



R

ETRATO

★ DANIELA THOMAS

Sílvia Fernandes

É pesquisadora e professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA – USP. Seu último livro é *Teatralidades contemporâneas*, editado pela Perspectiva, em 2010.

Resumo: o artigo aborda o trabalho multidisciplinar de Daniela Thomas a partir da noção de dramaturgia do espaço. A prática expandida por mídias diversas como teatro, cinema, artes plásticas e instalações é enfocada para indicar a tessitura de lugares múltiplos criada pela artista, que traduz a ideia do projeto em termos de construção espacial.

Palavras-chave:

Daniela Thomas.
Dramaturgia do espaço.
Cenografia. Teatro.
Cinema. Instalação.

Talvez uma definição possível do trabalho de Daniela Thomas seja dramaturgia do espaço. O hibridismo de sua prática sem fronteiras, que se expande por mídias diversas como teatro, cinema, artes plásticas e instalações, indica um movimento de criação que não respeita territórios fixos. E explicita o caráter de artista multidisciplinar desde as primeiras produções em Nova York na década de 1980, em parceria com Gerald Thomas. Desde essa época, a tessitura de lugares abstratos é sua marca constante, e paradoxal, pois seus espaços intangíveis são projetados com a matéria mais concreta. Na verdade, Daniela figura o lugar da arte, da cena e do cinema por mecanismos de ilusão e desilusão.

O parentesco com a arte conceitual talvez seja a principal chave de leitura desse artesanato de ideias. Em vários depoimentos, a artista afirma que não consegue trabalhar em um projeto sem antes conceituá-lo. A obra de arte como ideia que se concretiza em cenário minimalista, onde o objeto é literal e o espaço real, e a ampliação do raio de ação artística para além das especificidades de um único meio são outros traços da gestação conceitual de seu processo.

Antes de iniciar a carreira em Londres, Daniela iniciou um curso universitário de história no Rio de Janeiro. Era final dos anos 1970, auge da ditadura militar, quando a repressão contra operários, in-

telectuais, estudantes e artistas atingiu seu próprio pai, o escritor e cartunista Ziraldo, preso diante da filha de dez anos. A experiência traumática abriu caminho à futura militância contra o estado de exceção, e aliou-se à urgência de conhecer a história do país para entender um contexto ditatorial capaz de coibir até mesmo o humor libertário.

A formação acadêmica foi interrompida para o que seria uma breve estadia em Londres para um curso de inglês, e nunca retomada. A artista saiu do Brasil em 1978 e só retornou em 1986, para a estreia de *Quatro vezes Beckett*, no Teatro dos Quatro, no Rio de Janeiro. A verdade é que o desvio do ensino regular contribuiu para a prática artística sem fronteiras nem respeito a escaninhos de especialização. A profissional multimídia formou-se nos experimentos da arte e da vida, que se iniciaram na casa da família, misto de estúdio e residência, onde a mesa de jantar era a prancheta de criação de Ziraldo. “Fui criada nesse universo em que tudo era possível e acho que minha vida é resultado disso”, observa Daniela, recordando as primeiras lições de desenho com o pai, com quem aprendeu perspectiva aos nove anos. O convívio com intelectuais e artistas em sua casa e as muitas viagens que fez pelo mundo com a família, quando o pai permutava desenhos para a revista *Ícaro* por passagens aéreas da Varig, lhe renderam um conhecimento da cultura e da arte que nenhum ensino regular poderia oferecer.

Exposição *Clarice Lispector – A hora da estrela*. Cenografia de Daniela Thomas e Felipe Tassara, 2007. Foto: Lia Lubambo.



O impacto inicial para a carreira veio da experiência em Londres, onde conheceu a produção de Marcel Duchamp e seus descendentes. Dividia o apartamento com uma amiga paulista, a artista Flávia Ribeiro, e com o diretor Gerald Thomas, com quem acabou se casando. Por intermédio de Thomas, conheceu Steven Berkoff, Bob Wilson, Lindsay Camp, além de John Cage e Merce Cunningham, de quem frequentou um workshop. Graças a Flávia, estudante da escola de arte Slade, conheceu a arte americana criada a partir dos anos 50. “Eu entrei nessa onda *Black Mountain College*, misturado com *New York Expressionism*: Jackson Pollock, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, De Kooning, Rothko. Eu caí de boca nessa viagem, junto com cinema e teatro. A cabeça a mil.”¹

Desde esse período, a paixão mais profunda de Daniela era o cinema. Depois de desistir de cursar a *International Film School*, acabou seguindo um curso livre ministrado por um dos professores da escola, de onde surgiu a produtora *Crosswind Films*, formada por nove alunos vindos de todos os cantos do mundo. Com o coletivo de criadores, fez

os primeiros curtas e um média metragem, além de juntar-se à febre de vídeoclipes que assolava a cidade no final dos anos 1970. Os integrantes da *Crosswind* praticavam o que se poderia chamar de criação coletiva, pois todos iluminavam, fotografavam, dirigiam atores e montavam guias, compartilhando trabalho e aprendizado lúdico.

