São Luiz do Paraitinga (Archive João Bourbonnais)

Depois ela foi para São Luiz do Paraitinga desenvolver a agricultura orgânica?

Em São Luiz ela já estava mais velha, com seus 60, 70 anos. Queria sossego. Apaixonou-se pela cidade, pois sempre se interessou pelas suas origens e ali se lembrava das aldeias da França. Aí foi investindo ainda mais nessa área. A avó dela tinha um canteiro de ervas no jardim e fazia os próprios remédios. Então, ela buscou a referência nas origens, no afetivo. Além disso, São Luiz tem a arte popular, o Carnaval...

Então ela deixou a cenografia e se dedicou aos orgânicos. Ela passou a sobreviver com os cursos que ministrava?

Sim. Ela fazia algumas consultorias, o pessoal dava algum dinheiro, os estudantes da ESALQ (Escola Superior de Agronomia "Luiz de Queiroz") ajudavam. O Paulo Autran ajudou demais: tratou todos os dentes da minha mãe, trocou toda a fiação elétrica da casa dela.

Ela morou também no Rio de Janeiro?

Moramos no Leme. Ela teve a fase do Rio, do samba, foi amiga do Natal da Portela, foi da comissão da escola de samba da Portela.

Você se lembra de ver sua mãe desenhando?

Sim, muito. Eu desenho também. Depois, ela estava criando motivos brasileiros para bordados e estampas. (*Vendo as fotos de artesanato e o conteúdo da mala, com colchas de retalho, rendas etc.*) Esse é um universo que habitei a vida inteira. Ela montou aquele famoso estande da Fenit, em 1963 (10 a 25 de agosto), que era uma casa inteira só decorada com arte popular. Aliás, o Caio Alcântara Machado foi outra pessoa que a ajudou muito.

A Ded Bourbonnais fez figurino até quando?

Ela morreu em 2005, com 83 anos. Mas o último trabalho de figurino que ela assinou, se não me engano, foi *Seis personagens à procura de um autor* (1991), com o Paulo Autran.

As várias facetas de Ded

Desnecessário dizer que quem me pôs nessa vida do teatro – além de literalmente – foi Ded Bourbonnais. Meu primeiro contato com as artes cênicas se deu por meio da convivência nas coxias, na qualidade de aderecista aprendiz, em algumas montagens nas quais ela fez os cenários e os figurinos. Enquanto me formava como espectador e, mais do que isso, já interessado no mundo do palco e da atuação.

João Bourbonnais (dez. 2010)

of France. There, she was investing more in that area. Her grandmother had had a patch of herbs in her garden and used made her own remedies. So she sought a reference to her origins, in the emotional sense. And also, Sao Luiz had folk art, Carnival...

So she left set design and dedicated herself to organics. Did she manage to make a living from the courses she administered?

Yes, she did some consulting, people gave her money, some students from ESALQ (The Luiz de Queiroz Superior School of Agronomy) helped her out. Paulo Autran helped too: he treated my mother's teeth, changed all the electrical wiring in her house.

Did she also live in Rio de Janeiro?

We lived in Leme. She had her Rio phase, with samba, she was friends with Natal da Portela, she participated in the committee of the Portela samba school.

Do you remember seeing your mother drawing?

Yes, a lot. I draw too. Later on, she created Brazilian motifs for embroidery and prints. (Looking at pictures of handicrafts and the contents of the bag with patchwork quilts, laces, etc.) This is a universe that I inhabited my whole life. She assembled that famous stand for Fenit in 1963 (August 10–25), which was just a whole house decorated with folk art. Moreover, Caio Alcântara Machado was another person who helped her a lot.

Up until what point was Ded Bourbonnais designing costumes?

She died in 2005 at age 83. But the last costume design work that she did, if I remember correctly, was *Six Characters in Search of an Author* (1991), with Paulo Autran.

¹ Théophiliens is a group of students at the Sorbonne who perform and study medieval theater. The name comes from their debut play, *Le Miracle de Théophile*, which was performed at Salle Louis Liard on May 7, 1933 under the direction of Gustave Cohen. The director used to always tell this story, which ended up becoming a sort

The many facets of Ded

Needless to say, the person who brought me into the life of the theater – as well as life itself – was Ded Bourbonnais. My first contact with the performing arts came with my time spent backstage, working as a props apprentice on some productions for which she designed the sets and costumes. Meanwhile I was being educated as a spectator, and more than that, became interested in the world of stage and performance.

João Bourbonnais (Dec. 2010)

- 1 Théophilens é um grupo de estudantes da Sorbonne que encena e pesquisa o teatro medieval. O nome vem da peça de estreia, *Miracle de Théophile*, que aconteceu na Salle Louis Liard, em 7 de maio de 1933, sob a direção de Gustave Cohen. O diretor sempre conta essa história, que acabou virando uma espécie de lenda e começa como um conto de fadas: Era uma vez... Fonte: <http://www.jstor.org>
- 2 Robert Enrico (1931/2001) foi um cineasta e roteirista de cinema francês. O filme citado é *Boulevard du rhum* (1971), com Lino Ventura, Brigitte Bardot, Bill Travers, Clive Revill e Jess Hahn.
- 3 Um dos maiores tradutores do português para o francês. Entre 1958 e 1978, Thiériot viveu em diversos países da América Latina, sendo dez anos somente no Brasil, como diretor da Aliança Francesa.
- 4 Marcel Marceau (1923/2007) foi o mímico mais popular do período pós-guerra. Junto com Étienne Decroux e Jean-Louis Barrault deu uma nova roupagem à mimica no século xx. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Marcel_Marceau.
- 5 Criado por Paschoal Carlos Magno, o Teatro do Estudante do Brasil – TEB é inaugurado em 1938 e se dedica a montagens de grandes autores nacionais e estrangeiros. Fonte: Itaú Cultural.
- 6 Fundado em 1953, torna-se o mais ativo disseminador da dramaturgia nacional que domina os palcos nos anos 60, aglutinando expressivo contingente de artistas comprometidos com o teatro político e social. Fonte: Itaú Cultural.
- 7 Instituição fundada em São Paulo, em 1948, por Franco Zampari, que exerceu grande influência na elevação do nível profissional do teatro nacional. Entre os seus encenadores, figuravam Luciano Salce, Ruggero Jacobi, Adolfo Celi, Flaminio Bollini Cerri e Ziembinski. Entre os atores, destacaram-se Cacilda Becker, Cleide Yáconis, Sérgio Cardoso, Walmor Chagas, Paulo Autran e Eugênio Kusnet. Fonte: MUNIZ, Rosane. *Vestindo os nus – o figurino em cena*. Senac: RJ, 2004.
- 8 Fundada pelos atores Tônia Carrero e Paulo Autran e pelo diretor Adolfo Celi, em 1956. A companhia é o primeiro conjunto a ser formado por ex-integrantes do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC. Fonte: Itaú Cultural.

- of legend and begins like a fairy tale: Once upon a time... Source: <http://www.jstor.org>
- 2 Robert Enrico (1931/2001) was a filmmaker and screenwriter in the French cinema. The movie referenced is *Boulevard du rhum* (1971), with Lino Ventura, Brigitte Bardot, Bill Travers, Clive Revill and Jess Hahn.
- 3 One of the major translators of Portuguese language texts into French. Between 1958 and 1978, Thiériot lived in various countries in Latin America, having spent ten years in Brazil as director of the Alliance Française.
- 4 Marcel Marceau (1923/2007) was the most popular mime in the post-war period. Together with Étienne Decroux and Jean-Louis Barrault, he gave a new look to mimes in the 20th century. Source: http://pt.wikipedia.org/wiki/Marcel_Marceau.
- 5 Created by Paschoal Carlos Magno, the Student Theater of Brazil – TEB was inaugurated in 1938 and is dedicated to productions by great authors from Brazil and abroad. Source: Itaú Cultural.
- 6 Founded in 1953, it became the most active purveyor of Brazilian drama and dominated Brazil's stages in the 1960s, uniting the work of artists who were committed to political and socially-conscious theater. Source: Itaú Cultural.
- 7 Institution founded in São Paulo in 1948, by Franco Zampari, which was largely influential in elevating the level of professional theater in Brazil. Among its stage directors were Luciano Salce, Ruggero Jacobi, Adolfo Celi, Flaminio Bollini Cerri and Ziembinski. Among its actors, special attention goes to Cacilda Becker, Cleide Yáconis, Sérgio Cardoso, Walmor Chagas, Paulo Autran and Eugênio Kusnet. Source: MUNIZ, Rosane. *Vestindo os nus – o figurino em cena*. Senac: RJ, 2004.
- 8 Founded by actors Tônia Carrero and Paulo Autran and director Adolfo Celi in 1956. The company was the first collective formed by ex-members of the Brazilian Theater of Comedy – TBC. Source: Itaú Cultural.

Entre o moderno e o contemporâneo. Cenografias de Lina Bo Bardi

EVELYN FURQUIM WERNECK LIMA

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Este artigo discute práticas antropológicas e surrealistas presentes nos cenários concebidos por Lina Bo Bardi. Aplicadas em maior ou menor grau nas cenografias de *Ópera dos três tostões*, de Brecht (1960), e *Calígula* de Camus (1961), essas práticas se inspiraram nas raízes culturais baianas, mas não impediram que Lina valorizasse o “distanciamento brechtiano”, deixando à mostra as paredes em ruínas do Teatro Castro Alves em Salvador. Na montagem de *Na selva das cidades*, de Brecht (1969), encenada no Teatro Oficina e mais tarde no João Caetano, no Rio de Janeiro, Lina utiliza lixo reciclado, destruído a cada espetáculo. Quase vinte anos depois, Lina idealiza cena e figurino de *Ubu – folias physicas pataphysicas e musicaes*, de Alfred Jarry. Após as pesquisas, afirmo que a cenógrafa foi uma modernista que semeou ideias estéticas inusitadas e que sua obra denota uma poética fundamentada na dialética entre o antropológico e o vanguardista.

À luz das teorias de Patrice Pavis, interpreto as práticas de Lina de forma crítica, pois ela subverte o espaço em seus projetos. Primeiramente o espaço cênico, lugar no qual “evoluem os atores e o pessoal técnico, ou seja, a área de representação propriamente dita e seus prolongamentos para coxia, plateia e todo o prédio teatral”. Em seguida, o espaço liminar que “marca a separação entre palco e plateia, ou entre o palco e a coxia” (PAVIS, 2005:141). Como afirma Pavis, tais espaços são descritíveis e mensuráveis e correspondem a usos historicamente atestados no palco. Sua imbricação, sua interação, a dinâmica de suas mudanças não trazem problemas para o receptor, sendo a hierarquia desses espaços suscetível de se transformar a qualquer momento.

A trajetória da cenógrafa, da Itália dos anos 1940 até 1992, revela sua complexidade como artista que transitava por todas as artes, da arquitetura ao design, da museologia à cenografia, da cultura popular aos projetos de vanguarda. Lina percebe no Brasil um potencial muito grande para a realização da pesquisa sobre a produção artesanal e a cultura popular. Fascinada pelos costumes locais, declara que nunca esqueceria “o surrealismo do povo brasileiro, suas invenções, seu prazer em ficar todos juntos, de dançar, cantar” – a ponto de escolher o Brasil como pátria, naturalizando-se em 1951. Em 1958, inicia o período de sua produção baiana, no qual dirige o Museu de Arte Moderna da Bahia e faz o projeto de recuperação do Solar do Unhão, mas, em especial, cenografa duas de três peças inusitadas.

Between the modern and the contemporary. Sets by Lina Bo Bardi

EVELYN FURQUIM WERNECK LIMA

Federal University of the State of Rio de Janeiro

This article discusses anthropological and surrealist practices present in the sets designed by Lina Bo Bardi. Applied to a greater or lesser degree in the scenography of the *Threepenny Opera* by Brecht (1960), and *Caligula* by Camus (1961), these practices were inspired by the cultural roots of Bahia, but they did not prevent Lina from respecting “Brechtian distancing,” by leaving the ruined walls of the Teatro Castro Alves in Salvador exposed. In the production of Brecht’s *In the jungle of cities* (1969), staged at the Teatro Oficina and later at the Teatro Joao Caetano in Rio de Janeiro, Lina used recycled garbage, which was destroyed after every performance. Nearly twenty years later, Lina created the sets and costumes for *Ubu – folias physicas pataphysicas e musicaes*, by Alfred Jarry. Considering these studies, I argue that the set designer was a modernist that sowed the seeds of unconventional ideas of aesthetics and that her work denotes a form of poetics grounded in the dialectic between the anthropological and the avant-garde.

In light of the theories of Patrice Pavis, I interpret Lina’s practices critically because she subverts the space in her projects. First of all the scenic area, the place where “the actors and technical personnel evolve,” i.e., the performance area itself and its extensions to the backstage, the audience and the whole theater building.” Next, the buffer space that “marks the separation between stage and audience, or between stage and backstage” (PAVIS, 2005:141). As Pavis states, such spaces are describable and measurable and they correspond to historically-attested uses onstage. Their overlapping, their interaction, the dynamics of their changes cause no problems for the spectator, as the hierarchy of these areas are susceptible to transformations at any time.

The professional trajectory of the set designer, from 1940s Italy all the way to 1992, reveals her complexity as an artist who transits between various genres of the arts – from architecture to design, from museology to scenography, from popular culture to the most avant-garde projects. Lina saw in Brazil a great potential for studies in artisanal and popular culture production. Fascinated by the local customs, Lina stated that she could never forget “the surrealism of the Brazilian people, their inventions, their pleasure in being together, in dancing, singing” – to such an extent that she chose Brazil as her home, having become a naturalized citizen in 1951. Her period of production in Bahia began in 1958, during which she ran the Museum of Modern Art of Bahia and oversaw the renovation project of the Solar

Naquele ambiente intelectual e revolucionário, Lina dedica-se à cenografia e à arquitetura, oscilando entre a estética popular e a erudita. Entrevistada por Leo Gilson Ribeiro, ela reafirma sua posição sobre as possibilidades de a arte de vanguarda interagir com a arte popular, pois diz que a divisão é cômoda apenas para os críticos de arte, mas, “se analisarmos a arte chamada moderna, principalmente os diversos momentos de criação artística de Picasso, logo concluiremos que ela contém elementos não só populares, mas eu diria até mesmo folclóricos”. (ENTREVISTA, 1970)

O artesanato – “artes de fazer” mais próxima do público nordestino – torna-se uma referência em sua obra, somada ao seu contato com o que havia de mais popular na região. Paralelamente, porém, ela trabalha com a cenografia de modo a produzir o *efeito do distanciamento*, que demanda uma explicação, pois os acontecimentos representados deixam de ser evidentes, como pregava o teatro realista. (BRECHT, 2005: 97) E porque entende que esse cenário pode atingir melhor grau de recepção do público, segue a prática para todas as suas propostas cênicas.

ÓPERA DOS TRÊS TOSTÕES: UMA SÍNTESE

Enfrentando a encenação no amplo espaço do teatro semidestruído, Lina projeta uma arquibancada com quatrocentos lugares para acomodar a plateia. As fotografias da montagem e os depoimentos coletados atestam o estreito relacionamento que a arquiteta estabelece com Brecht, para quem a trama ataca a ideologia burguesa, “visto que espectador vê coisas que não deseja ver, como vê os seus desejos não apenas saciados, mas criticados” (BRECHT, 2005: 39). Idealizado numa perspectiva antiaristotélica (ZSONDI, 2001), o cenário elimina qualquer possibilidade de ilusionismo, coerente com uma forma teatral que não é sequencial. Locais diferentes são transpostos ao palco de forma simultânea, dispensando a troca de cenário durante a peça.

Leão, que analisou essa montagem, esclarece que “os espaços simultâneos, a exposição dos refletores e do avesso do palco reforçam a teatralidade anti-ilusionista” e ainda revela que “os recursos visuais e a exposição de cordas, fios e faixas com letreiros enfatizam o conteúdo da ópera, mantendo o espectador ciente de estar diante de uma representação” (LEÃO, 2003). Sabato Magaldi ratifica que Lina soube comunicar com destreza o universo brechtiano por meio do “emprego do cenário simultâneo, de inspiração medieval (MAGALDI, *O Jornal*, 10 dez. 1960). Ela interpretou bem a proposta de simplificação de Brecht ao utilizar uma cenografia sintética, com diferentes planos, telão para projeções e uma simplificação da forma que só se torna mais agressiva quando se exibem faixas, conclamando o público à reflexão. O uso do telão sobre o qual se projetam imagens e palavras incita o questionamento do espectador.

CALÍGULA: O ARTESANATO ENTRA EM CENA

Em nova parceria com o diretor Martins Gonçalves, Lina assina a cenografia para *Calígula*, com texto de Albert Camus, também no Teatro Castro Alves (1961). Inicialmente, um imperador aceito pelo povo de Roma, com a morte

Unhão, but in particular she designed the scenography for two of three unusual plays.

In this intellectual and revolutionary environment, Lina dedicated herself to scenography and architecture, varying between popular and classical aesthetics. In an interview with Leo Gilson Ribeiro, she reaffirmed her position on the possibilities of avant-garde art to interact with popular art: she said that this division is merely convenient for art critics, but “if we look at the art that is known as modern, especially the several phases of artistic creation by Picasso, then we’ll soon conclude that it contains elements that are not only popular but I would say even folkloristic.” (Interview. 1970)

Artisanal arts – “handmade arts,” closer to the public in northeastern Brazil – have become a reference in her work, combined with her contact with what was the most popular in the region. As a parallel, however, she worked with set design in a way to produce an *effect of distancing*, which demands further explanation, since the events depicted are no longer evident, as the theater of realism dictates. (BRECHT, 2005: 97) ii And because she believed that this sort of set could achieve a better reception from the public, she followed this practice for all her scenographic proposals.

THE THREEPENNY OPERA: A SYNTHESIS

Confronted with a performance in the ample space of a half-destroyed theater, Lina planned bleachers with four hundred seats to accommodate the audience. The photographs of the assemblage and the testimonials collected attest to the close relationship that the architect had established with Brecht, for whom the plot is an attack on bourgeois ideology, “being that the spectators see things that they do not want to see, as they see their wishes not only satisfied, but criticized” (BRECHT, 2005: 39). Realized from an anti-Aristotelian perspective (ZSONDI, 2001), the set eliminated any possibility of illusionism, coherent with a theatrical form that is not sequential. Different locations were presented on the stage simultaneously, eliminating the need to change of set during the play.

Leão, who analyzed this production, explains that “the simultaneous spaces, the exposure of the reflectors and the back of the stage enhance the anti-illusionistic theatricality” and also reveals that “the visual resources and the exposure of ropes, wires and bands with signs emphasize the content of the opera, keeping the spectator aware of being at a performance” (LEÃO, 2003). Sabato Magaldi ratifies that Lina knew how to skillfully communicate with the Brechtian universe through the “employment of the simultaneous set, of medieval inspiration (MAGALDI, *O Jornal*, December 10, 1960). She interpreted well Brecht’s proposed simplification by using a synthetic set design, with different plans for big-screen projections and a simplification of form which only became more aggressive in its display of banners, urging the audience to reflection. The use of a big screen on which images and words were projected encouraged questioning on the part of the audience.