O amor pela linguagem cinematográfica, com a possibilidade do corte e da montagem que o teatro não dá, foi cultivado no vendaval de culturas da produtora londrina e frutificou anos mais tarde, na parceria com Walter Salles, nos curtas *Loin du 16ème*, *Castanha e Caju contra o encouraçado Titanic*, *Somos todos filhos da terra* e *Armas e paz*, e nos longas *Terra estrangeira* e *O primeiro dia*, além de *Linha de passe*, sobre uma família de trabalhadores da periferia de São Paulo.

A influência do espaço urbano é outro dado recorrente do trabalho de Daniela Thomas. As formas não racionais que resultam da ação do homem nas metrópoles fascinam a artista por funcionarem como espelhos deformados das aspirações coletivas. “As cidades são a realização con-

1 THOMAS, Daniela. “Entrevista”, *Sala Preta*, n. 4, 2004, p. 175.

creta das ambições que temos como sociedade. Elas são o fato consumado. Sou apaixonada pelo Minhocão, gosto de olhá-lo tanto quanto gosto de olhar a Lagoa Rodrigo de Freitas no final da tarde. *Terra estrangeira* vem do Minhocão, a origem do filme está identificada com esse viaduto, que também está em minha produção sistematicamente”.

Terra estrangeira (1995) é considerado por Ismail Xavier uma espécie de alegoria do período Collor de Mello, mostrando dois jovens brasileiros à deriva em Lisboa. O crítico nota a importância do tema da migração no filme e no cinema contemporâneo, em que a ideia da experiência local se dissolve no encontro entre desconhecidos de diferentes nacionalidades, acompanhando a mobilidade e o questionamento da identidade dos protagonistas, que se traduz em termos de deslocamento espacial. Desta vez, Daniela usa os espaços para configurar as tensões entre mundial e local.²

Avenida Dropsie,
direção de Felipe
Hirsch, 2005.
Foto: Carol Sachs.



Em *O primeiro dia* (1998) é o espaço urbano do Rio de Janeiro que oferece a Daniela e Walter Salles a possibilidade de um “encontro singular” entre uma jovem de classe média em crise de identidade, disposta a suicidar-se na véspera do ano novo de 2000, e um foragido da prisão que sobe à cobertura do edifício onde vai encontrá-la. Xavier reconhece nesse encontro outra questão típica do cinema atual, “proporcionada pela convergência de amizade (ou paixão) e violência nesses encontros singulares, cujo estigma é a morte (ou o fiasco), forma irônica de expressão de uma afinidade fora de lugar (...)”.³

No caso de Daniela, o trabalho profissional em cinema aconteceu bem depois do teatro. A primeira realização profissional foi em cenografia e ultrapassava os limites convencionais da área, indicando a potência da criação sem território fixo que definiria a carreira da artista. Na verdade, era impossível chamar de cenário o cubo de espelhos que concebeu para o primeiro espetáculo de Gerald Thomas, *All strange away* (*Tudo estranho fora*), de Samuel Beckett, estreado no La Mama em janeiro de 1984. O processo de criação foi muito anterior à montagem. O projeto surgiu do olhar agudo sobre a paisagem urbana de Londres, que Daniela observava do alto dos *double deckers* no período em que viveu na cidade. “A Margaret Thatcher tinha entrado no poder e Londres estava se transformando para pior, no meu entender, estava se *yuppizando*, perdendo suas características. Começaram a aparecer os prédios espelhados. Aquele espelho que se chama meia prata, que onde tem luz reflete, e que, no ambiente mais escuro, transmite a luz. Então eu fiquei imaginando se eu criasse um cubo daquilo. Um exercício conceitual, com a pretensão de um trabalho de artista.”⁴

O cubo de espelhos esperou alguns anos para ganhar a cena do La Mama, quando Daniela e Gerald já haviam trocado Londres por Nova York.

2 MENDES, Alberto. (org.), Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009, p. 139.

3 MENDES, Alberto. Op. cit., p. 145.

4 THOMAS, Daniela. “Entrevista”, op. cit., p. 174.

A artista emprestou a prisão espelhada ao texto de Beckett, que se inicia com a proposição “imaginação morta, imagine”, e foi transformado pelo encenador em monólogo de noventa minutos, interpretado pelo ator Ryan Cutrona. O cubo de três por três metros foi realizado em acrílico, com resultado melhor que o espelho, pois refletia imagens deformadas do ator e permitia a visão apenas no sentido de maior incidência da luz. Assim, quando os espectadores entravam no teatro, só conseguiam distinguir reflexos no cubo plantado no centro do palco. Apenas quando a peça começava, conseguiam ver o ator sentado em um banquinho, com o corpo fracamente iluminado. À medida que o espetáculo se desenrolava, os espelhos multiplicavam as projeções paralelas e diagonais, formando centenas de fragmentos, que figuravam o pensamento de um homem incapaz de nomear o inominável. Os reflexos funcionavam como “olhos voltados para dentro” e definiam o destino da figura beckettiana: “falhar, falhar de novo, falhar melhor”.⁵

O princípio de transparência alternado à opacidade, experimentado no cubo, seria o procedimento básico das criações futuras. E retornaria em outra grande invenção cênica da artista, as telas maquinadas que fechavam o palco italiano como quarta-parede transparente ou seccionavam o espaço em profundidade, projetando corredores paralelos de ação. Era o que acontecia em *Eletra com Creta*, espetáculo criado por Daniela e Gerald Thomas em 1987, em que as telas de filó possibilitavam cortes e edições de cena, pois rebatiam a luz frontal e transmitiam a iluminação projetada do fundo do palco. Comentando a solução, a artista lembra a necessidade que Gerald sentia de escapar às restrições da narrativa teatral, editando o espetáculo como um filme. “No teatro, há uma limitação atávica: ao terminar uma cena, o ator tem de sair do palco. Pode-se apagar a luz, deixar tudo preto, mas isso limita o ritmo, o ator pode demorar a sair para a coxia. O uso dos filós permitiu montar uma cena

atrás deles, outra na frente. Podia-se cortar de uma cena para outra instantaneamente. Isso foi importante para o Gerald, fazia parte de um processo em que ele estava trabalhando, a descontinuidade do ritmo, algo próprio do cinema que estávamos fazendo no teatro.”⁶

Para o espectador de *Eletra com Creta*, o primeiro choque estético vinha dessas telas transparentes, que estabeleciam zonas sucessivas de movimento para as figuras estranhas, encurvadas, sem nenhum traço realista, que transitavam pelos corredores auxiliadas por truques de luz, parecendo atravessar as telas para repetir os mesmos gestos obsessivos e falas entrecortadas. Com sua concepção inédita, Daniela permitia que Gerald construísse uma espécie de dramaturgia do espaço, em que os corredores definiam núcleos temporais de



ação. As figuras de *Eletra* e *Media*, *Ercus* e *Cumulus Nimbus*, *Sinistro* e *Menmon* indicavam o mito, o destino e a memória, e contracenavam como se o conflito se desenvolvesse a partir da ocupação de territórios do palco. A cenógrafa criava um lugar móvel, uma espécie de limbo entre consciente e inconsciente que sugeria um purgatório ou mesmo os desertos urbanos da ficção futurista de *Blade*

Making off de *Linha de passe*.
Foto: Pablo Ramos.

5 SOTERO, P. “Talentos casados”, *Isto É*, 29 de fev. 1984. A frase final é do texto de Beckett.

6 THOMAS, Daniela. “Cinema 360 graus”, entrevista a Marco Aurélio Fiochi e Mariana Lacerda, Itaú Cultural.

Runner. O crítico Alberto Guzik chamou esse lugar sem contexto de “terra de ninguém”, onde os crimes da tragédia grega e as figuras contemporâneas se confrontavam.⁷

Daniela repetiu os corredores de *Eletra* na ópera *Matto Grosso*, encenação de Gerald Thomas com música de Philip Glass, apresentada nos teatros municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo. Quando o espetáculo foi criado, em 1989, a questão da ecologia e das queimadas na floresta amazônica estava na ordem do dia. Preocupados com o grave problema do desmatamento, os artistas ganharam de um amigo a foto impressionante de uma árvore carbonizada contra o fundo verde da floresta. Foi naquele momento que Daniela descobriu o tema e a cor de *Matto Grosso*.

O protagonista da ópera era um ecologista do século XIX, Ernest Matto, que perambulava pelas florestas tropicais na tentativa de preservá-las. No palco italiano do Teatro Municipal de São Paulo, as viagens exploratórias da personagem se desenvolviam em quatro corredores separados por telas de filó. Praticáveis verticais, imitando montanhas, uma longa mesa, um observatório, a indicação do muro de Berlim, um imenso casco de navio, carcaças pendendo do urdimento e rochedos inspirados

The flash and crash days,
direção de Gerald
Thomas, 1991.
Foto: Lenise Pinheiro.



nos cenários de ópera wagneriana construíam uma rede de espacialidades que indicava o mecanismo de simbolização particular da artista.

O muro de Berlim, por exemplo, é um dos pontos nucleares do imaginário de Daniela. Basta ver as várias fotos arquivadas em um livrinho em que a cenógrafa reúne as muitas referências visuais com que trabalha. E observar a recorrência do motivo nos espetáculos com Gerald Thomas, como *Navio fantasma*, ópera criada em 1987 a partir de *O holandês voador*, de Richard Wagner, em que o crítico Gerhard Dressel identifica o muro com um canteiro de obras, observando que a tentativa de redenção da protagonista Gerda não termina no mar, mas nas garras do arame farpado sobre o muro.