CALIGULA: THE CRAFT COMES INTO PLAY

In collaboration with director Martim Gonçalves, Lina designed the scenography for Albert Camus’s *Calígula*,

de Drusila, sua irmã e amante, Calígula conclui que o “mundo não é mais satisfatório e passa a ter obsessão de ser envenenado por desprezo e horror e a tratar dos assassinatos e da perversão sistemática de todos os valores, como fim de exercer a liberdade” (CAMUS, 1961). Lina repassa plasticamente a parábola contida em *Calígula*, na qual os ideais de crueldade e selvageria e os desvios de um poder desmedido refletem as atrocidades vivenciadas pelo escritor existencialista durante a Segunda Guerra Mundial. Estabelecendo, a cada momento, um diálogo entre público e atores, a cenógrafa concebe uma ambientação de estranhamento para o drama, usando como matéria principal módulos de madeira de fácil mobilidade, que se transformavam em diferentes ambientes de acordo com as necessidades da movimentação cênica. Cubos de madeira com tratamento artesanal ao redor da extensa mesa de iguarias improvisada com uma toalha de tecido artesanal em fibra nordestina, mostram artefatos típicos da Bahia, transportando o espectador para um ambiente simultaneamente onírico e cruel, que denota as táticas surrealistas da autora.

Pela fortuna crítica e pelo material iconográfico analisado, Lina atua em um espírito de síntese entre palco e plateia, destruindo o espaço liminar tal como conceituado por Pavis. Ela promove o que pregava seu conterrâneo Gianni Ratto, quando aconselhava a não se ver o projeto de um cenário (maquete ou croqui) como se se tratasse de uma obra de artes plásticas ou um projeto de arquitetura, pois o que o público vê “é algo anônimo, até o momento no qual é absorvido por uma comunidade. Nesse momento, o projeto se identifica com um discurso coletivo, dirigido obviamente a uma outra coletividade. Se o que for dito tem a força de uma síntese, ela só poderá ser examinada depois de ter superado a catarse inevitável” (RATTO, 1999: 62).

E há indícios de que foi essa síntese entre ambiente e trama, entre consciente e inconsciente que deu continuidade aos projetos cenográficos de Lina. Assim, a investigação e o fazer artístico da arquiteta denotam a busca pela liberdade do indivíduo na utilização de elementos do inconsciente, em que ela explora conceitos da *arte povera*, e emprega em seus trabalhos elementos de fácil reconhecimento pelo público, trazendo a atenção deste para a realidade em que vive.

Em consonância com suas crenças marxistas, Lina é contrária à massificação trazida pela sociedade de consumo e valoriza aquilo que emana das raízes culturais de um povo. Os estudos antropológicos que realiza no Nordeste possibilitam-lhe explorar uma nova poética do espaço na qual o surreal se obtém por meio de uma fácil identificação do público, a partir da exploração do inconsciente e do uso concomitante de elementos do artesanato local. Por meio da imaginação e dos elementos disponíveis, buscados na arte popular ou às vezes usando materiais como o lixo e os detritos encontrados na rua, a cenógrafa critica a sociedade cada vez mais impregnada pelo vício do consumismo.

NA SELVA DAS CIDADES: UMA CENOGRAFIA VISCERAL

O trabalho de Lina para *Ópera dos três tostões* chamou a atenção do cineasta Glauber Rocha que, em 1960, assistiu ao espetáculo na Bahia

also at the Teatro Castro Alves (1961). An emperor who is initially accepted by the people of Rome, with the death of Drusilla, his sister and lover, Caligula concludes that “this world is not satisfactory. Thenceforth, obsessed with the impossible and poisoned with scorn and horror, he tries, through murder and the systematic perversion of all values, to practice liberty” (CAMUS, 1961). Lina artfully transmits the parable contained in *Caligula*, in which the ideas of cruelty and savagery and the deviance of unbalanced power reflect the atrocities experienced by the existentialist writer during World War II. Establishing, at each moment, a dialogue between audience and actors, the set designer conceived of an atmosphere of awkwardness for the drama, using as its main material wooden modules for easy mobility, which turned into different environments according to the needs of the scene’s movement. Cubes of wood with artisanal touches around the large banquet table with a handmade tablecloth from northeastern Brazil, displayed artifacts that are typical of Bahia, simultaneously transporting the audience into a dreamlike and cruel environment, which denotes the surrealist tactics of the author.

Based on the literary criticism and the iconographic material analyzed, Lina worked in a spirit of synthesis between stage and audience, destroying the buffer space as conceptualized by Pavis. She promoted what her compatriot Gianni Ratto espoused, when he advised her not to look at the design of a set (mockup or croquis drawing) as if it were a work of art or an architectural project, because what the audience sees “is something anonymous, until the moment that it is absorbed into a community. At this point, the project is identified with a collective discourse, clearly directed at another collectivity. If what is said has the strength of a synthesis, it can only be examined after it has overcome the inevitable catharsis” (RATTO, 1999: 62).

And there was evidence that it was this synthesis between environment and story, between conscious and unconscious, that provided continuity to Lina’s scenographic projects. Thus, the architect’s research and works denote a quest for individual freedom in the use of the elements of the unconscious in which she explores concepts of *Arte Povera*, and employs in her work elements easily recognized by the public, calling its attention to the reality in which it exists.

Coherent with her Marxist beliefs, Lina was opposed to the massification that results from consumer society and valued that which emanates from the cultural roots of a people. The anthropological studies she conducted in the Brazilian Northeast allowed her to explore a new poetics of space in which the surreal is obtained by way of easy identification on the part of the public, through an exploration of the unconscious and a parallel use of local artisanal elements. Through her imagination and the elements available, found in folk art and at times utilizing materials such as trash and debris found on the street, the scenographer criticized a society increasingly gripped in the vice of consumerism.

IN THE JUNGLE OF CITIES: A VISCERAL SCENOGRAPHY

Lina’s work for *The Threepenny Opera* caught the attention of filmmaker Glauber Rocha who, in 1960, saw the play

e impressionou-se com o afinamento entre o cenário da arquiteta e os aspectos políticos defendidos pelo dramaturgo alemão. Em conversa com Glauber, o diretor do Grupo Oficina, José Celso Martinez Correa, declarou-se surpreendido com a energia que emanava do cenário da peça e com a exposição paralela sobre o ambiente político cultural de Brecht – com curadoria de Lina, no Museu de Arte Moderna da Bahia, instalado naquela ocasião, provisoriamente, no Teatro Castro Alves. A própria cenógrafa credita o interesse de José Celso “às ideias sobre teatro pobre”, no sentido da simplicidade dos meios de comunicação, que “coincideram com o tipo de ‘montagem’ que ele queria para a peça de Brecht” (BARDI, 1996, 235).

Idealizando uma experiência mais ousada, o Grupo Oficina decide montar *Na selva das cidades*, que marcaria uma ruptura interna do elenco. O diretor José Celso convida a arquiteta para fazer o cenário da peça, que estreia em setembro de 1969. Com texto teatral de Brecht, escrito em 1923, o enredo aborda o conflito entre um comerciante de madeira e um funcionário de biblioteca que, detonado por motivos pueris, termina tragicamente. Enigmática e radical, a trama se passa na Chicago de 1912 e trata da luta entre dois homens que presenciam a decadência de uma família que veio dos campos do interior para a “selva” da cidade grande. Brecht prega a necessidade de uma revisão de valores na sociedade ao colocar em cena um embate sem quaisquer motivos justificáveis, dentro da lógica ética e moral estabelecida pelos códigos sociais. Ele demonstra a ineficácia desses códigos e leis para a compreensão do homem moderno. Convida o público a assistir a uma luta que se constrói pela simples vontade de vencer. A divisão das cenas em *rounds* traduz-se em uma luta de boxe, esporte onde duas pessoas se enfrentam pelo prazer do esporte, metáfora para a luta de cada dia na cidade moderna.

No espetáculo do Teatro Oficina, a ação desloca-se de Chicago para a grande São Paulo, explorando as semelhanças entre a “selva” de Brecht, em 1923, e a *selva* vivida no Brasil em 1968 – período do autoritarismo político da ditadura militar e do descontentamento de intelectuais e estudantes. A transposição é representada pela faixa pendurada no alto do palco, na qual se lê: *São Paulo, a cidade que se humaniza*, em acirrada sátira à realidade. Já em crônica publicada em 1958, Lina comparava a grande cidade cantada pela fantasia dos poetas com o “sinônimo de dura negação da vida, retórica dos especuladores (...) que aviltam os homens, na negação de tudo o que é necessário ao homem para viver” (BARDI, 1958). O cenário de *Na selva das cidades* transpõe para o espaço teatral signos visuais que pertencem ao cotidiano paulista da época, quando São Paulo estava sendo destruída por drásticas obras urbanísticas e as ruas estavam repletas de passeatas estudantis. Os elementos cenográficos dizem respeito ao contexto brechtiano, mas também representam uma crítica à situação em que São Paulo se encontrava na época, em seu intenso processo de desumana metropolização. Novamente se percebe a sintonia entre a cenógrafa e o autor da obra dramaturgical, pois Lina acata a divisão cênica em *rounds* e projeta um espaço teatral no qual as cadeiras são retiradas e o palco giratório

in Bahia and was impressed with the stripped-down architectural landscape as well as the political aspects defended by the German dramatist. In conversation with Glauber, director of the Oficina Group, José Celso Martinez Correa, stated that he was surprised by the energy that emanated from the set of the play as well as a parallel exhibition on Brecht's environment of political culture – curated by Lina for the Museum of Modern Art of Bahia, and temporarily on display at the Teatro Castro Alves at the time. The set designer herself credited José Celso's interest in “the ideas about poor theater” in the sense of simplicity in means of communication, which “coincided with the kind of ‘assemblage’ that he wanted for the Brecht play” (BARDI, 1996, 235).

Instead realizing a bolder experiment, the Oficina Group decided to put on *In the jungle of cities*, which would lead to a split within the cast. Director José Celso called upon the architect to design the set of the play, which opened in September 1969. In Brecht's 1923 text, the plot deals with the conflict between a lumber trader and a book clerk which, for purely childish reasons, ends tragically. Enigmatic and radical, the story takes place in Chicago in 1912 and deals with the struggle between two men who witness the decline of a family that has traded life in the countryside for the concrete jungle of the big city. Brecht portrays the need for a revision of society's values by staging a confrontation that has no justifiable reason, inside of the ethical and moral logic established by social codes. He demonstrates the ineffectiveness of these codes and laws in understanding modern man. He invites the public to witness a fight that is driven by the simple desire to win. The division of the scenes into rounds translates as a boxing match, a sport where two people fight one another for the pleasure of the sport, a metaphor for the everyday struggle of life in the modern city.

In the Oficina production, the action was moved from Chicago to Sao Paulo, exploring the similarities between Brecht's “jungle” of 1923 and the jungle that existed in Brazil in 1968 - a period of political authoritarianism under a military dictatorship and discontent among intellectuals and students. The transposition was represented by a banner hung from the top of the stage which read: *Sao Paulo, a city that is being humanized* - in a fierce satire of reality. Meanwhile, in a chronicle published in 1958, Lina compared the big city sung of in the lyrics of poets with “a synonym for the harsh denial of life, the rhetoric of speculators (...) which degrades men by denying them all that is necessary to live” (BARDI, 1958). The set of *In the jungle of cities* transposed into the theatrical space visual signs inspired by the reality of everyday life in São Paulo at the time, when much of the city was being demolished by drastic reurbanization projects and its streets were filled with student demonstrations. The scenic elements related to the Brechtian context, but also represented a critique of the situation in which Sao Paulo found itself at the time – in an intense process of dehumanized urbanization. Again we can see the compatibility between the scenographer and the playwright, as Lina incorporated the division of scenes into rounds by designing a theater space in which the chairs were removed and the revolving stage was dismantled, opening up a broad area, the center of which was occupied by a boxing ring.

desmontado, abrindo um amplo espaço cujo centro é ocupado por um ringue de boxe. A plataforma elevada é o palco predominante na maior parte das cenas. O diretor José Celso atesta a excelência da plasticidade desse trabalho da artista alegando que foi a melhor cenografia que Lina fez. “Em cada *round* ela destruiu uma instituição, até destruir o próprio ringue. No final, os atores estão tirando o chão do teatro e chegando na terra.” (CORREA, 1998). Como o tema da violência permeia toda a encenação de Zé Celso, Lina intensifica esse aspecto cênico projetando uma estética suja.

Acumula no palco uma grande quantidade de elementos aleatórios, muitos retirados do lixo, além de móveis e adereços que, ao final de cada *round*, são esfaqueados pelos atores em cima do ringue ao grito de: “Quebra!”. José Celso conduz cada *round* para a destruição de tudo, e móveis e objetos se vão amontoando nas partes laterais do ringue, com impressionante eloquência (MAGALDI, 1969). A atriz Ítala Nandi, a principal personagem feminina, também descreve o cenário assinado por Lina, lembrando que além da estrutura do teatro a arquiteta pichou as paredes, reproduzindo frases de seus operários de obras como *Lua não dá pra índio!* e outros slogans da cidade (NANDI, 1989: 135). Acredito que a noção contemporânea de fragmento já estava presente no cenário de Lina para a montagem de *Na selva das cidades* do Grupo Oficina (1969).

Anatol Rosenfeld louva a eficácia do projeto cenográfico, defendendo a visão adequada do lado irracional do ser humano, graças à movimentação frenética de que participam até as mudanças cênicas. O crítico elogia o efeito gerado pela “violência e crueldade com que é tratado o corpo humano feito objeto”, além da “radicalização extrema com que metáforas linguísticas são transformadas em imagens (por exemplo, a *comida de pedras*)” e o aspecto ritual e solene de certas cenas de “áspera beleza” (ROSENFELD, 1969).

Na montagem carioca do João Caetano, Lina cria um “sistema de passarelas que abarcava o público em todas as direções”. Nessa cenografia, ela aplica o conceito “surpresa”, descrito por Jean-Jacques Roubine, que possibilita que o espetáculo não esteja nunca “lá onde é aguardado” (ROUBINE, 1998: 96). Ao contrário, surge sempre nos lugares mais inesperados, “ao longe, nas alturas, no nível das cabeças, no chão, tudo ao mesmo tempo”. Martim Gonçalves – antigo parceiro – critica a presença de “um boneco enforcado na altura do balcão do teatro” manipulado por um rapaz que “movia ritmicamente o boneco sobre a cabeça dos espectadores e fazia supor a participação ativa do público no espetáculo”, fato que não teria acontecido. A proposta de Lina, porém, é integrar público e plateia, como se percebe no mesmo artigo, pois Martim descreve uma cenografia labiríntica que reforçava a sensação de atores perdidos e sozinhos na cidade grande. No fim do espetáculo, “os atores se dispersam pelas passarelas” (GONÇALVES, 1969). Prática análoga havia sido proposta por Antonin Artaud há algumas décadas. Em suas peças teatrais, ele buscava libertar o espectador das regras impostas pela civilização e, assim, despertar o inconsciente da plateia. Uma das técnicas usadas pelo dramaturgo era unir palco e

The raised platform was the predominant stage in most scenes. Director José Celso attests to the excellence of the fluidity of the artist's work claiming it was the best set that Lina ever made. “In every round, an institution is destroyed until finally the ring itself is destroyed. In the end, the actors are tearing the floor out of the theater and reaching the dirt below it.” (CORREA, 1998). As the theme of violence permeated Ze Celso's entire production, Lina accentuated this aspect by projecting a dirty aesthetic.

A lot of random elements were accumulated on stage, many taken from the trash, in addition to furniture and props that, at the end of each round, were destroyed by the actors in the ring to cries of “Break! Break!” José Celso conducted each round toward the destruction of everything, and furniture and objects were piled up on the sides of the ring, with impressive eloquence (MAGALDI, 1969). Actress Itala Nandi, the main female character, also described the scenography designed by Lina, by noting that beyond the structure of the theater, the architect spray painted the walls, reproducing such sayings of her construction workers as “Moon doesn't work for Indians!” and other slogans that were seen throughout the city (NANDI, 1989: 135). I believe that our contemporary notion of fragmentation was already present in Lina's scenography for the Oficina production of *In the jungle of cities* (1969).

Anatol Rosenfeld praised the effectiveness of the set design project, defending its vision which was suited to the irrational side of humanity, thanks to the frenetic movement in which the actors participated as well as the alterations to the set. The critic lauded the effect generated by the “violence and cruelty that the objectified human body undergoes” plus the “extreme radicalization through which linguistic metaphors are transformed into images (for example, the food of rocks)” and the ritualistic and solemn aspect of certain scenes of “raw beauty” (ROSENFELD, 1969).

For João Caetano's production in Rio de Janeiro, Lina created a “system of walkways that crossed the house from all directions.” In this scenography, she applied the concept of “surprise” as described by Jean-Jacques Roubine, which enables the play to never go “there where it is expected to be” (ROUBINE, 1998: 96). On the contrary, it is constantly manifesting in the most unexpected places, “in the distance, up high, at head level, on the floor all at the same time.” Former collaborator Martim Gonçalves criticized the presence of “a doll hanging at the height of the balcony of the theater,” manipulated by a guy who was moving the puppet rhythmically above the spectators' heads, making him suppose active public participation in the show,” an act that was said to not have actually happened. Lina's proposal, nevertheless, was to integrate public and audience, as is noted in the same article, where Martim described a labyrinthine set design that reinforced a sense of the actors being lost and alone in the big city. At the end of the show, “the actors disperse through the walkways” (GONÇALVES, 1969). A similar practice had been proposed by Antonin Artaud decades ago. In his plays, he sought to free viewers from the rules imposed by civilization, thus arousing the audience's unconscious. One of the techniques used by the playwright was to combine stage and audience during the performance of the plays (ARTAUD, 1987). And as Martim Gonçalves was a cultured and well-travelled director, I do

plateia durante a realização das peças (ARTAUD, 1987). E como Martim Gonçalves era um diretor culto e viajado, não acredito que a ácida crítica tenha sido dirigida diretamente à concepção cenográfica de Lina, mas à concepção do próprio espetáculo por José Celso. Já o crítico Yan Michalski elogiou a liberdade com que a arquiteta desintegra o cenário diante do público, fazendo exalar “o seu cheiro de cadáver diante de nossos narizes”, transformando o próprio cenário “no terceiro protagonista do espetáculo: as cadeiras quebradas, os livros despedaçados, as roupas rasgadas participam literalmente da luta entre Shilink e Garga” (MICHALSKI, 2004:147). Considero que o ritual contido nesse cenário de lixo reciclado, que aos poucos vai sendo consumido, em muito se assemelha à estética dadaísta-surrealista, que aproxima a obra da cenógrafa simultaneamente das vanguardas europeias e da arte artesanal que ela havia conhecido no Nordeste.

UBU – FOLIAS PHYSICAS, PATAPHYSICAS E MUSICAE

As obras cenográficas entre 1958 e 1969, e a repercussão de suas ideias no panorama artístico brasileiro, foram ainda complementadas por sua participação em *Gracias Señor* (1972) e por *Ubu – folias físicas e patafísicas de Alfred Jarry* (1985). Após a ditadura militar, apenas alguns grupos de criação coletiva uniam a estética tradicional à moderna, em uma linguagem pós-moderna. O Teatro do Ornitórrinco, que estreou com o espetáculo *Ubu – folias físicas, patafísicas e musicaes* no Teatro João Caetano paulista (1985), utilizou linguagens diversas como circo, dança, programa de auditório e *show* musical, fugindo do “teatrão”, baseado na estética da televisão, e do “teatro engajado” da resistência política, do qual Lina havia participado. A intenção dos realizadores de trazer para a cena o universo de Alfred Jarry – “com estudos das obras e exploração de áreas de interesse correlatas” (FERNANDES, 2000:120) – e os traços da trajetória da construção fica patente na afirmação de Lina Bo no programa do espetáculo: “O que quisemos fazer, todos nós, quando montamos o Ubu, era continuar aquela poética que é uma poética da infância e da primeira adolescência. Jarry é o iniciador da única vanguarda positiva que não morre: a vanguarda do cinismo e da destruição” (BARDI, 1858).