Outro cenário impactante de Daniela foi criado para a *Trilogia Kafka* (1988), que reunia *Um processo* e *Uma metamorfose*, adaptações das obras do escritor tcheco, a um roteiro de Gerald Thomas, *Praga*. A escolha de uma imensa biblioteca de sete metros de altura para abrigar a trilogia pareceu a Daniela uma opção natural, na medida em que a ideia era criar uma cena híbrida de épocas e confluências históricas. “Imagine um discurso dirigido a uma parede de livros, livros antigos, milhares deles. Metáfora que é quase um arquétipo da obsolescência. Mais do que conter livros, essa biblioteca deveria ser o túmulo do pensamento ocidental, o túmulo da razão, aquela que tão racionalmente se perde em Kafka.”⁸

As estantes da biblioteca imitavam concreto armado e eram preenchidas com livros encadernados, fotografias amareladas e cubos cobertos de desenhos. Sólidas, pesadíssimas, criavam um estado de sítio cênico que acuava Joseph K, interpretado pela atriz Bete Coelho, concretizando espacialmente a perseguição de juízes, funcionários e investigadores que levava o protagonista ao beco sem saída da própria culpa.

A biblioteca da *Trilogia* serviu de cenário à segunda montagem de *Carmem com filtro*, estreada no

7 GUZIK, Alberto. “Eletra com Creta: irresistível provocação”, *Jornal da Tarde*, São Paulo, 30 abr. 1987.

8 THOMAS, Daniela. “Poesia cênica por Daniela”, programa da *Trilogia Kafka*, 1988.

Temporada de gripe,
direção de Felipe
Hirsch, 2003.
Foto: João Caldas.



La Mama em outubro de 1988, com Bete Coelho representando a cigana sensual de Merimée. O lugar cênico contribuía para a desconstrução da personagem, pois a atriz contracenava com o espaço monumental da biblioteca ao dançar a cena da taverna sobre uma mesa, que duplicava outra mesa suspensa sobre o tablado de dança.

Daniela Thomas define vários eixos de criação de seu trabalho, acrescentando ao primeiro deles – a arte conceitual –, o cinema, o meio urbano e o cotidiano. Acredita que a relação com o dia a dia das grandes cidades é responsável por uma espécie de veracidade de seus cenários e filmes, que proporciona uma experiência real às pessoas. A intenção é compartilhar “uma vivência de primeira mão” com o espectador de suas proposições artísticas.

Talvez por isso a origem de seu último filme com Walter Salles, *Linha de passe*, seja uma série de documentários desenvolvida por João Moreira Salles, irmão de Walter, chamada “Retratos brasileiros”. Foram seis programas em que o cineasta colaborou com jornalistas como Marcos Sá Correa e Zuenir Ventura, e cineastas como Izabel Jaguaribe e Arthur Fontes,

buscando um novo olhar sobre as igrejas evangélicas (*Santa Cruz*, 2000), as famílias de classe média brasileira e a saga do futebol no país (*Futebol*, 1998). A esses documentários juntou-se *Um dia qualquer* (2000), de Zuenir Ventura e Izabel Jaguaribe, que acompanha por um dia uma empregada doméstica grávida, em que os cineastas se inspiraram para criar Cleuza, a personagem de Sandra Corveloni em *Linha de passe. A família Braz* (2000), documentário de Arthur Fontes e Dorrit Harazim, que narra histórias de quatro filhos e sua mãe, e a da própria cidade de São Paulo, é outra fonte do filme.

Linha de Passe é menos formal que os filmes anteriores da dupla. Segundo Daniela, há menos preocupação com a linguagem que em *Terra estrangeira*, em que o jogo de referências e convenções cinematográficas é típico de cinéfilos. Em *Linha de passe*, ao contrário, a opção foi utilizar recursos clássicos de narrativa cinematográfica, deixando o espectador em suspense sobre o que vai acontecer. Localizar a ação em São Paulo foi condição fundamental pois, para a cineasta, falta à cidade o escape exuberante da paisagem carioca, em que a natureza e o mar abrem