Dirigida por Cacá Rosset e inspirada nas peças do ciclo *Ubu* e nos *Almanaques Ubu*, de Alfred Jarry, em especial em *Ubu sur la butte* – versão que o próprio Jarry fez de *Ubu rei*, só que mais sintética e musical – o espetáculo cenografado e com figurinos de Lina denota uma poética infantojuvenil e o grande entusiasmo de Lina por Jarry. Inspirada na linguagem do *non-sense* e do humor, que resultou em soluções surrealistas, a cenógrafa emprega nas cenas os materiais recolhidos nos porões do Teatro Municipal – restos de óperas e balés. A conclusão é que Lina Bo, deixando-se impregnar por diferentes linguagens e culturas, tornando-as simbióticas e híbridas e assumindo uma forma tipicamente brasileira, garante o transculturalismo da peça.

not believe that his bitter criticism was directed at Lina's set design, but rather at José Celso's design of the show itself. Still, critic Yan Michalski praised the freedom with which the architect disintegrated the set in front of the audience's eyes, making it exude “a stench of death right in front of our noses,” transforming the very set “into the third protagonist of the show: the broken chairs, torn books, torn clothes literally take part in the struggle between Shilink and Garga” (MICHALSKI, 2004:147). I consider the ritual contained in this set of recycled waste, which is slowly consumed, to be quite similar to the Dada-Surrealist aesthetic, thus linking the scenographer's work both to the European avant-garde and the popular artisan work that she encountered in northeastern Brazil.

UBU – FOLIAS PHYSICAS, PATAPHYSICAS E MUSICAE

Her scenographic work between 1958 and 1969, and the resonance of her ideas in the panorama of the Brazilian arts, were further complemented by her participation in *Gracias Señor* (1972) and *Ubu – folias físicas e patafísicas* by Alfred Jarry (1985). After the military dictatorship, only a few groups of collective creation combined traditional aesthetics with modern ones in a postmodern language. Teatro do Ornitórrinco, which performed the show *Ubu – folias físicas, patafísicas e musicaes* in São Paulo's Teatro João Caetano (1985), utilizing a variety of performance languages such as circus, dance, auditorium shows and concerts – encompassing both the “commercial theater,” based on the aesthetics of television, and the “conscious theater” of political resistance, which Lina had been a part of. The intention of the company to put the universe of Alfred Jarry into scene – “with studies of his work and exploration of correlated areas of interest” (FERNANDES, 2000:120) – and traces of the construction's trajectory are evident in Lina Bo's statement in the show's program: “What we wanted to do, all of us when we set up Ubu, was to continue with that poetry which is a poetry of childhood and early adolescence. Jarry is the initiator of the only positive avant-garde that never dies: the cutting edge of cynicism and destruction” (BARDI, 1858).

Directed by Cacá Rosset and inspired by the plays of the *Ubu* cycle and *Ubu's Almanac* by Alfred Jarry, particularly *Ubu sur la butte* – the version that Jarry himself made from *Ubu the King*, more concise and musical – the show with Lina's set and costumes was characterized by childish playful poetics and the scenographer's great enthusiasm for Jarry. Inspired by a language of nonsense and humor which gave way to surrealist effects, the scenographer employed materials collected from the basement of the Teatro Municipal – the leftovers of the operas and ballets – in the scenes. The conclusion was that Lina Bo, by allowing herself to become impregnated by different languages and cultures, making them into symbiotic hybrids and assuming a typically Brazilian form, guaranteed the transculturalism of the play.

CONCLUSION

Lina's “scenic architecture” contributed to the emergence of the *Cinema Novo* and *Tropicalismo* movements. The concepts of the Italian avant-garde that the architect brought with her to Brazil fused with indigenous arts in

CONCLUSÕES

A “arquitetura cênica” de Lina contribuiu para o surgimento do Cinema Novo e do Tropicalismo. As noções da vanguarda italiana trazidas pela arquiteta para o Brasil fundiram-se com a arte autóctone no processo de criação cenográfica da artista. Divulgada por meio da revista *Habitat* e de suas “Crônicas” publicadas no jornal *Diário de Notícias* de Salvador (BARDI, 1958), sua produção crítica prega o incentivo à cultura popular como manifestação autêntica, e foi essa aproximação do público que fez Lina ser respeitada no cenário da história cultural brasileira. Digladiando-se pela liberdade do indivíduo, a cenógrafa vivencia uma dualidade profunda em seus trabalhos, pois extrai as ideias de sua cultura anterior – europeia e erudita, fundamentada nas premissas teóricas do Movimento Moderno – e das expressões artísticas artesanais emanadas da própria população (LIMA, 2008). Essa dualidade se reflete nos ambientes de cena tão revolucionários como conceituava Brecht, para quem o teatro não deveria ser “apenas uma reprodução do mundo suscetível de ser vivida” (BRECHT, 2005:19). Derrubando barreiras entre vanguardas e arte vernacular, Lina faz da própria formação intelectual e de vivência seu método de criação e determinação estética de sua arte. Utilizando sobretudo meios cuidadosos para poetizar a sua arquitetura cênica, em especial em suas práticas no Teatro Oficina, práticas que seriam construídas simultaneamente com a vivência de seus espectadores e com as imagens por eles criadas. Os cenários de Lina permitiram valorizar a vida e a identificação com o público. Ou como ela mesma afirmou: “O teatro é a vida e, na ausência de dados preestabelecidos, uma cenografia ‘aberta’ e despojada pode oferecer ao espectador a possibilidade de ‘inventar’ e participar do ‘ato existencial’ que representa um espetáculo de teatro.

her creative process. Publicized through the magazine *Habitat* and her own “chronicles” printed in the Salvador newspaper *Diário de Notícias* (BARDI, 1958), her critical output was defined by a praise of popular culture as an authentic expression, and it was this proximity to the public that makes Lina such a respected figure in Brazilian cultural history. Fighting for the freedom of the individual, the scenographer experienced a profound duality in her work because she extracted the ideas of her former culture – European and classical, based on the theoretical premises of the Modernist movement – craft and artistic expression emanating from the people themselves (LIMA, 2008). This duality is reflected in her scene environments that were just as revolutionary as those conceived of by Brecht, for whom the theater should not be “simply a reproduction of a world suitable for living” (BRECHT, 2005:19). Breaking down barriers between avant-garde and vernacular art, Lina used her own intellectual education and experience as her method of creation and the determining aesthetic in her art. Utilizing, above-all, meticulous means to poeticize her scenic architecture, especially in her practices at the Teatro Oficina, practices that were simultaneously built on the experience of spectators and the images they create, Lina’s sets allowed for a valorization of life and identification on the part of the public. Or as she said: “Theater is life, and in the absence of predetermined information, an ‘open’ and stripped-down style of set design can offer the viewer the ability to ‘invent’ and participate in the ‘existential act’ that a theatrical performance represents.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda., 1987.
- BARDI, Lina Bo. Crônicas “de arte, de história, de cultura da vida”. *Diário de Notícias*, Salvador: set. a nov. 1958.
- CAMUS, Albert. Camus’ Understanding of His Play, translated by Justin O’Brien (from the foreword to *Caligula & 3 Other Plays*, trans. Stuart Gilbert). New York: Vintage Books, 1961.
- BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Paes Brandão. 1.ª ed. 1970. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p.97.
- CORREA, José Celso Martinez. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958–1974)*. STAAL, Ana Helena (org.) São Paulo: Editora 34, 1998.
- FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais – anos 70*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2000.
- GONÇALVES, Martim. Na selva das cidades: um touro manso. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 out. 1969.
- LEÃO, Raimundo Matos de. Da cena amadora ao novo projeto da Escola de Teatro. *Revista da Bahia*, n.º 37. FUNCEB, 2003.
- FERRAZ, Marcelo (coord.) *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1996.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. O espaço cênico de Lina Bo Bardi: uma poética antropológica e surrealista. *ARTcultura* n. 9, série 15, pp.31–42.
- MAGALDI, Sábato. A ópera dos três vinténs. *O Estado de São Paulo – Suplemento Literário*. São Paulo: 10 dez. 1960.
- _. Na selva das cidades, *Jornal da Tarde – Teatro*, São Paulo: 17 set. 1969.
- MICHALSKI, Yan. A selvagem beleza da selva. In: PEIXOTO, Fernando (org.) *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.
- PAVIS, Patrice. Espaço, tempo e ação. In: *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- RATTO, Gianni. *Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Senac, 1999.
- RIBEIRO, Leo Gilson. *Jornal do Brasil – Suplemento Literário*, Rio de Janeiro: 17 dez. 1970.
- ROSENFELD, Anatol. Na selva das cidades. *O Estado de São Paulo – Suplemento Literário*. São Paulo: 8 nov. 1969.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral (1880–1980)*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- ZSONDI, Peter. *Teoria do drama moderno 1880–1950*. São Paulo: Cosac & Naiffy, 2001.

A presença estética da morte no teatro e na paisagem urbana

RONALD TEIXEIRA

Universidade Federal do Rio de Janeiro

O tema tratado nesta pesquisa refere-se ao imaginário arquitetural para o teatro e sua repercussão na paisagem das cidades, buscando elucidar o componente *espaço teatral* enquanto potência imaginal. O percurso pelo qual se desenvolve este trabalho é a análise de documentos poéticos sobre as edificações planejadas para o teatro, enquanto arquitetura como abrigo das ideias, inseridas no espaço urbano.

O texto a seguir apresenta reflexões sobre a apreciação estética de autores tais como o dramaturgo Tadeuz Kantor, os filósofos Michel Guiomar e Michel Ragon, sobre a presença estética da morte contextualizada no teatro e na paisagem urbana.

Tadeuz Kantor, o mais conhecido diretor polonês depois de Grotowski, aprimorou nos anos 60 uma abordagem especial que embasa as ações no acaso e nas técnicas do *happening*, juntando-as no texto dramático para representação. Seu manifesto sobre teatro autônomo ou *teatro zero*, de 1963, afasta o pressuposto de que a representação deva “traduzir um texto dramático em ideias cênicas, interpretá-lo ou atualizá-lo” e até manter-se em uma “relação lógica, analógica, paralela ou inversa” com o texto. Em vez disso, a representação encarará o texto dentro de uma atmosfera “de choque e escândalo”, a fim de romper a “esfera cerrada da imaginação da plateia”. O *Manifesto de 70*, de Kantor, parece aproximar-se ainda mais de uma descrição do *happening*, advogando uma obra “sem forma, sem qualidades estéticas, sem perfeição (...), que nada transmita e nada sugira (...), que desafie a interpretação e aponte para lugar nenhum, careça de propósito ou lugar, uma obra que seja a própria vida – breve, efêmera, solta, que apenas é”. No entanto, Kantor enfatiza o espaço entre tal obra e sua plateia de um modo avesso ao do *happening*. Por sua própria existência, “essa obra coloca a realidade próxima numa situação irreal, poder-se-ia dizer artística”.

Após 1970, Kantor insistiu ainda mais na separação, com a natureza fechada da obra de arte alheada do ponto de vista dos espectadores. No manifesto *O teatro da Morte*, escrito em 1975, ele afirma que esse senso do alheamento constitui a base da arte, aludindo às marionetes de Craig, ao interesse romântico no duplo e à imagem da morte como ecos dessa percepção. “O conceito de vida só pode ser justificado na arte graças à ausência de vida em sua aceção convencional”, inclusive “toda ortodoxia da linguística e do conceptualismo”. A força primeva do ator aumenta quando a plateia se inteira de sua alteridade radical, como figura enganosamente

The aesthetic presence of death in the theater and in the urban landscape

RONALD TEIXEIRA

Federal University of Rio de Janeiro

The theme of this study concerns the architectural images of the theater and their effects on the landscape of cities, in an attempt to clarify the component *theatrical space* as imaginary potency. The trajectory through which this work is developed is the analysis of poetic documents on edifices planned for the theater, as well as architecture as a shelter of ideas inserted in the urban space.

The text below introduces reflections on aesthetic appreciation by such authors as playwright Tadeuz Kantor, philosophers Michel Guiomar and Michel Ragon, about the aesthetic presence of contextualized death in theater and in the urban landscape.

Tadeuz Kantor, the most renowned Polish director after Grotowski perfected, in the 1960s, a special approach whose actions are based upon chance and upon the techniques of *happenings*, combining them together in the dramatic text for representation. His 1963 manifesto of autonomous theater, or *zero theater*, is contrary to the tenet that the representation must “translate a dramatic text into scenic ideas, interpret it or update it,” and even remain in an “logical, analogical, parallel or inverted relationship” to the text. Instead, the representation will regard the text in an atmosphere of “shock and scandal” in order to break the “fenced-in realm of the audience’s imagination”. Kantor’s *Manifesto 70*, seems to come even closer to depicting a happening, advocating a project “with no shape, no aesthetic qualities, no perfection (...), which transmits and suggests nothing (...), which challenges interpretation and points nowhere, lacks purpose and place, a work that is life itself - short, ephemeral, loose, which simply is.” However, Kantor emphasizes the space between such work and its audience in a way that’s opposite to the *happening*. For its very existence, “this work places immediate reality into a surreal, one might say, artistic situation”.

After 1970, Kantor insisted even more on this separation, with the fenced-in nature of the work of art alienated from the spectator’s point of view. In the manifesto *The Theater of Death*, written in 1975, he affirms that this sense of alienation constituted the basis of art, alluding to Craig’s puppets, to the romantic interest in the double and the image of death as echoes of that perception. “The concept of life can only be justified in art thanks to the absence of life in its conventional meaning”, including “all the orthodoxy of linguistics and of conceptualism.” The primordial force of the actor is increased when the whole audience is aware of its radical otherness, like a figure deceptively alike but immensely *distant*, strikingly *foreign*, as if *dead*. Kantor’s theater attempts to regain the “primordial force” of

parecida, mas infinitamente *distante*, chocantemente *estranha*, como se *morta*. O teatro de Kantor procura recuperar a “força primeva” do confronto chocante entre o familiar e o estranho, o vivo e o morto.

Em sentido mais profundo, das rupturas do racionalismo argumental e ideológico à quebra das formas consagradas da arquitetura teatral, as buscas de espaços novos e rituais para o teatro foram uma constante acelerada no curso do século XX. Isso porque o teatro como experiência humana (de escala e condicionamento humanos) se viu também avassalado por outras formas de comunicação, macro e microcósmicas nas salas enormes e multitudinárias ou no isolamento onanista da própria edificação em relação ao contexto urbano, do próprio cubículo destinado pela sociedade de consumo para exploração utilitária. Na realidade, as etiquetas que adensadas aos distintos impulsos renovadores do teatro – do teatro do Absurdo e da Crueldade até ao do Coletivo e o de Guerrilha – foram atos desesperados pela sobrevivência, gritos reafirmativos da própria vida, saltos resguardadores de certa condição essencial da existência humana.

O tema da morte é, de forma categórica, a recusa do tema da vida preconizado pelo realismo, a recusa da aceção da arte como cópia ou imitação.

O homem submetido às paixões trai os propósitos precisos da arte enquanto criação do espírito. Stanislavski, dramaturgo russo, nos legou um modelo de *adequação* entre homem e natureza: aquilo que vulgarmente chamamos de cópia, de imitação. E que liga o teatro aos outros ramos da arte que participam da mesma discussão. Por prescindir do elemento humano, as artes plásticas conseguiram avanços mais notáveis na recusa desse modelo. É nessa fonte que Kantor vai buscar forças mais distanciadas em relação à tradição teatral. Referenciando mais uma vez o manifesto *O teatro da Morte*, Kantor invoca a opinião da atriz Eleonora Duse: “Para salvar o teatro, é preciso destruí-lo; é preciso que todos os atores e todas as atrizes morram de peste... eles é que são um obstáculo à arte”. Volta-se, sobretudo, para os dadaístas e “sua forma original de capturar a vida em vez de tentar imitá-la”, como afirma a encenadora e tradutora Ângela Leite Lopes, em seu artigo *Kantor e a recusa da interpretação*.

O teatro é o homem – o homem é mortal: pode morrer. O teatro é mortal. Ser capaz da morte como *morte*. A morte é um objeto bastante vasto de uma estética única. Propomos aqui aberturas estéticas sobre os modos de presença, as maneiras de ser da morte dentro das obras e das *démarches* criadoras – todas as presenças complexas reclamam análises paralelas nos diferentes domínios da arte. Michel Guiomar, teórico francês, nos apresenta suas considerações em *Principes d'une esthétique de la MORT*, a respeito da ideia de que uma entrada da *Morte* na arte não se concebe à margem, conforme sua intrusão na vida; o estudo da sua presença se anuncia limitado à simples representação de um puro fenômeno biológico.

O teatro como forma de entretenimento, aprisionado em áreas formais de recreação (parques temáticos, mercados verticais de consumo, shopping centers), atinge um congelamento da sua forma de utilização – distancia-se conceitualmente da arquitetura como abrigo de ideias.

the shocking confrontation between the familiar and the strange, the living and the dead.

In a deeper sense, from the ruptures of argumentative and ideological rationalism to the break-up of consecrated forms of theatrical architectures, searches for new spaces and rituals for the theater were an accelerated constant over the course of the 20th century. Because theater, as a human experience (of human scale and conditioning), was also subjugated by other forms of communication – macro – and microcosmic in huge and crowded rooms or in the onanist isolation of the edifice itself in relation to the urban context, of its own cubicle destined by consumerist society for utilitarian exploitation. In fact, the labels which condensed the theater's distinct renovative impulses – from the Theater of the Absurd and of Cruelty all the way to the Collective and the Guerrilla Theater – were desperate acts of survival, reaffirming cries of life itself, leaps of protection for a certain essential condition of human existence.

The theme of death is, categorically, the refusal of the theme of life as preconceived by realism, the refusal to accept art as a copy or imitation.

Man subjected to passions betrays the precise purposes of art as well as the creation of the spirit. Russian playwright Stanislavski bequeathed us a model of *adequation* between man and nature: that thing we commonly call a copy, an imitation. And which links theater to the other arts that participate in the same debate. Because they remove the human element, the fine arts have achieved more remarkable progress in the refusal of this model. And it is in this source that Kantor goes in search of forces that are more distant as far as the theatrical tradition is concerned. Once again quoting manifesto *The Theater of Death*, Kantor invokes the opinion of actress Eleonora Duse: “In order to save theater we must destroy it; all actors and actresses must die from the plague... for they are the obstacle to art.” He turns especially to the Dadaists and “their original way of capturing life instead of trying to mimic it,” as affirmed by theater director and translator Ângela Leite Lopes in her article *Kantor and the Refusal of Interpretation*.

Theater is man – and man is mortal: he can die. Theater is mortal. Being capable of death as *death*. Death is quite a vast object of unique aesthetics. Here we propose an aesthetic opening in regard to ways of presence, death's ways of being within creative works and *démarches* – all its complex presences call for parallel analyses in the different realms of art. French theorist Michel Guiomar presents his considerations in *Principes d'une esthétique de la mort*, concerning the idea that an entrance of *Death* in art is not conceived on the fringes, according to its intrusion in life; the study of its presence is declared as restricted to the mere representation of a purely biological phenomenon.

Theater as entertainment, imprisoned in formal recreational areas (theme parks, vertical consumer markets, shopping centers), achieves a level of paralysis in its ways of use; it distances itself from architecture as a refuge of ideas.

By definition, entertainment is not included in an aesthetics of death: “it is an exclusion” – GUIOMAR. It is admissible that entertainment is naturally inserted within a collective and social context. “The gregarious instinct” – itself no more than an aspect – and creations of collectivity,

Por definição, o divertimento não se inclui em uma estética da morte; “ele é uma exclusão” – GUIOMAR. Admite-se que o divertimento se insira naturalmente dentro de um contexto coletivo e social. “O instinto gregário” – ele mesmo não é mais que um aspecto – e as criações da coletividade tendem essencialmente aos *divertissements*, aos refúgios da ideia de morte, às barreiras (ou fronteiras) contra sua intrusão no indivíduo, mesmo que suas prováveis origens mágicas e coletivas, quando a arte contém figura de conjuração da morte. É nessas tais criações coletivas que o indivíduo encontra (descobre, revela) uma arma defensiva contra a ideia da morte.