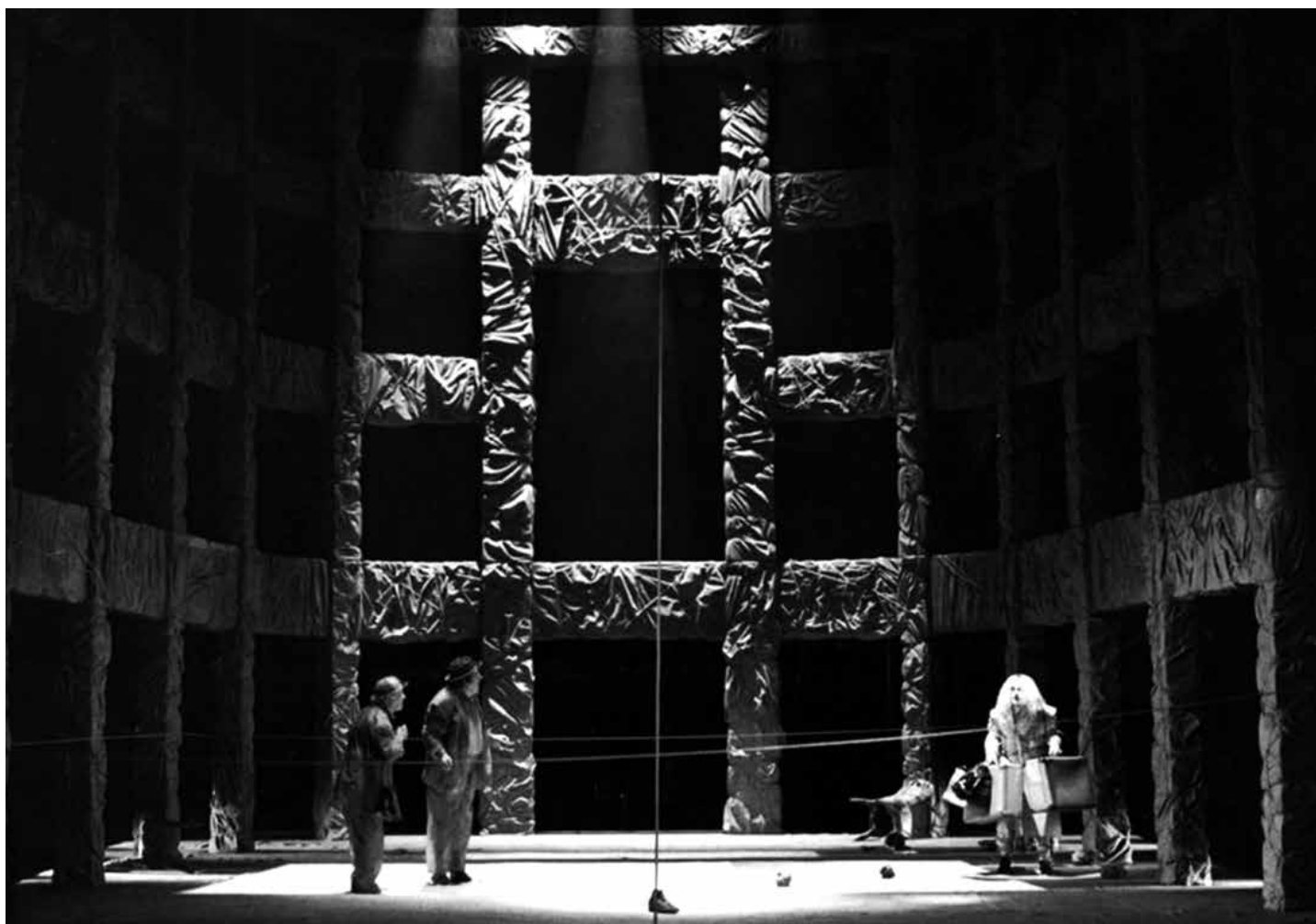
o horizonte. “A cidade do *Linha* tinha que ser asfalto, concreto, viadutos e trânsito. São Paulo é quase um sexto personagem da trama, projetando dureza, aridez. Além do mais, por ser uma cidade industrial desse tamanho, ela comporta uma infinidade de tons de cinza na sua paisagem social. É uma cidade extremamente complexa do ponto de vista da sua população, e por isso tão interessante.”

As coautorias com Walter Salles e Gerald Thomas comprovam a abertura de Daniela para o trabalho em parceria, que entende como uma grande conversa, sem dúvida responsável pela qualidade rara que imprime à criação do outro. Em entrevista recente, Jean-Claude Bernardet observa, com humor, que Daniela é “um problema monumental”, pois modifica o trabalho dos parceiros de tal forma que eles são sempre mais potentes quando compartilham a

criação com a artista. “Os melhores espetáculos de Gerald Thomas são com ela”, nota Bernardet, referindo-se à modificação sensível na qualidade dos trabalhos conjuntos.⁹

A condição de trabalho com os parceiros é a abertura às soluções inusitadas que apresenta, e que podem alterar radicalmente as concepções iniciais do projeto. Lembrando as melhores situações de criação que experimentou, destaca a parceria com Felipe Hirsch, companheiro constante da última década. O trabalho com Hirsch principia no contato com as linhas de força do projeto, em longas conversas que explicitam as ideias-guia. “Eu vivo de conceitos, eu só consigo trabalhar com conceitos”, observa Daniela, reforçando a distância que separa seus procedimentos das soluções mais próximas do realismo. “Eu tenho preconceitos com

Warten auf Godot,
Munique, 1991.
Foto: Daniela Thomas.



9 Entrevista de Jean-Claude Bernardet, *Revista Época*, 26 jan. 2004.

sofás, portas que se abrem para corredores, cenário baixo, altura de pé direito de casa, a coisa doméstica, o realismo no palco: a tentativa de imitar um apartamento, a tentativa de imitar um quarto, uma sala de época, tudo isso me incomoda.”¹⁰

A referência aos sofás remete às cenografias mais tradicionais de gabinete, em que o espaço funciona como convenção familiar para abrigar qualquer texto. Em geral, o que define esse tipo de ambiente é a noção de “décor”, que serve de moldura à ação dramática. Nesse sentido, talvez se possa dizer que os espaços cênicos de Daniela funcionam como desconstrução das cenografias de sofá, pois desviam o cenário da função decorativa para transformá-lo em tessitura espacial, responsável até mesmo pela narrativa cênica. Duas criações recentes de Daniela esclarecem a concepção, mais próxima de um dispositivo cênico que de um cenário propriamente dito.

É o caso do espaço de *Solitários*, espetáculo de Hirsch criado a partir de dois textos de Nicky Silver, *Pterodátalos* e *homens gordos de saia*, em que dois núcleos familiares são tratados de forma implausível, prodigalizando incestos, canibalismos, assassinatos e suicídios para compor alegorias das anomalias psíquicas da família americana. Na luminosa concepção espacial de Daniela para a montagem, as telas maquinadas funcionavam como “véus de memória” muito semelhantes aos que criou para os primeiros espetáculos de Thomas. A solução mais inteligente acontecia em uma das cenas do segundo ato, em que a cenógrafa trabalhava em dois planos, associando um assombroso dinossauro a uma sala com sofás de grife. O gabinete da comédia de costumes era desconstruído por meio desse recurso crítico, que teve continuidade na montagem de *Pterodátalos*, que Hirsch estreou em 2010, em que Daniela radicalizava a solução, fazendo oscilar o chão do palco à medida que o núcleo familiar se decompunha.

Para outra encenação de Hirsch, *A morte de um caixeiro viajante*, Daniela fez três cenários diferentes.

No primeiro, a proposta era realizar um “cenário não cenário” que prescindia até mesmo dos atores, assemelhando-se a uma instalação. O lugar cênico imitava um fundo de poço todo branco, com uma poeira também branca caindo do urdimento para se acumular num dos cantos. Felipe Hirsch ponde-

O castelo de Barbazul,
direção de Felipe
Hirsch, 2006.

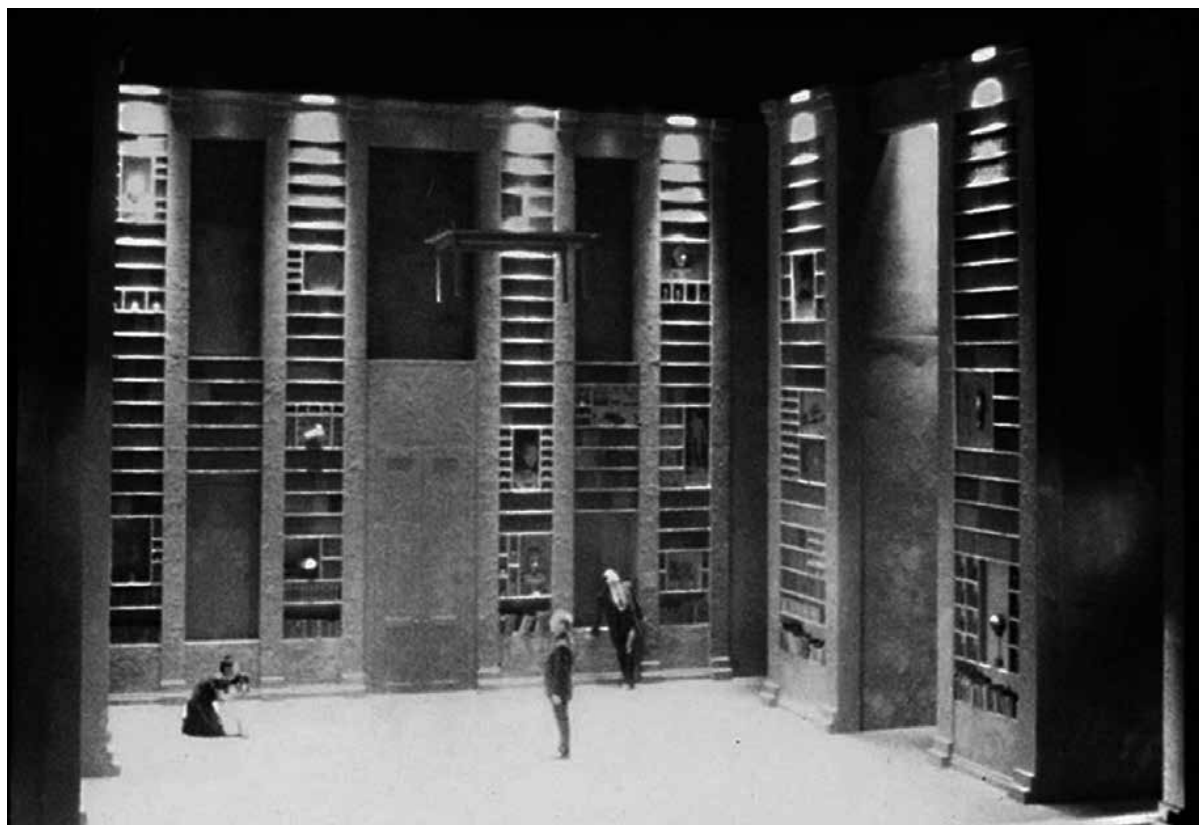
Foto: Carol Sachs.