A palavra *teatro* significa um gênero de arte e também uma casa, arquitetura ou edifício em que são representados vários tipos de espetáculos. Ela provém da forma grega *theatron*, derivada do verbo “ver” (*theomai*) e do substantivo “vista” (*thea*), no sentido de panorama, segundo o dramaturgo Raimundo Magalhães Júnior.

Para os gregos, a morte era precipuamente um fenômeno natural – eles não aceitavam a distinção entre corpo e alma. O filósofo Gerd Bornheim, em seu artigo *A inexorabilidade da morte* ilustra a ideia:

Platão foi quem distinguiu pela primeira vez a alma imortal. Homero dizia que quando um soldado é ferido de raspão por uma lança, a ferida pode se curar. Mas se entra no corpo a lança faz um buraco, e a *pneuma*, que é vento, sai pelo buraco e o indivíduo morre. Ai se começa a introduzir a ideia de corpo e alma.

Essa distinção não é comum na filosofia grega. Só a partir do platonismo começa a operar a ideia da alma pontuando a morte. Fundamentalmente, para os gregos, a morte pertence à natureza: é natural ao homem morrer, desaparecer, aceitar a morte. Ainda segundo Bornheim, “há toda uma ética de aceitação da morte no mundo estoico, que é tomada depois por Nietzsche, no século XIX”.

A ideia da presença da morte como consequência do pecado provém da tradição hebraico-cristã – a ideia de morrer leva a um sentimento de culpa que atravessa toda a cultura ocidental. A morte é castigo e perde o caráter natural que tinha entre os gregos. O sentimento de culpa que atravessa o Antigo Testamento também se encontra na Grécia:

A tragédia quer saber quem é o culpado, mas a tragédia grega não mata. A tragédia cristã mata. No *Hamlet*, a matança é generalizada. Nos gregos, há um ou outro que morre. Ifigênia morre, mas Édipo não morre. Assume o exílio. Ele vaza os olhos – e a pior coisa que pode acontecer com um grego é justamente perder a visão.

A função da tragédia, no teatro, é a superação da culpa. A tragédia é feita para superar a culpa e não simplesmente confirmá-la. A catarse aristotélica é uma forma de *desenraizar* a culpa que o grego também tinha. A ideia geral do eterno retorno, na dialética de Nietzsche, e a catarse aristotélica trabalham o sentido da erradicação da culpa; na tradição hebraico-cristã, o homem é culpado até o fim.

essentially, amount to *divertissements*, to escapes from the idea of death, of barriers (or borders) against its intrusion in the individual, despite its probable magical and collective origins, when art contains a death-conjuring figure. It is in such collective creations that the individual finds (discovers, reveals) a defensive weapon against the idea of death.

The word *theater* refers to an art from as week as a house, architecture or edifice where several kinds of spectacles are performed. It comes from the Greek *theatron*, which stems from the verb “to see” (*theomai*) and the noun “sight” (*thea*), meaning panorama, according to playwright Raimundo Magalhães Júnior.

For the Greeks, death was essentially a natural phenomenon – they did not accept the distinction between body and soul. Philosopher Gerd Bornheim in his article *The Inexorability of Death*, illustrates the idea:

Plato was the one who first distinguished the immortal soul. Homer said that when a soldier is slightly injured by a spear, the wound may heal. But if it penetrates the body and opens a hole, then the *pneuma*, which is wind, leaves through the hole and the person dies. Here begins the idea of body and soul.

This distinction is not common in Greek philosophy. It is only after Platonism that the idea of the soul punctuating death comes into use. Fundamentally, for the Greeks, death belongs to nature: it is natural that man dies, disappears, accepts death. Also according to Bornheim, “there is a whole ethics of accepting death in the stoic world which is retaken afterwards by Nietzsche in the 19th century.

The idea of the presence of death as a consequence of sin has its roots in the Judeo-Christian tradition – the idea of dying leads to a feeling of guilt that is present throughout the Western culture. Death is punishment and loses the natural character it had for the Greeks. The feeling of guilt that permeates the Old Testament is also found in Greece:

The tragedy wants to know who is guilty, though the Greek tragedy does not kill. The Christian tragedy kills. In *Hamlet*, the killing is generalized. In the Greeks, there are deaths here and there. *Ephigênia* dies, but *Oedipus* does not. He goes into exile. He pokes out his eyes - and the worst things that can happen to a Greek is to lose their sight.

The role of tragedy in the theater is to overcome guilt. Tragedy is made to overcome guilt and not just confirm it. The Aristotelian catharsis is a way to *uproot* the guilt also felt by the Greeks. The general idea of the eternal return, in Nietzsche’s dialectics, and the Aristotelian catharsis work toward the eradication of guilt; in the Judeo-Christian tradition, man is guilty until the very end.

The meanings of death evolve, change, though they are nearly always linked to the feeling of guilt, which is brutal. When Heidegger defines the *being for death*, there is no romantic construction present: there is no romantic suicide – which was a fad. For Heidegger, through death, the fact that human reality is essentially finite is revealed and death is the uttermost state of this radical finitude of human existence. Nietzsche said in one of his poems: “You may walk alone or accompanied, but your last step will be taken alone” – where the aesthetic presence of death is absolutely

Os sentidos da morte vão evoluindo, mudando, embora quase sempre ligados ao sentimento de culpa, que é brutal. Quando Heidegger define o *ser para a morte*, não há nada de construção romântica presente; não há o suicídio romântico – que foi modismo. Pela morte, para Heidegger, revela-se que a realidade humana é essencialmente finita, e a morte é o estado maior dessa finitude radical da existência humana. Nietzsche diz em um de seus poemas: “Tu podes andar sozinho ou acompanhado, mas o último passo tu darás sozinho” – no qual a presença estética da morte é absolutamente solitária. Heidegger acentua o sentido da não morte, que significaria a não romantização estética da morte.

Observa-se que o espaço do fogo (da incineração dos mortos pela Inquisição aos suicidas contemporâneos que buscam o protesto como último manifesto em vida) é um dos espaços *privilegiados de passagem*, ainda segundo Michel Ragon. Mas há um outro, também simbólico, que se faz tão representativo quanto na cultura funerária mundial: o espaço da água. Quase todos os que descem ao Inferno encaram uma zona aquática em sua travessia: rio, pântano, lago, riacho – somente para citar algumas figuras na recorrente representação imagética. Os infernos, eles mesmos são em geral contornados por um triplo rio. Dentro dessa paisagem generalizada de viagem, o espaço da água constitui um espaço de transição. O espaço “entre”, segundo uma perspectiva bachelardiana.

Pergunta-se: por que a água exerce forte fascinação sobre os suicidas? As águas dormentes, “símbolo do sono total, do sono que não se deseja revelar” – Gaston Bachelard em *A água e os sonhos*, 1942. Os povos que vivem às margens das águas lançam seus mortos em rios e águas consideradas sagradas. Dá-se um caráter de purificação às águas que conduzem aos ritos de imersão. Em Java, os ricos possuem uma piscina funerária. Lavar um morto o perpetua.

A literatura, potente formadora de imagens, com elementos do perigo e do incomum, redescobre os lugares da *imemoriável* viagem dos mortos. A viagem retratada por Dostoiévski remonta à sua atroz descrição em *Souvenirs da casa dos mortos*, título que em si contém a ideia da *prova* da presença estética da morte.

Michel Ragon observa que existe um espaço arquitetural da morte que se faz presente por meio de uma alegoria. Portanto, “no tecido do espaço urbano e rural, a morte forma uma rede de lugares, de objetos, com suas alegorias e símbolos”, repertório que revela um trajeto específico. Em 1967, Ragon sinalizava que a morte tem sido redescoberta, nos últimos anos, pelos historiadores, filósofos, psicólogos, sociólogos, semiólogos – e raramente sob o ângulo da arquitetura teatral e do urbanismo.

solitary. Heidegger emphasizes the feeling of non-death, which would mean an aesthetic non-romantization of death.

One can see that the space of fire (from the incineration of the dead in the Inquisition to the contemporary suicides which seek protest as the manifestation of life) is one of the *privileged spaces of passage*, according to Michel Ragon. But there is another, also symbolic, which is só representative in the world's funerary culture: the space of water. Nearly all who descend into hell are met by a realm of water in their crossing: river, swamp, lake, stream – just to mention some among the recurring representative images. The hells themselves are surrounded by a triple river. In this generalized landscape of travel, the space of water constitutes a space of transition. The space “in between,” from a Bachelardian perspective.

One may ask: why does water exert such strong fascination in suicides? The peaceful waters, “symbol of the total sleep, the sleep not to be revealed” – Gaston Bachelard in *Water and Dreams*, 1942. Peoples who live by the water dispose of their dead in rivers and waters considered sacred. A character of purification is given to the waters that conduct immersion rituals. In Java, the wealthy own a funerary pool. The act of washing the dead perpetuates them.

Literature, a powerful image-builder, with elements of danger and of the uncommon, rediscovers the places of the *unrememberable* journey of the dead. The journey depicted by Dostoyevsky dates back to his atrocious portrayal in *The House of the Dead*, a title that embodies the idea of the *proof* of the aesthetic presence of death.

Michel Ragon points out that there is an architectural space of death that is present by way of an allegory. Therefore, “in the fabric of rural and urban space, death forms a net of places, objects, with their allegories and symbols,” a repertoire that reveals a specific trajectory. In 1967, Ragon suggested that death has been rediscovered in recent years by historians, philosophers, psychologists, sociologists, semiologists – and seldom from an angle of theatrical architecture and urbanism.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

GUIOMAR, Michel. *Principes de une esthétique de la Mort*. Paris, 1957.

KANTOR, Tadeus. *El Teatro de la Muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2004.

RAGON, Michel. *L'Espace de la Mort: essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanism funéraires*. Paris : Editions Albin Michel, 1981

O rei da vela – referências e figurinos

SANDRA REGINA FACIOLI PESTANA

Mestranda em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo

Apresentação e análise das referências utilizadas pelo grupo Teatro Oficina e por Hélio Eichbauer (cenógrafo e figurinista) para a criação dos figurinos de O rei da vela, de Oswald Andrade, encenado em 1967.

INTRODUÇÃO

A análise dos figurinos de *O rei da vela* foi realizada observando a influência direta dos referenciais oriundos de diversas fontes (trajes sociais, figuras públicas e manifestações culturais) no resultado final dos figurinos do espetáculo, principalmente dos personagens Abelardo I (Renato Borghi), Abelardo II (Fernando Peixoto) e D. Cesarina (Etty Fraser).

Diversos trabalhos abordam o processo criativo do espetáculo estudado, mas, até o momento, não chegaram ao conhecimento desta pesquisadora trabalhos focados na criação dos figurinos. Até mesmo publicações específicas sobre Hélio Eichbauer abordam prioritariamente seus trabalhos como cenógrafo. Dentro da vasta bibliografia sobre o Teatro Oficina, porém, é possível garimpar diversas e valiosas passagens que foram fundamentais para a realização deste trabalho.

Escolheu-se *O rei da vela* por este ser um dos objetos de estudo do projeto de mestrado – *Identidade cultural brasileira nos figurinos do Teatro Oficina: análise de dois processos criativos* – desta pesquisadora, sob orientação do Prof. Dr. Fausto Viana; e por tratar-se de uma das obras mais relevantes do teatro brasileiro e grande contribuinte para as renovações cênicas ocorridas no país no século XX.

Da análise comparativa, obteve-se como resultado melhor compreensão do processo de criação dos figurinos (baseado na utilização de referências facilmente identificáveis pelo público) e seu resultado cênico (que deu unidade ao trabalho e propiciou identificar os alvos de crítica da obra).

O REI DA VELA – 1967

Escrita por Oswald Andrade em 1933, a obra foi encenada somente em 1967, pelo Teatro Oficina, com direção de José Celso Martinez Corrêa, em um momento de grande contestação dos padrões culturais. Em 1958, a peça *Eles não usam black-tie*, do Teatro de Arena, mudou os parâmetros do teatro paulistano. O grupo atrelou a realidade do país às diretrizes de encenação propostas pela Europa (MAGALDI; VARGAS, 1997, p.245).

O rei da vela – references and costumes

SANDRA REGINA FACIOLI PESTANA

Studying for her master's degree in performing arts at the University of São Paulo, School of Communications and Arts

Presentation and analysis of the references utilized by the group Teatro Oficina and by Hélio Eichbauer (scenographer and costume designer) in the creation of the costumes for O rei da vela (The King of Candles) by Oswald de Andrade, staged in 1967.

INTRODUCTION

The analysis of the costumes in *O rei da vela* was conducted by observing the direct influence of reference points that originated from a variety of sources (social outfits, public figures and cultural manifestations) in the final result of the costumes in the spectacle, mainly those for the characters Abelardo I (Renato Borghi), Abelardo II (Fernando Peixoto) and Dona Cesarina (Etty Fraser).

A variety of theoretical works discuss the creative process of the spectacle in question, but, to this day, not one focusing on the creation of its costumes has come to this researcher's attention. Even those publications that are specifically centered on Hélio Eichbauer give priority to his work as a scenographer. From the vast bibliography about Teatro Oficina, nevertheless, it was possible to gather diverse and valuable passages that were fundamental in the realization of this work.

The production of *O rei da vela* was chosen for being one of the objects in this researcher's master's dissertation – *Identidade cultural brasileira nos figurinos do Teatro Oficina: análise de dois processos criativos* (Brazilian cultural identity in the costume design of Teatro Oficina: analysis of two creative processes) – under the orientation of Dr. Fausto Viana; and for being one of the most relevant works in Brazilian theater as well as a great contributor to the scenic renovations that took place in the country in the 20th century.

The comparative analysis resulted in a better comprehension of the process of costume creation (based on the utilization of references easily identified by the public) and its scenic outcome (which provided the work with unity and allowed for an identification of the targets of the work's criticism).

O REI DA VELA – 1967

Written by Oswald de Andrade in 1933, the play only appeared on stage in 1967, when it was produced by Teatro Oficina and directed by José Celso Martinez Corrêa at a time of great contention between cultural standards. In 1958, the play *Eles não usam black-tie*, at the Teatro de Arena, changed the parameters of São Paulo theater. The group tied the reality of the country to the guidelines of staging proposed by Europe (MAGALDI; VARGAS, 1997, p.245).

O Teatro Oficina, fortemente influenciado pelo Arena, buscou também discutir questões nacionais. Inicialmente, por meio de textos estrangeiros que funcionassem como uma metáfora da realidade brasileira. No final de 1966, no entanto, o grupo passou por um período de grande transformação: o país estava sob o controle militar, e o Teatro Oficina, ao remontar seu repertório, reviu seu papel dentro da sociedade brasileira pós-golpe. Iniciou, assim, um processo de rupturas com ideologias, linguagens e sua origem burguesa, e passou a buscar o “homem brasileiro”, o que o levou a encontrar em *O rei da vela* mais do que um espetáculo, um manifesto.

Sentiu-se a necessidade premente de se estudar a “cultura brasileira”, e se encontrar com o homem brasileiro e seu meio geográfico social e político. Não se tratava, entretanto, apenas de encontrar o homem brasileiro no sentido cultural, mas também de encontrar uma nova forma, uma maneira nativa para se comunicar a realidade do país. (...) Esse radicalismo advindo da insatisfação e esse grito de desabafo quase irracional foram os principais responsáveis para que se descobrisse em *O rei da vela*, de Oswald Andrade, o material básico para a revolução ideológica e formal que o grupo vinha procurando. (SILVA, 2008, p.142/143)

A obra de Oswald Andrade divide-se em três atos. O primeiro desenvolve-se em São Paulo, no escritório de usura de Abelardo I, o rei da vela, e Abelardo II, seu domador de clientes. O local é a “metáfora de todo um país hipotecado ao imperialismo” (CORREA apud STAAL, 1998, p.90). Para encenar o primeiro ato, utilizou-se do circo, do *vaudeville* e do teatro épico (SILVA, 1988, p.146). No segundo ato, o da Frente Única Sexual, a ação ocorre em uma ilha na Guanabara. Para esse ato, José Celso optou pelo universo do Teatro de Revista da Praça Tiradentes, de 1940. O terceiro ato é a “tragicomédia da morte” e ocorre novamente no escritório de Abelardo & Abelardo. Utiliza-se da ópera para apresentar a morte de Abelardo I e sua substituição por Abelardo II.

Os figurinos ficaram a cargo de Hélio Eichbauer, artista brasileiro discípulo do cenógrafo tcheco Svoboda, na época recém-chegado de Cuba, após trabalhos com o Teatro Studio. Para a criação dos cenários e figurinos de *O rei da vela*, Hélio uniu elementos de sua formação como aluno particular de Svoboda, “todo um método, toda uma forma muito específica de ver o mundo, de trabalhar as formas. A abstração, a cinética”, e influências da cultura tropical, “as cores, os frutos, o ritmo, a música popular” (EICHBAUER in *Chronos*, 2006, p.106).

REFERÊNCIAS E INFLUÊNCIAS

O ponto de partida para o espetáculo, naturalmente, foi a obra de Oswald Andrade. Não somente o texto *O rei da vela*, mas o conceito da antropofagia. “Oswald entendia que o impasse ideológico, no Brasil, poderia ser resolvido pelo exemplo radical do próprio índio brasileiro, que devorou os representantes da cultura ocidental.” (SILVA, 1998,

Teatro Oficina, strongly influenced by Arena, also sought to discuss national issues, initially by way of foreign texts that functioned as metaphors for Brazilian reality. At the end of 1966, nonetheless, the group went through a period of great transformation: the country was under military control, and Teatro Oficina, upon remounting its repertoire, reviewed its role within post-military coup Brazilian society. As such, it began a process of rupturing with ideologies, languages and its bourgeois origins and came to search for the “Brazilian subject” which led it to find in *O rei da vela* more than just a show, but a manifesto.

You could feel the urgent need to study “Brazilian culture,” to find the Brazilian subject and its geographical, social and political medium. This was not, however, just a case of finding the Brazilian subject but also finding a new form, a new native manner of conveying the country’s reality (...) This radicalism that grew out of dissatisfaction and this almost-irrational yell of venting were the main motives for finding in Oswald de Andrade’s *O rei da vela* the basic material for the ideological and formal revolution that the group had been seeking (SILVA, 2008, p.142/143).

Oswald de Andrade’s play is divided into three acts. The first is set in São Paulo, in the usury office of Abelardo I, the “rei da vela,” and Abelardo II, his enforcer. The locale is a “metaphor for an entire country mortgaged to imperialism” (CORREA in STAAL, 1998, p.90). Elements of the circus, of vaudeville and the epic theater were utilized to stage the first act (SILVA, 1988, p.146). In the second act, that of the United Sexual Front, the action takes place on an island in Guanabara. For this act, José Celso opted for the world of the Theater Revue of Praça Tiradentes in 1940. The third act is the “tragicomedy of death” and it takes place once again in the office of Abelardo & Abelardo. The language of opera was utilized to portray the death of Abelardo I and his replacement by Abelardo II.

The man responsible for the costumes was Hélio Eichbauer, a Brazilian artist and disciple of Czech scenographer Svoboda who, at the time, had recently arrived in Cuba, after working with the Teatro Studio. For the creation of the sets and costumes for *O rei da vela*, Hélio united elements from his education as a private student of Svoboda, “an entire method, a whole very specific way of seeing the world, of working with forms. Abstraction, kinetics,” and influences from tropical culture, “the colors, the fruits, the rhythms, the popular music” (EICHBAUER in *Chronos*, 2006, p.106).