10 THOMAS, Daniela. “Entrevista”, op. cit., p.179.

rou que o cenário funcionava por si, dispensando qualquer tipo de interferência. Daniela fez outras tentativas antes de chegar à solução que prevaleceu, totalmente gráfica, com um jogo modular próximo do ascetismo e da concretude dos trabalhos anteriores. No espetáculo *Alice ou a última mensagem do cosmonauta para a mulher que ele um dia amou na antiga União Soviética*, adaptação do texto do dramaturgo David Greig, também dirigida por Hirsch, a cenógrafa construiu uma caixa com vários cenários que se prestavam a uma série de projeções mnemônicas.

por Eisner como registros da memória coletiva. Seguindo a concepção original, os artistas organizaram a dramaturgia a partir de lugares de ação, como a rua, o prédio, as janelas e as escadas, criando um jogo espacial de uma potência poucas vezes vista nos palcos brasileiros. A cenógrafa ocupava a altura e a largura da cena com um imenso prédio de apartamentos, em que as janelas funcionavam como pequenos palcos dentro do palco, servindo de espaço de ação da mesma forma que a cabine telefônica, as escadas e a passarela fronteira.



Trilogia Kafka, direção de Gerald Thomas, 1988.
Foto: Daniela Thomas.

Como sempre, o espaço dava a chave de ligação dos sítios individuais de memória, sobrepostos como andares de um edifício para compor uma cartografia do memorar coletivo.

Em *Avenida Dropsie*, outra parceria com Hirsch, as *graphic novels* de Will Eisner foram o mote de composição de primorosa escritura cênica assinada pela dupla. O inteligente processo de adaptação da obra gráfica para o palco ficava mais evidente quando a fonte das cenas era *Nova York, a grande cidade*, de 1987, cujo personagem principal são os próprios espaços da metrópole, tratados

Editadas pela luz, as tomadas eram facilitadas pela tela de filó que retornava ao palco e distanciava o tempo, além de permitir a projeção de desenhos do próprio Eisner, compondo uma narrativa claramente cinematográfica.

É importante concluir o perfil incompleto dessa grande artista lembrando o espetáculo que criou a partir de *A Gaivota*, de Anton Tchêkhov, texto em que o dramaturgo faz um questionamento existencial do homem por meio do artista de teatro. A discussão entre pais e filhos, amor e desamor, antigo e moderno, tradição e ruptura, realismo e

simbolismo, encontra antagonistas exemplares nos casais Nina/Treplev e Arkadina/Trigorin, mulheres/atrizes e homens/dramaturgos que o fio de enredo aproxima e afasta como num jogo de xadrez. Ainda que Tchêkhov recorra à pressão unificadora da “atmosfera” para impedir que sobressaíam as idiosincrasias das personagens, que debilitam a expressão coletiva, o texto é uma polifonia de vozes dissonantes. E encontrou tradução cênica exemplar na concepção de Daniela. Em *Da gaivota*, a encenadora, que também adaptou a peça e concebeu o espaço, conseguiu ampliar a ideia central do texto. Sem deixar de refletir sobre o conflito existencial do artista de teatro, priorizou a discussão dos teatros, escolhendo os atores do elenco entre os representantes de diversas linhagens do teatro brasileiro. O fato de Matheus Nachtergaele, Fernanda Montenegro, Celso Frateschi, Fernanda Torres e Antonio Abujamra contracenarem já era uma discussão do que o teatro pode ser e a atualização possível do confronto entre várias formas teatrais, que se repetia com outros protagonistas. Daniela Thomas usava o texto de Tchêkhov para refletir sobre a oposição entre ação real e ação teatral, performance e ficção. Abria espaço para os atores, mas os situava numa paisagem deserta de Kiefer. Contava a história da *Gaivota* e ao mesmo tempo apresentava sua própria história.

Notas biográficas

Daniela Thomas nasceu no Rio de Janeiro, em 1959. É cenógrafa, designer, diretora de arte, diretora de cinema e teatro, roteirista e dramaturga.