REFERENCES AND INFLUENCES

The starting point for the spectacle, naturally, was the work of Oswald de Andrade. Not just in his text *O rei da vela*, but in the concept of anthropophagy. “Oswald understood that the ideological impasse in Brazil, could be resolved through the radical example of the Brazilian Indian himself who devoured the representatives of western culture” (SILVA, 1998, p.144). The menu of artists featured the most diverse references and influences from western and Brazilian culture: Glauber Rocha’s *Enchanted Earth*; tropicalismo; mass culture: theater revue, slapstick comedy, Carnival, the circus; the revues *O Cruzeiro* and *Cassino do Chacrinha*;

p.144). No cardápio dos artistas, estavam presentes as mais diversas referências e influências da cultura ocidental e brasileira: *Terra em transe*, de Glauber Rocha; o tropicalismo; a cultura de massa: teatro de revista, chanchada, carnaval, circo; a revista *O Cruzeiro* e o *Cassino do Chacrinha*; o teatro épico, vaudeville e ópera; figuras da alta sociedade paulistana e políticos brasileiros.

ANÁLISE DOS FIGURINOS

Ao assistir ao filme de Glauber Rocha, José Celso foi “violentamente influenciado” (CORRÊA, 1998, p.114). *Terra em transe* era “a representação alegórica do golpe de estado na América Latina, em particular o de 1964 no Brasil”. (XAVIER, 2001, p.130).

Os figurinos de *Terra em transe* ficaram a cargo de Paulo Gil Soares (com a participação de Guilherme Guimarães). O tema do filme era atual à época de sua execução; assim, os figurinos foram baseados na moda dos anos 60. *Terra em transe* conta, porém, com uma “figuração kitsch de espaços e personagens” (XAVIER, 2001, p.69), emblemática, com clara função social.

Esses aspectos são também bastante visíveis nos figurinos de *O rei da vela*: o kitsch se manifesta já na escolha dos universos usados como referências para a criação. E se consolida na fusão dessas manifestações culturais que têm o exagero como um dos princípios fundamentais: o carnaval, a chanchada e o Teatro de Revista. A função social dos personagens, por sua vez, surge nas rubricas de Oswald de Andrade e se concretiza com o uso de figuras públicas como fonte de inspiração para a criação. O kitsch do Teatro de Revista e a inspiração em pessoas da alta sociedade e políticos são elementos bastante marcantes nos figurinos analisados neste trabalho. A antropofagia, entretanto, permeia tudo o que compõe a peça e permite a mistura de elementos de diferentes universos, de trajes de diversas épocas, mesclando o “ultrapassado” da cultura brasileira com engenharias da encenação europeia – como o palco giratório criado para o espetáculo.

A mistura de trajes e acessórios de diferentes períodos evidencia a ideia de que o texto de Oswald de Andrade era bastante atual em 1967, 34 anos após ser escrito. Os figurinos estudados comportam características das diversas referências exploradas para sua criação, porém o universo das figuras públicas (alta sociedade e políticos) permeia todo o espetáculo e sobre ele são acrescentados elementos do circo, do teatro de revista e da ópera, conforme o ato.

the epic theater, vaudeville and opera; figures from São Paulo high society and Brazilian politicians.

ANALYSIS OF THE COSTUMES

Upon viewing Glauber Rocha's film, José Celso was “violently influenced” (CORRÊA, 1998, p.114). *Enchanted Earth* was “an allegorical representation of the coup d'état in Latin America, in particular that which occurred in 1964 in Brazil”. (XAVIER, 2001, p.130).

The costumes in *Enchanted Earth* were handled by Paulo Gil Soares (with participation from Guilherme Guimarães). The movie's theme was current at the time of its execution: as such, the costumes were based on the fashion of the 1960s. Yet *Enchanted Earth* possesses a “kitsch figuration of spaces and characters” (XAVIER, 2001, p.69), emblematic, with a clear social function.

These aspects are also quite visible in the costumes of *O rei da vela*: the kitsch element is manifested in the choice of the points of reference used in their creation. And the fusion of these cultural manifestations, which have a common feature of exaggeration as one of their fundamental principles, manages to consolidate Carnival, slapstick comedy and Theater Revue. The social function of the characters, for their part, starts from Oswald de Andrade's signature and becomes real through the use of public figures as sources of inspiration for their creation. The kitsch of Theater Revue and the inspiration that came from people of high society and politicians are elements that are quite striking in the costumes analyzed in this work. Yet, anthropophagy permeates all parts of the play and allows for a mixture of elements from distinct worlds, from outfits representing different eras, mixing the “outdated” elements of Brazilian culture with innovations of European theater production – such as the rotating stage created for the spectacle.

The mixture of outfits and accessories from different periods corroborate the idea that the text by Oswald de Andrade was still very relevant in 1967, 34 years after it was written. The costumes studied display characteristics of the diverse references explored for their development, yet the realm of public figures (high society and politicians) permeated the entire spectacle and, on top of them, elements of circus, theater revue and opera were added, according to each act.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY**TEATRO BRASILEIRO / BRAZILIAN THEATER**

- ANDRADE, Oswald. *O rei da vela*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
 MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3ª ed. São Paulo: Global Editora, 1997.
 ___. VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo*. 2ª ed. São Paulo: Senac, 2001.

TEATRO OFICINA

- GONÇALVES, M. O rei da vela. *Revista Chronos* – publicação cultural da Unirio, nº. 1, ano 1. Rio de Janeiro, 2006.
 MICHALSKI, Y. Considerações em torno do “Rei”. *Revista Chronos* – publicação cultural da Unirio, nº. 1, ano 1. Rio de Janeiro, 2006.
 SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
 STAAL, A. H. C. (org.). *Primeiro ato: cadernos, depoimentos e entrevistas (1958-1974) de José Celso Martinez Corrêa*. São Paulo: Editora 34, 1998.

FIGURINOS TEATRAIS / THEATER COSTUMES

- VIANA, Fausto. *O figurino das renovações cênicas do século XX: um estudo de sete encenadores*. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, 2004.

MODA / FASHION

- GUERREIRO, Regina e outros. *Sapatos: crônica de tempo 1900-1991*. São Paulo: Catálogo Franca Feiras e Empreendimentos, 1991.
 MOUTINHO, M. R.; MALOVA, T. V. *A moda no século XX*. Rio de Janeiro: Senac, 2000.
 NERY, Marie Louise. *A evolução da indumentária: subsídios para criação de figurinos*. Rio de Janeiro: Senac, 2003.
 STALDER, Érika. *Moda: um curso prático e essencial*. Trad. González Malosso. São Paulo: Marco Zero, 2009.

CULTURA BRASILEIRA / BRAZILIAN CULTURE

- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*: chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cinemateca Brasileira, Companhia das Letras, 1989.
 CATANI, M. C. e SOUZA, J. I. M. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
 FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
 RUIZ, Roberto. *Hoje tem espetáculo?* – As origens do circo no Brasil. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.
 VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!* São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.

INTERNET

- <<http://www.blacktieguide.com/History/05.htm>>
 <<http://ateliarmond.wordpress.com/2009/09/15/decada-de-60/>>
 <www.duplipensar.net>
 <<http://trajesdeportugal.blogspot.com/2008/10/tamancos-e-socos-entre-douro-e-minho.html>>

As interlinearidades vanguardistas dos figurinos de Loïe Fuller e Isadora Duncan

KATIA AGG

Mestre em Artes – IA/Unicamp

Ao revisitar a história e a obra de personalidades revolucionárias no cenário da dança dos séculos XIX e XX, o presente artigo busca sinalizar e refletir os aspectos sublineares dos figurinos de Loïe Fuller e Isadora Duncan, mulheres de forte presença na arte.

PALAVRAS-CHAVE Corpo; Dança Moderna; Figurino.

INTRODUÇÃO

Ao estudarmos a história da dança, percebemos que o figurino aparece potencialmente, enquanto elemento decisivo na sua evolução, ditando moda e revelando outra corporeidade. Reafirma-se ora de maneira abstrata ora concreta, emoldura o virtuosismo técnico, expande-se como a segunda pele do intérprete, apresenta-se como a própria dança. Enfim, o figurino, na sua presença e na sua ausência, é fonte de revelação, força e beleza tanto para o artista quanto para a plateia.

Considerando o momento apogístico que a transição dos séculos XIX e XX representa para a dança, salientaremos a vida e a arte de duas mulheres que marcaram significativamente o período ao defrontarem os tabus vigentes e apresentarem suas danças. Referimo-nos às norte-americanas Loïe Fuller (1862–1928) e Isadora Duncan (1877–1927).

Fuller e Duncan foram pioneiras em vários aspectos da vida e da arte. Conhecer suas vidas e obras é imprescindível para os amantes das artes. Sinalizadoras do “corpo sem órgãos”, souberam aproveitar com alegria as porosidades dos conceitos da arte de dançar. Assim, reconstruíram saberes, sensações, visões e, por que não dizer, cheiros e sabores da dança.

DISCUSSÃO

Conhecida por seus experimentos e pesquisas com grandes tecidos, movimentos espiralados e as propriedades da luz, Loïe Fuller trouxe “outro corpo” para o palco em suas *danças serpentina*s. Há poucos relatos encontrados sobre essa mulher, que revolucionou a dança no período em que os espartilhos eram o fetiche da moda, mas uma coisa é certa: essa norte-americana encantou a Europa e o mundo¹ com suas cores e formas.

Viabilizado pela extensão do figurino e por bastões que estendiam os braços, um corpo agigantado emergiu nos palcos. O figurino encontrado

The avant-garde interlinarity of the costumes of Loïe Fuller and Isadora Duncan

KATIA AGG

Master of Arts – Institute of the Arts/State University of Campinas

To revisit the history and the revolutionary work of personalities in the dance scene from the 19th and 20th centuries, this article seeks to flag and to reflect the interlinear aspects of Loïe Fuller and Isadora Duncan's costumes, women of strong presence in the art.

KEYWORDS Body; Costume; Modern Dance.

INTRODUCTION

As we study the history of dance, we notice that costume appears potentially, as a decisive element in its evolution, dictating fashion and revealing an otherly corporeality. Whether expressed in an abstract manner or a concrete one, framing the technical virtuosity, expanding into as a second skin for the interpreter, even presenting itself as the dance. Ultimately, the costume, in presence and absence, is a source of revelation, power and beauty both for the artist and the audience.

When considering the apogean moment that the transition of the 19th and 20th centuries represents for dance, we must focus on the lives and the art of two women who significantly marked the period by confronting existing taboos and presenting their forms of dance. We are referring to American modern dance pioneers (1862–1928) and Isadora Duncan (1877–1927).

Fuller and Duncan were pioneers in various aspects of life and art. A knowledge of their lives and works is essential for lovers of the arts. Signalizers of “body without organs,” they knew how to joyfully take advantage of the porosities of the concepts the art of dance. As such, they reconstruct the knowledge, the sensations, the visions and—why not just say it—the scents and flavors of dance.

DISCUSSION

Known for her experiments and studies with large fabrics, spiral movements and properties of light, Loïe Fuller brought the “other body” to the stage in her *serpentine dances*. There are few surviving accounts of this woman who revolutionized dance in an age in which corsets were the fashion fetish of the day, but one thing is certain: this American dancer enchanted Europe and the world¹ with their colors and shapes.

Made possible by the extension of the costume and by batons which lengthen the arms, an enlarged body emerged onstage. This costume form discovered by Fuller did not exalt the physical form; nor did it give priority to the artfulness of its movements. What it did present was a

por Fuller não exaltava sua forma física; tampouco priorizava a plástica dos seus movimentos. Apresentava-se, sim, como um corpo revelador de outras formas, outras cores, outros códigos e expressões, que se transmutavam continuamente. Corpo que se revelava situado em um tempo / espaço até então desconhecidos para os apreciadores e artistas da dança.

Sobre a criação do figurino que imortalizou as *danças serpentinadas*, constam duas versões: uma relata que, em meio à tormenta profissional, Fuller fora surpreendida por um presente que mudaria sua vida: um enorme tecido originário do Oriente. Outra refere-se ao interesse da multiartista em estudar as artes orientais, recriando a postura, os movimentos e o figurino da dança oriental até evoluir para a sua *dança serpentina*.

Obra do acaso ou não, é fato que Loïe Fuller mergulhou na sua criação e logo na primeira apresentação foi ovacionada pela plateia que, deslumbrada pela execução da dança, gritava as formas que via estampadas no figurino “mágico” da artista: *Flor! Pássaro! Ondas do mar! Borboleta! Folha! É inegável*, portanto, que a habilidade desenvolvida no domínio do figurino foi mérito da própria artista.

O trabalho de Loïe Fuller conjugou corpo / figurino e a fusão trouxe a ruptura com a angularidade corporal, destacando com ineditismo, a espiral. As linhas de movimento simétricas, meticulosamente angulares e verticalizadas, forma apresentada e sustentada até então pelo *ballet* como único modelo de pura beleza e perfeição, deu lugar aos movimentos circulares e espiralados propondo outra qualidade ao corpo em cena: a fluidez.

Outra característica da dança de Fuller seria a participação do figurino para que a bailarina dançasse como se estivesse fora de cena. “(...) Ela (Loïe Fuller) procura tornar visível a própria mobilidade, sem o corpo que a carrega” (SUQUET, 2008: 511). Colocado em segundo plano, o corpo dança na sua “quase ausência”, enquanto aos olhos atentos da plateia brilha “outro corpo”, aquele que tem a anatomia tecida pelo figurino e a remodelagem alinhavada por um tempo / espaço não cartesiano.

“O corpo encantava não se deixando encontrar”. (RODENBACH, 1899. In: SUQUET, 2008: 510)

Assim, quando assistimos aos registros das apresentações da Cia. Loïe Fuller, nos impressionam a fugacidade do tempo, a apropriação do espaço que configura outro tempo / espaço e, nesse *platô* alcançado por Fuller e suas bailarinas, dá-se a revelação da potencialidade da criação e da *performance* na arte de dançar.

Apesar disso, Suquet (2008) nos sinaliza que a mudança na percepção do tempo, permitindo a consciência da fugacidade e instabilidade dos movimentos eram ensinamentos que a dança ainda não estava preparada para receber.

Ademais, as pesquisas da artista ainda englobavam as propriedades da luz. Em suas coreografias, o figurino remete à liberdade de ousar na criação e na recriação de formas abstratas. As texturas dessas formas traduzem-se em um tipo de pele que permite a infiltração essencial da luz na sua porosidade para destacar e revelar o “outro”.

body that revealed other forms, other colors, other codes and expressions, which was in continual change. A body which revealed itself situated in a time / space that was until then unknown to dance artists and appreciators.

Regarding the creation of the costume which immortalized the *serpentine dances*, there are two versions: one report states that, in the midst of a phase of professional torment, Fuller was surprised by a present that would change her life – an enormous fabric of Oriental origin. Another refers to the multifaceted artist's interest in studying the Eastern arts, recreating the posture, the movements and the costume design of Oriental dance until evolving to her *serpentine dance*.

Whether it came about by chance or not, the fact is that Loïe Fuller immersed herself in her creation and soon in her first performance was applauded by the audience who, dazzled by the execution of the dance, shouted out the forms that they saw patterned in the artist's “magical” costume: *Flower! Bird! Ocean waves! Butterfly! Leaf!* Therefore, it is undeniable that the ability developed in the realm of costume design was due to the artist's own merit.

The work of Loïe Fuller united body / figure and this fusion caused a rupture with corporeal angularity, with a yet unseen focus on the spiral. The lines of symmetrical movement, meticulously angular and verticalized, a form presented and until then sustained by the ballet as the only model of pure beauty and perfection gave way to the circular and spiralling movements, proposing another quality for the body in scene: fluidity.

Another characteristic of Fuller's dance is the participation of the costume making it so the artist dances as if outside of the scene. “(...) She (Loïe Fuller) seeks to make mobility itself visible, without it being carried by the body” (SUQUET, 2008: 511). Placed on a second plane, the body dances in a “near-absence,” while the attentive eyes of the audience glimpse “another body,” whose anatomy is the fabric of the costume and is remodeled in a non-Cartesian time / space.

“The enchanted body not allowing itself to be found” (RODENBACH, 1899. In: SUQUET, 2008: 510)

As such, when we watch recordings of the performance of the Loïe Fuller company, we are amazed by the fleetingness of time, the appropriation of the space which configures another time / space and, on this plateau reached by Fuller and her dancers, we are struck by the revelation of the power that lies in the creation and performance of the art of dance.

In spite of this, Suquet (2008) signals that the change in the perception of time, providing an awareness of the fleetingness and instability of the movements, were lessons that the dance world was not prepared to accept.

Moreover, the artist's studies also encompassed the properties of light. In her choreography, the costume evokes a bold freedom in the creation and recreation of abstract shapes. The textures of these forms translate as a kind of skin that allows the essential infiltration of light in their porosity making for the distinction and revelation of the “other.”

Costume, body and light all in dialogue. More than this, they interlace like a rhizome. You can't distinguish where one begins and where the other ends. This symbiosis allows

Figurino, corpo e luz dialogam. Mais do que isso, entrelaçam-se, como um rizoma. Não se é capaz de dizer quando começa um e onde termina o outro. Essa simbiose possibilita o encontro artista / plateia, onde a sensação de quem executa / assiste é de expansão, leveza, diluição do próprio corpo e posterior emergência do “outro”. Ocorre a fusão de sensações, alegria, êxtase, tristeza, medo talvez desse “outro” que se revela. Manifestam-se forças invisíveis e genuínas ao assistir a *dança serpentina* de Loie Fuller.

A ideia de mostrar, revelar uma corporeidade original na dança ainda atrelada à res-significação do figurino que perpassa a sua função, nos aponta o trabalho de mais uma norte-americana: Isadora Duncan.

Para conhecer sua dança, é preciso recorrer aos relatos e às sensações vividas por aqueles que a viram apresentar-se. Impressionante constatar que a sua dança está diluída e presente nos corpos daqueles que são amantes do movimento, potencializando sua força imanente e real enquanto memória.

Duncan revolucionou o figurino da dança, utilizando-se do estilo grego. Em seu livro, *Minha vida* (1927), relata que adorava analisar os vasos gregos no Museu do Louvre. Vestida sob a inspiração dos gregos,² deixava partes do corpo descobertas, um corpo mais robusto, mais natural do que aquele idealizado pelas bailarinas da época. Suas vestimentas libertaram o corpo feminino da perfeição dos corpos fragilizados das doces princesas, etéreas ninfas e fadas. Com Duncan ocorre, portanto, a negação àquele corpo idealizado e exalta-se a forma natural de ser.

A *dança duncaniana* inspirava-se na natureza. Isadora dançava a natureza, os sentimentos humanos, a vida: dançou a dor (pela morte de seus filhos, pela guerra, pelo abandono), dançou o amor (pelos homens com quem viveu, pela cultura grega, pela pátria adotiva – França, Paris), dançou a esperança (pela paz, pelas crianças da sua escola).

Segundo relatos de quem a viu em cena, tecidos por nomes como Stanislavski, Gordon Craig, entre outros, sua dança harmoniosa conjugava o figurino a uma corporeidade que, inclusive, difundia-se

for the possibility of an artist / audience meeting, where the sensation of those executing / witnessing is one of expansion, lightness, dilution of one's own body and a posterior emergence of the “other.” What takes place is a fusion of sensations, joy, ecstasy, sadness, fear- perhaps of this “other” who is revealed. Invisible and genuine power is manifested in witnessing Loie Fuller's *serpentine dance*.

The idea of showing and revealing an original corporeality in dance and also linked to the redefining of costume in a way that includes its function leads us to work of yet another American dancer: Isadora Duncan.

In order to understand her dance, it's necessary to examine the accounts and the sensations experienced by those who saw her perform. It is amazing to verify that her dance is diluted and present in the bodies of those who are lovers of movements, potentializing its immanent and real power as memory.

Duncan revolutionized costumes in dance, utilizing it in the Greek style. In her book, *My Life* (1927), she relates that she used to love to scrutinize the Greek vases in the Louvre. Wearing clothing inspired by the Greeks,² she left parts of the body uncovered, a more robust, more natural body than the one idealized for the ballerinas of the era. Her garments liberated the female form from the perfection of the fragile bodies of sweet princesses, ethereal nymphs and fairies. Therefore, Duncan's work effected a negation of that idealized body type and an exaltation of the natural form of being.

Duncan's form of dance was inspired by nature. Isadora danced nature, human feelings, life: she danced pain (for the death of her children, for war, for abandonment), she danced love (for the men who she lived with, for Greek culture, for her adopted homeland – Paris, France), she danced hope (for peace, for the children of her school).

According to accounts of those who saw her in scene, written by such names as Stanislavski, Gordon Craig, among others, her harmonious dance combined costume with a corporeality that, incidentally, spread throughout the setting chosen by Duncan: nature. She brought memories, sensations, images of nature to her own body, which sculpted such “ingredients” in movements of rare lightness



Loie Fuller na Dança Serpentina, de 1896/Loie Fuller in the Serpentine Dance, in 1896

Isadora Duncan

com o cenário escolhido por Duncan: a natureza. Trazia, pois, as lembranças, as sensações, as imagens da natureza para o próprio corpo, que esculpia tais “alimentos” em movimentos de leveza e beleza incomuns. Impressionam os comentários unânimes ao dizer que Isadora parecia nunca mostrar a mesma dança ainda quando atendia aos pedidos de *bis*. Cada repetição da sua coreografia era admiravelmente única.

O figurino proposto por Duncan traduzia uma mensagem interlinear: o equilíbrio entre o sagrado e o material. Aproximava deuses e mortais, retratando a natureza latente no corpo sensual, dócil, belo, forte e com ânsia de ser livre.

Diferentemente de Fuller, que propõe a presença “ausente” do corpo dançando em formas e cores realçadas pelo figurino e pela iluminação, tecendo mutações e expressividade fugaz, Duncan traz um figurino que pode ser considerado como um traje neutro. E, a partir dessa neutralidade, é o corpo que comunica, potencial e singularmente, a expressão da dança.

Nessa linha de pensamento, portanto, é fato constatar por que Duncan scandalizava os cenários pelos quais passava. Afinal, não somente os pés desnudos e o corpo coberto por uma túnica de tecido leve e transparente eram tidos como uma afronta à sociedade vigente. A mensagem que sua dança revelava expunha mais que seu corpo físico: era o grito da alma revelada em movimentos de amor, protesto, indignação, desejo de mudança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao adentrarmos o século XX, nos deparamos com a estruturação da Dança Moderna e sua rápida evolução. Posteriormente, reconhecemos o arrojo da Dança Contemporânea, linguagem cênica que favorece a simbiose de conceitos e técnicas. A evolução da dança traz o vanguardismo de Fuller e Duncan e ainda se associa às conquistas advindas de estudos e experimentos relacionados ao corpo, figurino, cenografia e iluminação, cujas funções se complementam.

Dessa forma, cada elemento cênico extrapola sua função e corrobora com a composição cênica coreográfica, mostrando-se cada vez mais atuante na configuração da modelagem corpórea a ser esculpida em cena.

Simbólicos, neutros ou expressivos, os figurinos tecem a corporeidade da dança, permitindo a vazão da expressividade e atuando, por vezes, como *máscaras corporais*. Refiro-me ao termo máscara como elemento cênico que potencializa o corpo que dança, atuando na sua dramaturgia, transmutando esse corpo para diferentes formas (não somente a forma orgânica que é facilmente reconhecível) e que contribui para a revelação de um subtexto referente à personagem ou ao motor do espetáculo. A máscara atua, principalmente, no corpo que dança, revelando “algo além do que os olhos alcançam”.

and beauty. One amazing aspect is that the comments were unanimous in saying that Isadora seemed to never perform the same dance twice even when answering calls for encores. Each repetition of her choreography was admirably unique.

The costume proposed by Duncan translated an interlinear message: the balance between the sacred and the material. It brought gods and mortals closer to one another, portraying the nature latent in the body that is sensual, docile, beautiful, strong and eager to be free.

Differently from Fuller, who proposes an “absent” presence of the body dancing in shapes and colors intensified by costume and lighting, interweaving mutations and fleeting expressiveness, Duncan offered a costume that could be considered a neutral outfit. And, starting from this neutrality, it is the body that communicates, powerfully and singularly, the expression of dance.

From this line of thinking, therefore, it is easy to understand why Duncan scandalized the locales which she passed through. After all, it wasn't just her bare feet or her body draped in a single, light and transparent tunic that was seen as an affront to society at that time. The message that her dance conveyed exposed more than just her physical body: it was the cry of a soul revealed through movements of love, protest, indignation and a desire for change.

FINAL CONSIDERATIONS

Upon entering the 20th century, we can notice the structuring of Modern Dance and its rapid evolution. Later on, we recognize the edginess of Contemporary Dance, a scenic language which favors the symbiosis of concepts and techniques. The evolution of dance includes the vanguardism of Fuller and Duncan and is also linked to the achievements that occurred from studies and experiments related to the body, costumes, scenography and lighting, whose functions complement one another.

In this way, each scenic element extrapolates its functions and corroborates with choreographical, scenic composition, proving itself more and more active in the configuration of the corporeal modeling to be sculpted in scene.

Symbolic, neutral or expressive, the costumes interweave the corporeality of dance, allowing for an outflow of expressiveness and acting, at times, as *corporeal masks*. I refer to the term mask as a scenic element that potentializes the body which dances, acting in its drama, transforming this body into different forms (not only the organic shape that is easily recognizable) and which contributes to the revelation of a subtext that refers to character or the engine of the spectacle. The mask acts, mainly, on the body that dances, revealing “something beyond what can be reached by the eyes.”

Also from the perspective of thinking of the mask as an amplified resource, we do not consider it merely as a structure that covers the face, but as a resource that can be created from lighting, costume, scenography or even from the fusion of these scenic elements, acting on any part of the body or the body as a whole, I'll allow myself to ask: were Loïe Fuller and Isadora Duncan then not also pioneers in demonstrating the function of the costume as a *corporeal mask*?



Martha Graham



Doris Humphrey

Ainda na perspectiva de pensar a máscara como um recurso ampliado, não a considerando somente enquanto estrutura que recobre a face, mas sim como recurso que pode ser criado a partir da iluminação, do figurino e da cenografia, ou ainda da fusão desses elementos cênicos, atuando em qualquer parte do corpo ou no corpo todo, permito-me indagar: não seriam, pois, Loïe Fuller e Isadora Duncan as pioneiras em demonstrar também a função do figurino enquanto *máscara corporal*?

Permito-me finalizar a presente reflexão com imagens de trabalhos coreográficos que comunicam por si sós a contínua releitura que o figurino promove na dança.

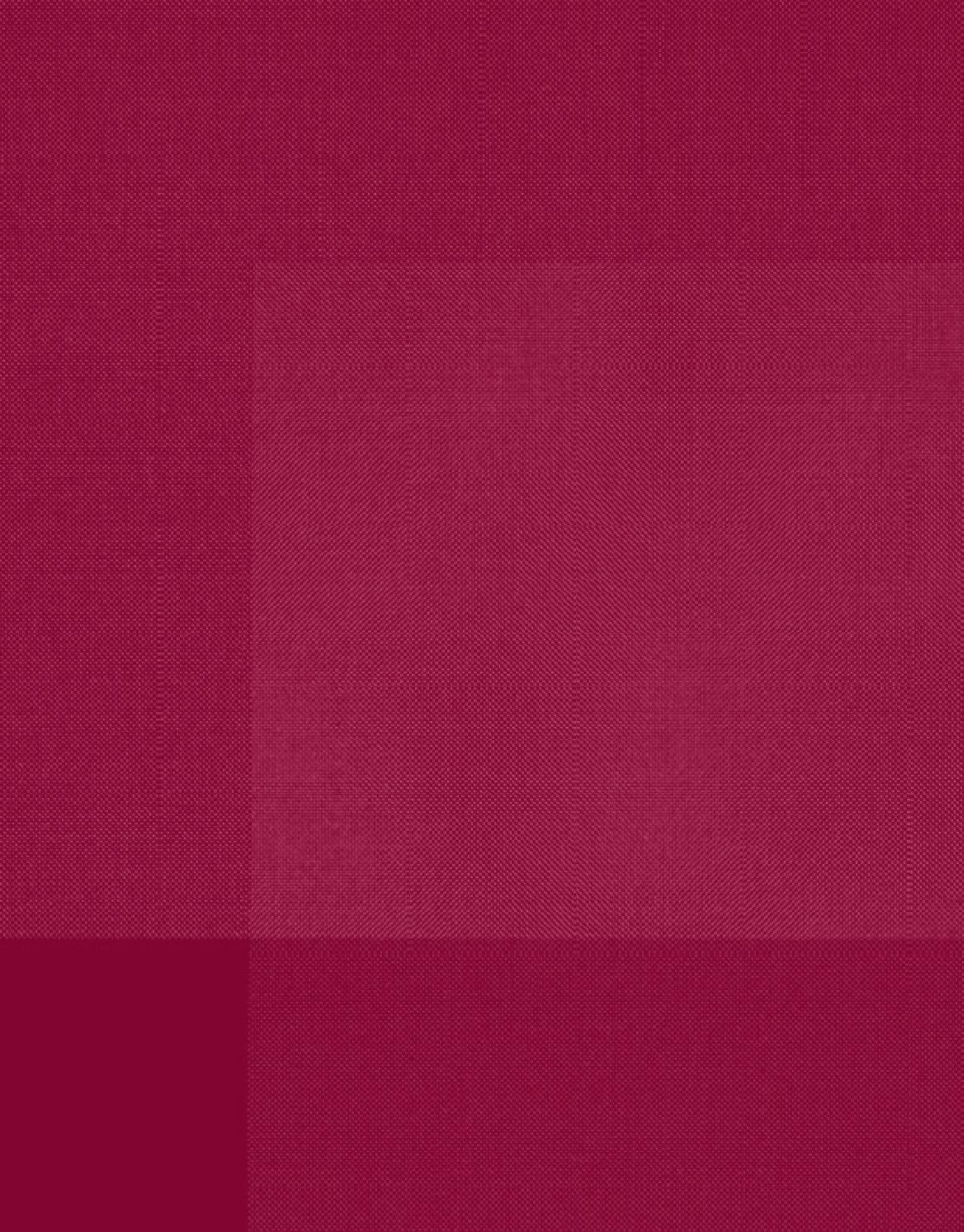
- 1 Esteve também no Brasil, em turnê com a Cia. Loïe Fuller, passando por São Paulo e Rio de Janeiro, no ano de 1904.
- 2 Uma curiosidade em relação ao figurino de Duncan é que era a sua mãe que o confeccionava para as apresentações, sempre segundo o pedido exigente e detalhista da jovem. Há um período na história da vida da dançarina que nos é igualmente curioso imaginarmos que Isadora foi viver na Grécia e passou a se vestir com suas túnicas gregas diariamente, provocando o estranhamento inclusive do povo grego que já usava outros modelos de vestimentas, mais modernos.

Permit me to finalize our reflection with images of the choreographic work that speak for themselves and continue the rereading that costume promotes in dance.

- 1 She was also in Brazil, on tour with the Loïe Fuller Company, stopping by São Paulo and Rio de Janeiro in 1904.
- 2 One curiosity regarding Duncan's costumes is that it was her mother who constructed the garments in her performances, always following her daughter's strict and detailed requests. It was a period in the life of the dancer equally curious to us, when imagining that Isadora went to live in Greece and came to wear Greek tunics in her day-to-day life to the puzzlement of Greeks who themselves wore other, more modern models of clothing.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- BOURCIER, Paul. *História da dança no Ocidente*. Trad. Marina Appenzeller. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CAMINADA, Eliana. *História da dança: evolução cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
- CARLES, Ana Abad. *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madri: Alianza Editorial, 2004.
- DELEUZE, Gilles. & GUATTARRI, Félix. *O que é a Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munhoz. São Paulo: Editora 34, 1992. /
- DELEUZE, Gilles. & GUATTARRI, Félix. *What is Philosophy?* Trans. Birchill, Graham & Tomlinson, Hugh. New York: Verso Books, 1994.
- ___ . Como construir para si um corpo sem órgãos? In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Editora 34, 1996. /
- ___ . How Do You Make Yourself a Body Without Organs? In: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Massumi, Brian. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- DUNCAN, Isadora. *Minha vida*. Trad. Gastão Cruls. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. / DUNCAN, Isadora. *My Life*. New York: Boni and Liveright, 1927.
- SUQUET, Annie. CENAS – O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges (org.) *História do corpo: As mutações do olhar. O século xx*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2008, p.509-540.



Ficha Técnica

Credits

Equipe Curatorial Brasileira

ANTONIO GRASSI (1954, BELO HORIZONTE)

Curador convidado pela ABRIC/OISTATBR para a representação brasileira na 12ª Quadrienal de Praga – PQ'11, Grassi é ator, diretor e produtor. Além de sua larga experiência no teatro, cinema e televisão, com formação em Ciências Sociais na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), dedicou-se nos últimos anos à formulação de políticas públicas para a área cultural. É presidente da Fundação Nacional de Artes (Funarte) do Ministério da Cultura do Brasil. Foi responsável por importantes projetos nas artes cênicas, música e artes visuais no período de 2003 a 2006, e voltou a presidir a instituição em fevereiro de 2011. Foi secretário de Estado da Cultura do Rio de Janeiro, presidente da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro, vice-presidente do Fórum Nacional dos Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura e membro do Conselho Diretor do Fórum Cultural Mundial. No âmbito internacional, foi o idealizador do Espaço Brasil no ano do Brasil na França (2005); criador, junto ao Instituto Camões e Instituto das Artes de Portugal, do prêmio de dramaturgia luso-brasileira “Antonio José da Silva”; responsável pela presença brasileira no Festival Internacional Tchecov em Moscou (2005) e pela Estação de Teatro russo no Brasil (2006). Foi ainda curador da mostra de vídeos brasileiros na *Amazon Week* (NY, 1996), da programação mineira do Ano da França no Brasil (2009) e do projeto *Inhotim em Cena*, no Instituto Inhotim (2010). Foi curador da representação brasileira na 11ª Quadrienal de Praga, PQ'07, e, desde então, participa das discussões sobre o espectador, o artista e o curador propostas pela Curadoria Geral da Quadrienal, tendo participado de simpósios nas cidades de Riga e Évora.

ABY COHEN (1965, SÃO PAULO)

Cenógrafa, diretora de arte e figurinista, atua na criação e produção de projetos nas áreas do Teatro, da Museografia, da Expografia e do Cinema. Doutoranda em Artes Cênicas/Cenografia pela ECA-USP (Universidade de São Paulo), onde realizou seu mestrado com a dissertação sobre a formação do artista cenógrafo brasileiro. Graduada em Design e com Licenciatura em Educação Artística pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP/SP). Integrou o núcleo de Cenografia e Indumentária do CPT – Centro de Pesquisa Teatral, dirigido por Antunes Filho, entre 1992 e 1997, e da Cia. Paideia de Teatro, entre 1999 e 2006, além da criação de cenografia e figurinos para diversas produções teatrais independentes. No campo da Expografia/Museografia, desenvolveu projetos diversos: *Terra paulista* (2005) – SESC Pompeia; *Irmãos Grimm* (2009) – SESC Santana, além de outros junto ao Instituto Sangari; ao Centro de Cultura de Israel; ao Museu da Casa Brasileira e ao Museu Lasar Segall. É membro da ABRIC/OISTATBR, na qual é coordenadora da Comissão de Educação, e membro fundador do

ANTONIO GRASSI (1954, BELO HORIZONTE)

General curator invited by ABRIC/OISTATBR for the representation of Brazil in the 12th Prague Quadrennial – PQ'11, Grassi is an actor, director and producer. Besides his wide experience in theater, cinema and television, with a degree in Social Sciences at the Federal University of Minas Gerais (UFMG), for the last years he has dedicated himself to public policies in the cultural field. He is the president of the National Art Foundation (Funarte) of the Brazilian Culture Ministry. He was responsible for important projects in the performing arts, music and visual arts fields from 2003 to 2006, and again he has been the president of the institution as of February 2011. He was the Secretary of State for Culture of Rio de Janeiro, president of the Rio de Janeiro Municipal Theater Foundation, vice-president of The National Forum of State Directors and Secretaries of Rio de Janeiro and member of the World Culture Forum Directors Board. In the international scenario, he was the idealizer of the Brazil's Space (*Espaço Brasil*) in the Brazilian Year in France (2005); creator, alongside the Camões Institute and the Art Institute of Portugal, of the Portuguese-Brazilian drama prize “Antonio José da Silva”; responsible for the Brazilian presence during the Tchecov International Festival in Moscow (2005) and for the Russian Theater Station in Brazil (2006). He was also the curator of the Brazilian video exhibition during the Amazon Week (NY, 1996), of the Minas Gerais programme during the France Year in Brazil (2009) and of the project *Inhotim in Scene* (*Inhotim em Cena*), from the Inhotim Institute (2010). Grassi was the curator of the Brazilian representation during the 11th Prague Quadrennial, PQ'07 and, since then, he has been participating in discussions on the spectator, the artist and the curator, suggested by the Quadrennial General Curatory, having participated in symposiums in the cities of Riga and Évora.

ABY COHEN (1965, SÃO PAULO)

Scenographer and art director, working on creation and production of Theater, Museology, Expography and Cinema projects. Doctoral student in Performing Arts/Scenography at ECA-USP (University of Sao Paulo), continuing from the completion of the M.A. with a research dissertation on the educational processes of Brazilian scenographers. Graduate in Design and in Artistic Education at FAAP-SP. Was a member of the scenography department of the Theatrical Research Center (Centro de Pesquisa Teatral - CPT) directed by Antunes Filho, between 1992 and 1997, as well as the Paidéia Theater Co. from 1999 to 2006, as well as working on numerous designs for many projects for a variety of independent theater productions. In the Expography/Museography field develops projects of various contents: *Terra Paulista* (2005) – SESC Pompeia; *Irmãos Grimm* (The Brothers Grimm - 2009) – SESC Santana and other projects with the Sangari Institute, Israeli Cultural Center, The Museu da Casa Brasileira, Lasar Segall Museum. Member of ABRIC/OISTATBR as coordinator of the Educational Commission and founder-member of *CenografiaBrasil*, a

CenografiaBrasil, grupo que reúne, desde 2002, profissionais da cenografia e áreas afins em ações voltadas para reflexão, debate e desenvolvimento da cenografia brasileira. Em 2001, ao lado de outros profissionais, a convite do Ministério do Trabalho, integrou os trabalhos para a reclassificação das ocupações brasileiras (cenógrafo). Participou das últimas quatro edições da *Quadrienal de Cenografia de Praga*. Em 1995, como cenógrafa assistente; em 1999, como curadora adjunta e autora do projeto expositivo para a Seção Temática. Em 2003 e 2007, participou e colaborou com a equipe internacional da SCENOFEST, evento paralelo da Quadrienal, atuando na edição 2011 como curadora adjunta de um dos três segmentos do programa/workshop: Dramaturgias Digitais, ao lado de Kathleen Irwin, do Canadá. É curadora adjunta da Mostra Nacional brasileira na PQ'11.