Mudou-se para Londres em 1978, onde fundou a *Crosswind Films*, produtora independente de cinema, realizando clips musicais, curtas institucionais e documentários. Em 1981 foi para Nova York, onde viveu até 1986. Realizou no período o média metragem *The Other and I*, baseado em conto de Jorge Luis Borges, e iniciou carreira de cenógrafa e figurinista de teatro e ópera, em parceria com o encenador Gerald Thomas. Em 1983 tornou-se artista residente do La Mama Experimental Theater,



onde criou cenários e figurinos dos espetáculos *All strange away* (1984) e *Beckett trilogy* (1985), de Samuel Beckett e *Quartett* (1985), de Heiner Müller, todos com direção de Gerald Thomas.

De volta ao Brasil, em 1986, deu continuidade à criação de cenários e figurinos na: *Companhia de Ópera Seca*, dirigida por Gerald Thomas, nos espetáculos *Eletra com creta* (1986), *Trilogia Kafka – um Processo, Uma metamorfose e Praga* (1988), *Carmem com filtro 2* (1988), *M.O.R.T.E.* (1990), *Fim de jogo* (1990) e *The flash and crash days* (1991), entre outros. Fez os cenários e os figurinos de *4 vezes Beckett*

Pentesilêias, direção de Bete Coelho, 1994.
Foto: Lenise Pinheiro.

*Mattogrosso, direção
de Gerald Thomas,
1989.
Foto: arquivo de
Daniela Thomas.*

*Não sobre o amor,
direção de Felipe
Hirsch, 2009.
Foto: Carol Sachs.*



(1985), com Ítalo Rossi, Sérgio Brito e Rubens Correa, e *Quartett* (1986), com Tônia Carreiro e Sérgio Brito, ambos com direção de Gerald Thomas.

Também criou cenários e figurinos para *Bonita/Lampião* (1994), *Domésticas* (1998) e *Passatempo* (2002), três espetáculos de Renata Mello, *Violeta Vita* (1995), de Luís Cabral, direção de Beth Lopes, *Don Juan* (1997), de Molière, direção de Moacyr Chaves, *Ricardo III* (1999), de Shakespeare, direção de Yara Novaes, *Pai* (2000), de Cristina Mutarelli, com direção de Paulo Autran e atuação de Bete Coelho, *A megera domada* (2000), de Shakespeare, dirigido por Mauro Mendonça Filho, com Marisa Orth, *Duas mulheres e um cadáver* (2000), de Patricia Mello, com Fernanda Torres e Débora Bloch, *Os Lusíadas* (2001), direção de Marcio Aurélio, *Souvenirs* (2002), de Fernando Bonassi, também dirigido por Marcio Aurélio, *Frankensteins* (2002), direção de Jô Soares, *Tio Vânia* (2003), de Tchekhov, com direção de Aderbal Freire Filho e atuação de Débora Bloch e Diogo Vilela, *Como eu aprendi a dirigir um carro* (2003), dirigido por Felipe Hirsch, com Andréia Beltrão e Paulo Betti, e *Inverno da luz vermelha* (2010), direção de Monique Gardenberg.

Criou cenários e figurinos de vários espetáculos de Felipe Hirsch com a Sutil Companhia de Teatro, como *Nostalgia* (2001), *Solitários* (2002), com Marco Nanini e Marieta Severo, *Alice ou A última mensagem do cosmonauta para a mulher que ele um dia amou na antiga União Soviética* (2003), *A morte de um caixeiro viajante* (2003), com Marco Nanini e Juliana Carneiro da Cunha, *Temporada de gripe* (2003), *Avenida Dropsie* (2005), *Educação sentimental de um vampiro* (2007), *Não sobre o amor* (2008), *Cinema* (2010) e *Pterodátiles* (2010).

Além de realizar cenários e figurinos para teatro, escreveu *Pentesiléias*, dirigido por Bete Coelho, e encenou, roteirizou e criou cenários e figurinos para *Da gaivota*, adaptação do clássico de Tchekhov, com Fernanda Montenegro e Fernanda Torres.

Em ópera, criou cenários e figurinos para *Navio fantasma*, de Wagner, e *Mattogrosso*, de Philip

Glass, encenações de Gerald Thomas, e *O castelo de Barbazul*, de Bela Bartok, com direção de Felipe Hirsch.

Em 1985, iniciou carreira na Europa. Além das tournées que realizou com espetáculos da *Companhia de Ópera Seca* por festivais como o *Wiener Festwochen* e os festivais de Taormina, Hamburgo, Zurich, Copenhagen e Volterra, criou cenários e figurinos dos espetáculos *Sturmspiel*, em 1990, e *Warten auf Godot*, em 1991, para o *Bayerische Staats Schauspielhaus*, em Munique. Também foi cenógrafa e figurinista do espetáculo *I Cosidetti Occhi de Karlheinz Öhl*, no Centro