RONALD TEIXEIRA (1962, RIO DE JANEIRO)

Diretor de arte, cenógrafo e figurinista de Teatro, Cinema e TV. Doutorando em Arquitetura e Urbanismo (FAU-UFRJ). Na mesma escola, atua como professor de cenografia e indumentária histórica desde 1990. Bacharel em Cenografia e Indumentária pela Escola de Belas Artes na mesma universidade e Mestre em Ciências da Arte pela Escola de Cinema da Universidade Federal Fluminense. Em 27 anos de carreira, trabalhou com renomados diretores: Walter Avancini, Daniel Filho, Luiz Fernando Carvalho, Domingos Oliveira, Moacyr Góes, Cacá Mourthê, Felipe Hirsch. Recebeu diversos prêmios na categoria cenografia, entre eles: Ministério da Cultura Troféu Mambembe 1994, Shell/RJ de Teatro 1999 e 2000, Coca-Cola para o Teatro Jovem 1995, 1996 e 1997. Realizou criações em direção de arte e figurinos para filmes, construindo longa parceria com o cineasta e dramaturgo Domingos Oliveira nas obras *Separações*, *Carreiras*, *Juventude*, *Todo Mundo Tem Problemas*. Projetou e reformou diferentes espaços cênicos, como o Teatro Casa da Gávea e o Teatro O Tablado. Em 2007, foi coordenador da Seção Nacional para a Quadrienal de Cenografia de Praga. É curador adjunto da Mostra Nacional brasileira na PQ'11.

FAUSTO VIANA (1969, SÃO PAULO)

Professor livre-docente, cenógrafo, figurinista e diretor teatral formado pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, escola na qual cursou seu mestrado e doutorado. Lá defendeu também, em 2006, sua livre-docência, com a tese *Campello Neto – vida e obra*, publicada como e-book em <<http://tramasdocafecomleite.wordpress.com>>, onde igualmente publicou *A cenografia – introdução histórica e considerações* (ambos disponíveis para download). Fez cursos de especialização em direção teatral nas universidades de Harvard, Yale e na New York University. Em 2008, fez pós-doutoramento em conservação de têxteis em museus europeus, com base no Museu Nacional do Traje de Lisboa, Portugal, e com trabalhos de pesquisa em Madri, Barcelona, Paris, Londres e Moulins. Autor do livro *O figurino teatral e as renovações do século XX* (Estação das Letras e Cores, 2010), o foco de seus trabalhos de pesquisa são os aspectos visuais do espetáculo,

group that, since 2002, congregates professionals from scenography and related areas, in order to develop actions focused on reflection, debate and development of Brazilian scenography. In 2001, alongside other professionals, she was invited by The Ministry of Labour to join a commission to reclassify the Brazilian occupation of scenographer. Has participated in the last four editions of the Prague Quadrennial: in 1995, as assistant scenographer; in 1999, as co-curator and designer of the Thematic Section; in 2003 and 2007, participating and cooperating with the international team of SCENOFEST, an event that is parallel to the Quadrennial, in which she worked in the 2011 edition as the assistant curator of one of the three segments of the workshop program: Digital Dramaturgy, alongside Kathleen Irwin, from Canada. She is the co-curator of the Brazilian National Exhibition at PQ'11.

RONALD TEIXEIRA (1962, RIO DE JANEIRO)

Art director, set and costume designer for Theater, Cinema and TV. Doctorand in the Architecture and Urbanism course at FAU/UFRJ, where he works as a Set Design and Historical Apparel lecturer since 1990. Bachelor's degree in Set Design and Apparel at the Fine Arts School at the same University and master's degree in Art Science at the Cinema College of the Fluminense Federal University. During the 27 years of his career Teixeira worked alongside renowned directors: Walter Avancini, Daniel Filho, Luiz Fernando Carvalho, Domingos Oliveira, Moacyr Góes, Cacá Mourthê, Felipe Hirsch. He received several awards in the scenography category, such as: 1994 Mambembe Trophy of the Cultural Ministry, 1999 and 2000 Shell/RJ Theater prize, 1995, 1996 and 1997 Coca-cola for Young Theater. Teixeira worked in the art direction and costume design for movies, building a long lasting partnership with moviemaker and playwright Domingos Oliveira in the artistic works *Separações* (*Separations*), *Carreiras* (*Careers*), *Juventude* (*Youth*), *Todo Mundo Tem Problemas* (*Everybody has problems*). He projected and rebuilt several scenic spaces, such as Casa da Gáves Theater and Tablado Theater. In 2007 he was the coordinator of the National Section of the Prague Scenography Quadrennial. He is the co-curator of the Brazilian National Exhibition at PQ'11.

FAUSTO VIANA (1969, SÃO PAULO)

Set and costume designer, theater director and university professor, he is a graduate from the Communication and Arts College of the University of Sao Paulo, where he also got his master and PhD degrees. He defended a new thesis: *Campello Neto – Vida e Obra* (*Campello Neto – Life and Work*) at the same institution in 2006, which has been published as an e-book at: <tramasdocafecomleite.wordpress.com>, where he also published the work *A cenografia- Introdução histórica e considerações* (*Scenography – Historical introduction and considerations*) – both available for download. Viana took theater direction specialization courses at Harvard, Yale and New York Universities. In 2008, he took a post-doctorate course on textile conservation in European museums, based on the work developed at the National Costume Museum in Lisbon, Portugal. Others costume museums include the work done in Madrid, Barcelona, Paris, London and Moulins. He wrote the book *O figurino teatral e as renovações do século XX* (*Theater Costumes*

bem como sua conservação. É doutor em museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, de Portugal, com a criação de um museu de teatro com base na sociomuseologia. Em 2005, conduziu os trabalhos de Catalogação dos Trajes do Theatro Municipal de São Paulo, com o patrocínio da Fundação VITAE. É professor da ECA-USP, onde orienta trabalhos de iniciação científica, mestrado e doutorado na área da cenografia, indumentária e interfaces dessas áreas com a museologia. Já exerceu atividades didáticas na área de cenografia na Universidade São Judas, no Centro de Estudos da Moda da USP, no Teatro Escola Macunaíma e na União Cultural Brasil-Estados Unidos. Faz parte do Conselho Editorial da *Revista dObras*, escreve como colaborador para o jornal *O Estado de S. Paulo* e é do Conselho do Colóquio de Moda, onde coordena o grupo Traje de Cena. Membro da ABRIC/OISTATBR, na qual atua como coordenador da Comissão de História e Teoria. É curador adjunto da Mostra das Escolas brasileiras na PQ'11.

ADRIANA VAZ RAMOS (1957, SÃO PAULO)

Designer de aparência de atores, figurinista, maquiadora e professora da PUC-SP. É doutora (2008) e mestre (2000) pelo P.E.P.G. em Comunicação e Semiótica, além de membro do grupo de pesquisa Espaço, Visualidade, Comunicação e Cultura, coordenado pela Dr^a. Lucrécia D'Alessio Ferrara, na PUC-SP. Criou figurinos e maquiagem para mais de uma centena de espetáculos e ganhou os prêmios de melhor figurino no 8º Festival Nacional de Teatro de Americana (2005), no Festival de Teatro Colégio Madre Mazzarello (1999) e no Coca-Cola de Teatro Jovem (1997). É organizadora do livro *Artes cênicas sem fronteiras* (Anadarco, 2007), além de ter escrito capítulos em vários livros. Atuou como uma das coordenadoras no Grupo Traje de Cena do 6º Colóquio de Moda. É coordenadora de comunicação da ABRIC/OISTATBR e curadora adjunta da Mostra das Escolas brasileiras na PQ'11.

ROSANE MUNIZ (1968, RIO DE JANEIRO)

Atriz, figurinista, jornalista e pesquisadora teatral. Doutoranda em Artes Cênicas/Indumentária teatral pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde fez seu mestrado com dissertação sobre a trajetória do italiano Gianni Ratto na indumentária e sua influência na profissionalização do figurinista no Brasil, com bolsa da Fapesp. Graduada em Jornalismo pela Universidade Anhembi-Morumbi, especializou-se em Jornalismo Cultural pela PUC-SP. Membro da ABRIC/OISTATBR, na qual atua como coordenadora do Grupo de Trabalho de Figurino Teatral, que faz parte da Comissão de Cenografia, tendo desenvolvido diversas pesquisas apresentadas nos congressos internacionais dos quais participou: na Dinamarca e na Suécia (2008), na Romênia e nos Estados Unidos (2009) e na Turquia (2010). Participou como jornalista da Quadrienal de Praga 2007, fazendo a cobertura do evento para o seu blog <www.vestindoacena.com>, no qual promove

and 20th century innovations - Estação das Letras e Cores, 2010) and focuses his research work on the visual aspects of the show, as well as on their conservation. He has a Phd in Museology at the Lusófona University of Humanities and Technologies, in Portugal and has created a theater museum based on Socio-Museology. In 2005 he conducted the works of Cataloging the Costumes from the Municipal Theater of Sao Paulo, which was sponsored by the VITAE Foundation. He is a professor at ECA-USP where he tutors scientific initiation projects, master and doctorate programs in the scenographic field. He has developed educational activities in the scenography area at Sao Judas University, Fashion Studies Center of USP, Macunaíma Theater School and at the União Cultural Brasil Estados Unidos, a binational center. Member of the Editorial board of the magazine dObras, he also cooperates with the newspaper *O Estado de S. Paulo*; member of the Fashion Colloquium Board in which he coordinates the group Traje de Cena. Member of ABRIC/OISTATBR, in which he works as the History and Theory Commission coordinator. He is the co-curator of the Brazilian School's Exhibit at PQ'11.

ADRIANA VAZ RAMOS (1957, SÃO PAULO)

Appearance designer for actors, costume designer, make-up artist and professor at PUC-SP. Ramos has a doctoral (2008) and master's degree (2000) at the P.E.P.G. in Communications and Semiotics, besides being a member of the research group *Espaço, Visualidade, Comunicação e Cultura*, coordinated by Doctor Lucrécia D'Alessio Ferrara, at PUC-SP. She has designed costumes and done the make-up art for over a hundred shows and has won best costume awards at the 8th National Theater Festival of Americana (2005), at the Madre Mazzarello School Theater Festival (1999) and the Coca-cola for Young Theater (1997). She organized the book *Artes cênicas sem fronteiras* (Scenic arts without frontiers - Anadarco, 2007), besides having written chapters in several books and was one of the coordinators in the Traje de Cena Group at the 6th Fashion Colloquium. She is the communication coordinator of ABRIC/OISTATBR and co-curator of the Brazilian School's Exhibit at PQ'11.

ROSANE MUNIZ (1968, RIO DE JANEIRO)

Actress, costume designer and theatrical researcher. Doctoral student in Performing Arts/Costume Design at ECA-USP (University of Sao Paulo), continuing from the completion of the M.A. with a research dissertation on the trajectory of Italian Gianni Ratto through apparel and his influence in the educational process of the costume designers in Brazil (with a studentship provided by Fapesp). She is a graduate in Journalism at the Anhembi Morumbi University and has a specialization in Cultural Journalism at PUC-SP. Member of the ABRIC/OISTATBR in which she works as the Theater Costume Working Group coordinator, part of the Scenography Commission, having developed several researches that were presented at International Congresses in which she participated: In Denmark and Sweden (2008), Romania and United States (2009) and Turkey (2010). As a journalist, participated at the 2007 Prague Quadrennial covering the event through her web blog <www.vestindoacena.com> in which she promotes interaction, publicizing and reflections in the theatrical

interação, divulgação e reflexão sobre a indumentária teatral e aspectos que a envolvem. Tendo iniciado a carreira profissional como atriz, trabalhou em televisão e teatro. Escreveu o livro-reportagem *Vestindo os nus – o figurino em cena* (Senac, 2004) sobre o trabalho de figurinistas brasileiros contemporâneos, seus processos criativos e sua importância para a cena. Como pesquisadora, fez parte da Catalogação dos Trajes do Teatro Municipal de São Paulo, com o patrocínio da Fundação VITAE e coordenação do Prof. Fausto Viana. Escreve análises de figurinos para o jornal *O Estado de S. Paulo* e para a coluna Figurino, da *Revista dObras*, entre outras publicações. É curadora adjunta do projeto especial Figurinos Radicais na PQ'11, na qual também atua como coordenadora de Comunicação da representação brasileira.

CARMINE D'AMORE (1964, GIUGLIANO IN CAMPÂNIA, ITÁLIA)

Iluminador autodidata, participou de cursos profissionais em luminotécnica teatral, museológica e residencial em Milão, Paris e no Rio de Janeiro. cursou especialização em Música, Teatro e Cinema italiano no ICON. Iniciou a carreira com o espetáculo de dança *Ladri di Luna*, em Nápoles, Itália (1984). Em Milão, estreou profissionalmente com *Neo*, espetáculo de dança contemporânea da companhia Luisa Casiraghi (1986). Na *Cooperativa Spettacolo Culturale di Milano, Bergamo e Cremona*, executou centenas de eventos de teatro, dança, convenções e exposições até o ano de 1992. Com o coreógrafo Eugênio de Melo, conheceu a cultura brasileira. Ainda em Milão, no Teatro Lírico, participou da montagem de *Palermo, Palermo*, de Pina Bausch (1990). No Teatro alla Scala di Milano, participou da montagem de *Doktor Faustus*, com direção de Bob Wilson e figurino de Gianni Versace (1989). Entre os anos 1989 e 1993, participou de vários programas de televisão na RAI e no grupo Fininvest. Chegou ao Brasil em 1994, onde realizou diversos trabalhos como iluminador em teatro e dança. Foi indicado ao Prêmio Shell de Iluminação por *Sacromaquia*, com direção de Maria Thais (2000). Na área de exposições, entre muitas, iluminou a 26ª Bienal de Arte Moderna (2004) e J. R. Duran – Fotografias, no Museu de Arte Brasileira da FAAP (2003). Realizou também diversos trabalhos em luminotécnica para empresas. É vice-presidente da ABRIC/OISTATBR e curador adjunto da representação na Mostra de Arquitetura da PQ'11.

CLAUDIA AZEREDO (1947, BUENOS AIRES, ARGENTINA)

Arquiteta, urbanista, cenógrafa e *surface designer*, formada pela Universidade Mackenzie. Possui especialização em Planejamento Urbano pela Universidade Federal de Brasília, onde atuou como docente na área de desenho urbano, de 1977 a 1987. É membro da ABRIC/OISTATBR, na qual coordena a Comissão de Arquitetura teatral. Entre alguns de seus trabalhos, esteve na Quadrienal de Praga 2003, na seção dos estudantes, com o Espaço Cenográfico; fez parte da exposição *World Stage Design 2005*, com cenografia premiada em 2004 no Festival de São José do

apparel and the aspect that surrounds it. Having begun her career as an actress, she has worked in television and theater. He wrote the report-book *Vestindo os nus – o figurino em cena* (Dressing up the nude – the costume in the scene - Senac, 2004) on the work of the contemporary Brazilian costume designers, their creative processes and the importance of costumes to the scene. As a researcher, worked with Cataloging the Costumes from the Municipal Theater of Sao Paulo, which was sponsored by the VITAE Foundation and conducted by Professor Fausto Viana. Writes reviews about costumes for the newspaper *O Estado de S. Paulo* and for the Costumes column of *dObras* magazine among other publications. She's the co-curator of the special project Extreme Costumes at PQ'11, in which she also works as the Communication Coordinator of the Brazilian participation in the event.

CARMINE D'AMORE (1964, GIUGLIANO IN CAMPÂNIA, ITÁLIA)

Self-taught lighting professional, having participated in professional courses of theater, museum and home illumination in Milan, Paris and Rio de Janeiro. He took a specialization course in Italian Music, Theater and Cinema at ICON. He began his career with the dance show *Ladri di Luna*, in Naples, Italy (1984). In Milan he debuted professionally with *Neo*, a contemporary dance show from the Luisa Casiraghi company (1986). At the *Cooperativa Spettacolo Culturale di Milano, Bergamo e Cremona* he realized many theater and dance events, conventions and exhibitions, until 1992. Alongside choreographer Eugenio de Melo, D'Amore got in touch with the Brazilian culture. Still in Milan, at the Lyric Theater, he participated in the stage setting for the play *Palermo, Palermo*, by Pina Bausch (1990). In the alla Scala di Milano Theater he participated in the stage setting for play *Doktor Faustus*, directed by Bob Wilson with costume design by Gianni Versace (1989). Between 1989 and 1993 he participated in a variety of television shows from Rai and Fininvest Group. D'Amore arrived in Brazil in 1994 and conducted several works as a lighting professional for theater and dance shows. He was nominated for the Lighting Shell Award for the show *Sacromaquia*, directed by Maria Thais (2000). In the exhibition area, among several events, he did the lighting for the 26th Biennial of Modern Art (2004), J. R. Duran – Photographs, at the Brazilian Art Museum of FAAP (2003). He has also conducted many lighting projects for companies. He is the vice-president of ABRIC/OISTATBR and the co-curator of the Brazilian participation in the Architecture Exhibition at PQ'11.

CLAUDIA AZEREDO (1947, BUENOS AIRES, ARGENTINA)

Architect, urbanist, set designer and surface designer, graduated at Mackenzie University. She specialized in Urban Planning at the Federal University of Brasilia, where she worked as a professor in the urban design area from 1977 to 1987. Azeredo is a member of ABRIC/OISTATBR, in which she coordinates the theater Architecture Commission. Among some of her works, she has participated in the 2003 Prague Quadrennial in the students section with the Scenographic Space; she was part of the exhibition *World Stage Design 2005* having received a set design award at the Sao Jose do Rio Preto Festival, in

Rio Preto. Coordenou o projeto urbanístico de Carajás (Bahia), Marabá (Pará), Piracicaba (SP) e Porto Velho (Rondônia). Participa do projeto de identidade visual, tipologias urbanas e regulamentação da cidade histórica de Pirenópolis, Goiás (2009); trabalha na restauração de imóveis históricos na cidade desde 2006. Atualmente, coordena o ateliê Claudia Azeredo de design em tecido e especialista em cor, desenvolvendo, desde 1987, trabalhos de arte aplicada em tecido. Participou da Bienal Brasileira de Design, em 2010. É curadora adjunta da representação brasileira na Mostra de Arquitetura da PQ'11.

2004. She coordinated the urbanistic project of the cities of Carajás (Bahia), Marabá (Pará), Piracicaba (SP) and Porto Velho (Rondônia). Azeredo participates in the visual identity, urban typologies and city regulation projects for the historical city of Pirenópolis, Goiás (2009) in which she works with the restoration of historical buildings since 2006. She currently coordinates the fabric designer and color specialists studio Claudia Azeredo, having developed since 1987 artistic works applied on fabrics. She participated in the 2010 Brazilian Design Biennial. She is the co-curator of the Brazilian Architecture Exhibition at PQ'11.

Funarte

A Fundação Nacional de Artes — Funarte é o órgão responsável pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, ao teatro, à dança e ao circo, no âmbito do Governo Federal do Brasil. Os principais objetivos da instituição, vinculada ao Ministério da Cultura, são o incentivo à produção e à capacitação de artistas, o desenvolvimento da pesquisa, a preservação da memória e a formação de público para as artes no Brasil.

Para cumprir essa missão, a Funarte concede bolsas e prêmios, mantém programas de circulação de artistas e bens culturais, promove oficinas, publica livros, recupera e disponibiliza acervos, provê consultoria técnica e apoia eventos culturais em todos os estados brasileiros e no exterior. Além de manter espaços culturais no Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Distrito Federal, a Funarte disponibiliza gratuitamente na internet parte de seu acervo, incluindo textos teatrais e registros históricos em som e imagem da história do teatro.

A Funarte promove importantes ações de fomento às artes cênicas, a exemplo do Prêmio Funarte Myriam Muniz de Fomento ao Teatro, que apoia produção e circulação de espetáculos. O Prêmio de Dramaturgia Luso-Brasileira Antonio José da Silva, em parceria com o Instituto Camões e o Instituto das Artes de Portugal, incentiva a produção dramaturgica em português.

O Centro Técnico de Artes Cênicas difunde o conhecimento sobre cenotécnica, cenografia, arquitetura cênica, indumentária, administração e produção teatral, por meio de oficinas, publicações e consultoria. O apoio a festivais se insere no plano de ação da Funarte como importante ferramenta de divulgação e circulação de espetáculos, qualificação de artistas, formação de público e reflexão.

The National Art Foundation – Funarte is the institution responsible for the development of public policies which promote visual arts, music, theater, dance and circus in the extent of the Brazilian Federal Government. The main purposes of the institution, which is linked to the Culture Ministry, are the incitement of the production and education of artists, the development of research, the preservation of memory and the creation of audiences for arts in Brazil.

In order to fulfill this mission, Funarte grants studentships and awards, holds programmes of circulation for actors and cultural properties, promotes workshops, publishes books, recovers and make collections available, provides technical consulting and supports cultural events in all of the Brazilian countries and abroad. Besides maintaining cultural spaces in Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais and Distrito Federal, Funarte makes part of its collections available on the Internet, free of charge, including theater scripts and historical recordings, in sound and images, of the theater history.

Funarte promotes important actions to promote performing arts, such as the Funarte Myriam Muniz Award of Promotion of Theater, which supports the production and circulation of performances. The Portuguese-Brazilian Drama Award Antonio José da Silva, in association with the Camões Institute and the Portugal Arts Institute, incites the drama production in Portuguese.

The Technical Center of Performing Arts promote knowledge in the areas of set construction coordination, scenography, scenic architecture, apparel, administration and production of theater through the realization of workshops, publications and consulting activities. The support of festivals is also among the activities of Funarte as an important tool for the propagation and circulation of performances, the qualification of artists, the creation of audiences and reflection.

Fundação Athos Bulcão

Mais uma vez parceira na representação brasileira em Praga, na Exibição Internacional de Cenografia e Arquitetura Cênica, como instituição proponente do projeto e responsável pela administração e relação com o Ministério da Cultura.

A Fundação Athos Bulcão é uma entidade de direito privado, sem fins lucrativos, declarada de utilidade pública distrital, qualificada como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público – OSCIP e certificada pelos Direitos da Criança e do Adolescente do Distrito Federal. Criada para preservar e divulgar a obra do artista plástico Athos Bulcão, desenvolve importantes projetos na área de arte-educação, comunicação e mobilização juvenil, visando a contribuir com a formação de jovens e tornando a educação, a arte e a cultura acessíveis a toda a comunidade. Constitui-se em um centro de intercâmbio e discussão da produção da arte entre pensadores, artistas, professores e críticos. Objetiva ser referência no desenvolvimento de projetos educativos, mediados pela arte, cultura, comunicação e participação social. Realizou a 27ª Feira Internacional de Arte Contemporânea ARCO'08. O Brasil, país convidado, foi Vencedor Regional do Prêmio Itaú-Unicef – Educação e Participação, em 2009; Semifinalista do Prêmio Itaú/Unicef – Educação e Participação, em 2005; vencedor do Prêmio Nacional de Direitos Humanos da Presidência da República, em 2000; e também recebeu Menção Honrosa no Prêmio Itaú/Unicef – Educação e Participação, em 1997. Em 2010, com a publicação “Athos Bulcão”, venceu a 52ª edição do Prêmio Jabuti na categoria “Arquitetura e Urbanismo, Fotografia, Comunicação e Artes”.

Once again part of the Brazilian representation in Prague, in the International Exhibition of Scenography and Scenic Architecture, as the institution which proposes the project and is responsible for the administration and relationship with the Culture Ministry.

The Athos Bulcão Foundation is a nonprofit private-law institution, declared of public utility of the district, qualified as a Civil Society Organization of Public Interest – OSCIP and certified by the Federal District Adolescents and Children Rights. Created to preserve and promote the work of the artist Athos Bulcão, it develops important projects in the art-education, communication and youth mobilization areas, in order to contribute to the youth education and make education, art and culture available to all the community. It constitutes of a center for the interchange and discussion of art's production between philosophers, artists, professors and critics. Its purpose is to be seen as a reference for the development of educational projects, mediated by art, culture, communication and social participation. It realized the 27th International Contemporary Art Show ARCO'08. Brazil, an invited country, was the regional winner of the Itaú-Unicef Prize – Education and Participation, in 2009; semifinalist of the Itaú-Unicef Prize – Education and Participation, in 2005; winner of the Human Rights National Prize of the Presidency of the Republic; in 2000; and has also received the Honorable Mention in the Itaú-Unicef Prize – Education and Participation, in 1997. In 2010, with the publication of “Athos Bulcão”, it has won the 52nd edition of the Jabuti Prize in the category “Architecture and Urbanism, Photography, Communication and Arts”.

ABRIC / OISTATBR

A participação brasileira na 12ª Quadrienal de Praga acontece, pela primeira vez, sob a representação da Associação Brasileira de Iluminação Cênica, centro da Organização Internacional de Cenógrafos Técnicos e Arquitetos Teatrais no Brasil.

A ABRIC iniciou suas atividades em 2005, fundada por profissionais e estudiosos de todo o país com o objetivo de estimular a troca de conhecimento e experiências no campo da iluminação cênica. Aberta à participação de todos os interessados, promove desde então palestras, oficinas, seminários e cursos livres, além de manter um portal na internet (www.abric.org.br) com grande acervo de artigos, informações técnicas e discussões estéticas.

The participation of Brazil in the 12th Prague Quadrennial happens, for the first time, under the representation of the Brazilian Association of Scenic Lighting Design, center of the International Organization of Scenographers, Theater Architects and Technicians in Brazil.

ABRIC began its activities in 2005, founded by professionals and scholars from all over the country with the purpose of stimulating the exchange of knowledge and experiences in the lighting design field. Open to the participation of everyone who is interested in the subject, it promotes, since then, lectures, workshops, seminars and free courses, besides maintaining an Internet portal (www.abric.org.br)

A partir de 2006, a Associação passou a englobar também outras áreas da criação teatral – notadamente a Cenografia e a Indumentária, com a adesão do grupo Cenografia Brasil – e a buscar intercâmbio com entidades internacionais congêneres. Como consequência, a ABRIC logrou conquistar, em 2007, a condição de centro brasileiro da OISTAT, tornando-se ABRIC/OISTATBr. Desde então, a Associação tem participado e incentivado a participação de artistas brasileiros em encontros e exposições internacionais, como os congressos da OISTAT (Praga 2007 e Seul 2009), a World Stage Design 2009 e a própria PQ 2011.

with a great variety of articles, technical information and aesthetics discussions.

From 2006 on, the Association started involving other areas of the theatrical creation – notoriously Scenography and Apparel, with the adherence of the group CenografiaBrasil – and searching for interchanges with congenerous international institutions. As a result of that, ABRIC achieved, in 2007, the condition of Brazilian center of the OISTAT, becoming ABRIC/OISTATBr. Since then, the Association has participated and promoted the participation of Brazilian artists in international meetings and exhibitions, such as the OISTAT's congresses (Prague 2007 and Seoul 2009), the World Stage Design 2009 and the very PQ 2011.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES / FUNARTE
NATIONAL ARTS FOUNDATION / FUNARTE

PRESIDENTE
PRESIDENT
Antonio Grassi

DIRETOR EXECUTIVO
EXECUTIVE DIRECTOR
Myriam Lewin

ASSESSOR DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
SOCIAL COMMUNICATION ADVISOR
Oswaldo Carvalho

DIRETOR DO CENTRO DE ARTES CÊNICAS
PERFORMING ARTS CENTER DIRECTOR
Antonio Gilberto Porto Ferreira

PROCURADOR JURÍDICO
LEGAL ATTORNEY
Miguel Lobato

AUDITOR INTERNO
INTERNAL AUDITOR
Reinaldo Veríssimo

COORDENADORES DE PLANEJAMENTO E FINANÇAS
PLANNING AND FINANCE COORDINATORS
Abimael Correa e Maria Eva da Silva

FUNDAÇÃO ATHOS BULCÃO

PRESIDENTE
PRESIDENT
Orlando Vicente Antônio Taurisano

VICE-PRESIDENTES
VICE-PRESIDENT
Natanry Ludovico Osório
Lea Emilia Braune Portugal

SECRETÁRIA EXECUTIVA
EXECUTIVE SECRETARY
Valéria Maria Lopes Cabral

COORDENAÇÃO ADMINISTRATIVA FINANCEIRA
ADMINISTRATIVE FINANCIAL COORDINATION
Rosanalha Martins

COORDENAÇÃO DE PESQUISA E PROJETOS
RESEARCH AND PROJECTS COORDINATION
Carla Queiroz

ASSESSORIA DE IMPRENSA
PRESS RELATIONS
Ionara Talita Silva

ASSISTENTE DE COORDENAÇÃO
COORDINATION ASSISTANT
Rosivalda Santos

EQUIPE DE APOIO
SUPPORT CREW
Olegario Silva Ribeiro – motorista
Sara Tauene – secretária

CONSELHO CURADOR
CURATORS BOARD
Alik Beatrice Victoria Weiller Correa do Lago
Cláudia Maria Alves Pereira
Grace Maria Machado de Freitas
Daniel Mangabeira da Vinha

CONSELHO FISCAL
AUDIT COMMITTEE
Murilo Alves Nunes
José Roberto Furquim
Frederico Henrique Viegas de Lima

ABRIC/OISTATBR

PRESIDENTE

PRESIDENT

José Henrique Moreira (RJ)

VICE-PRESIDENTE

VICE-PRESIDENT

Carmine D'Amore (SP)

SECRETÁRIO

SECRETARY

Sávio Araújo (RN)

TESOUREIRO

TREASURER

Nadia Luciani (PR)

DIRETOR DE COMUNICAÇÃO

COMMUNICATION DIRECTOR

Adriana Vaz Ramos (SP)

DIRETOR DE CULTURA

CULTURE DIRECTOR

Morrison Deolli (MG)

CONSELHO FISCAL

AUDIT COMMITTEE

Valmir Perez (SP)**Ronaldo Costa (RN)****Luiz Carlos Silva (DF)****Pedro Dultra (BA – Suplente)**

COMISSÕES OISTAT

OISTAT COMMITTEE

arquitetura / architecture **Claudia Azeredo**educação / education **Aby Cohen**cenografia / scenography **Ronald Teixeira**história e teoria / history and theory **Fausto Viana**

publicação e comunicação / publication

and communication **Luciana Bueno**tecnologia teatral / theater technology **José Henrique Moreira**

GRUPOS DE TRABALHO OISTAT

OISTAT WORKING GROUPS

figurino / costume **Rosane Muniz**iluminação / lighting **Nadia Luciani****QUADRIENAL DE PRAGA****PRAGUE QUADRENNIAL**

CURADOR GERAL

GENERAL CURATOR

Antonio Grassi

CURADORIA ADJUNTA MOSTRA NACIONAL

NATIONAL SECTION CO-CURATORS

Aby Cohen**Ronald Teixeira**

CURADORIA ADJUNTA FIGURINOS RADICAIS

EXTREME COSTUME PROJECT CO-CURATOR

Rosane Muniz

CURADORIA ADJUNTA MOSTRA DE ARQUITETURA

ARCHITECTURE SECTION CO-CURATORS

Claudia Azeredo**Carmine D'Amore**

CURADORIA ADJUNTA MOSTRA DAS ESCOLAS

SCHOOLS SECTION CO-CURATORS

Fausto Viana**Adriana Vaz Ramos**

COORDENAÇÃO ADMINISTRATIVA / FINANCEIRA

ADMINISTRATIVE / FINANCIAL COORDINATION

Marcia Eltz

CONTROLE DE PRODUÇÃO

PRODUCTION SUPERVISION

Elizabeth Lopes**Priscila Marques**

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO / PRODUÇÃO EXECUTIVA

PRODUCTION COORDINATION / EXECUTIVE PRODUCTION

Paula Signorelli

PRODUÇÃO MOSTRA NACIONAL / FIGURINOS RADICAIS

NATIONAL SECTION / EXTREME COSTUME PROJECT PRODUCTION

Jennifer Gan

PRODUÇÃO MOSTRA DAS ESCOLAS

SCHOOL SECTION PRODUCTION

Helena Ramos

PRODUÇÃO MOSTRA DE ARQUITETURA

ARCHITECTURE SECTION PRODUCTION

Paula Signorelli

ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO

PRODUCTION ASSISTANTS

Samuel Rodrigues**Paula Garcia**

PROJETO EXPOSITIVO MOSTRA NACIONAL

NATIONAL SECTION DESIGN PROJECT

Aby Cohen**Lee Dawkins**

ASSISTENTE DE PESQUISA FIGURINOS RADICAIS
EXTREME COSTUMES RESEARCH ASSISTANT

Beatriz Luz Dupin

ASSISTENTE DE ARQUITETURA MOSTRA DE ARQUITETURA
ARCHITECTURE SECTION ASSISTANT ARCHITECT

Julia De Francesco

PROJETO EXPOSITIVO MOSTRA DAS ESCOLAS
SCHOOLS SECTION DESIGN PROJECT

Fausto Viana

Dalmir Rogério Pereira

Lee Dawkins

CENOTECNIA MOSTRA NACIONAL
NATIONAL SECTION CONSTRUCTION COORDINATION

Elástica

William Zarella Junior

CENOTECNIA MOSTRA DAS ESCOLAS / MOSTRA DE
ARQUITETURA
SCHOOLS SECTION / ARCHITECTURE SECTION CONSTRUCTION
COORDINATION

Araucária

Maurizio Rodolfo Zelada

JÚRI NACIONAL FIGURINOS RADICAIS
EXTREME COSTUMES PROJECT NATIONAL JURY

Antonio Grassi

Rosane Muniz

Fausto Viana

Adriana Vaz Ramos

Aby Cohen

Ronald Teixeira

JÚRI NACIONAL MOSTRA DAS ESCOLAS
SCHOOLS SECTION NATIONAL JURY

Maria Cecilia Loschiavo dos Santos

Sato

Aby Cohen

Adriana Vaz Ramos

COMITÊ CONSULTIVO MOSTRA DAS ESCOLAS
SCHOOLS SECTION ADVISORY COMMITTEE

Heló Cardoso (UNICAMP)

Luciene Greco (Ateliê Lu Greco)

Márcio Tadeu (UNICAMP)

Marco Fronckowiak (UFRS)

Sávio Araújo (UFRN)

Sônia Paiva (UNB)

MÚSICAS E VÍDEOS MOSTRA DAS ESCOLAS
SCHOOLS SECTION MUSIC AND VIDEO

Eduardo Torres

Kim Viana

Ricardo Luiz Teixeira

MONTAGEM MOSTRA DAS ESCOLAS (BRASIL)
SCHOOLS SECTION FIT-UP (BRAZIL)

alunos da ECA USP:

Carla Zanini

Clóvis de Lima Gomes

Giullian André Batista

José Adriano Albuquerque dos Santos

Juliana Matsuda

Luiza Souza Romão

Maria Eugênia Ferreira Zamar

Paula de Lima Baraldi

Priscila Annunciato

Viviane Ruiz de Souza

EQUIPE DE MONTAGEM (PRAGA)
FIT-UP CREW (PRAGUE)

Leonardo Domingues

Lee Dawkins

Luděk Blažek

Maurizio Zelada

Michal Blažek

Osmário Fernando Machado

Pavel Slovacek

Petr Dobrovolný

William Zarella Junior

TÉCNICO DE AUDIOVISUAL
AV TECHNICIAN

Charles de Oliveira

TÉCNICO DE MAQUETES
MODELS TECHNICIAN

Dalmir Rogério Pereira

ELETRICISTA

ELECTRICIAN

Pavel Roubíček

LOGÍSTICA E TRANSPORTE
LOGISTICS AND TRANSPORTATION

Fink

COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO
COMMUNICATION COORDINATION

Rosane Muniz

COMUNICAÇÃO VISUAL
GRAPHIC DESIGN

Celso Longo + Daniel Trench

FOTOGRAFIA

PHOTOGRAPHY

Ding Musa

CATÁLOGO
CATALOGUE

COORDENAÇÃO EDITORIAL / REDAÇÃO
EDITORIAL COORDINATION / TEXT

Rosane Muniz

ASSISTENTE DE PESQUISA / REDAÇÃO
RESEARCH ASSISTANT / TEXT

Rafael Bicudo

REVISÃO
REVISOR

Rosemary Cataldi Machado

TRADUÇÃO / TRANSLATOR
Karina Zasnicoff

DESIGN GRÁFICO
GRAPHIC DESIGN

Celso Longo + Daniel Trench

ASSISTENTES
ASSISTANTS

Ana Paula Campos

Manu Vasconcelos

FOTOGRAFIA
PHOTOGRAPHY

Ding Musa

PRODUÇÃO
PRODUCTION

Helena Ramos

Dedicamos esse Diário das Escolas a dois cenógrafos:
Cyro Del Nero, que já partiu para cenografias celestiais
e J. C. Serroni, pela luta no ensino e divulgação da
cenografia brasileira.

We dedicate this Schools' Diary to two scenographers:
Cyro Del Nero, now in charge of celestial set designs and
J. C. Serroni, for his good job in teaching and his efforts in
making Brazilian set design known.

AGRADECIMENTOS
ACKNOWLEDGEMENTS

Adriana Alves
Ana Amélia Velloso
Ana Helena Curti
Andrea Doti
Biblioteca Mario de Andrade
Brasiliana Itaú
Centro Cultural São Paulo
Coletivo Centro
Cooperativa Paulista de Teatro
D. Maria (Cantina do CAC ECA USP)
Departamento de Artes Cênicas ECA USP
Departamento de Música da ECA USP
Elito Arquitetos
Embaixada do Brasil em Praga
Embaixador Hadil Fontes da Rocha Vianna
Emerson Mostacco
Emplasa
Eneida Palermo
Enny Ramos de Souza
Fabiana Monsali
Fabiola Bonofiglio
Famiglia Filmes Produções
Fernanda Colin Cunha
Funarte (Equipe Regional São Paulo)
Fundação Lina Bo Bardi
Gabriel Crispino Torres
Gabriel Silveira Barreto
Galeria Fortes Vilaça
Galeria Vermelho
Gisele Vereza
Giselli Gumiero
Grupo Armazém
Grupo Galpão
Gustavo Viggiano
Heloisa Vinadé
Ilza da Silva Santos
Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB)
jbmc Arquitetura e Urbanismo
Lídia Kosovski
Marcello Prates
Márcia Cláudia (CEDOC-FUNARTE)
Maria do Socorro
Maria Júlia Noia Torres
Mariana Donato
Mariza Schlesinger
Marlene Ferreira Pereira
Mathias do Valle
Maura Torres
Museu da Língua Portuguesa
Museus Castro Maya
Nilo Augusto Barboza Viana
Nilton Ruiz Dias
Paulo Galvão
Pedro Viana e Paulo Viana (Verona Mármore e Granitos)
Profa. Dra. Helena Bastos
Profa. Dra. Sílvia Fernandes
Profa. Elizabeth Azevedo

Ray Lopes
Rita Barreto
Roberto Bicelli
Ronen Altman
Silvana de Carvalho
Tony Giusti
Verônica Tamaoki (Centro de Memória do Circo)
Victor Mattos
Vitrine Filmes
Willian Dutra
Zito Rodrigues de Oliveira

REALIZAÇÃO
REALIZATION

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA

PROPONENTE
PROONENT



FUNDAÇÃO
A T H O S
S U L C Á I O

REPRESENTANTE BRASILEIRA OISTAT
OISTAT BRAZILIAN REPRESENTATIVE

oistat
19
brie

APOIO
SUPPORT

CCQ USP
CENTRO DE CULTURA, CRIATIVIDADE E ARTES
DO INSTITUTO DE CIÊNCIAS QUÍMICAS

FINK



FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA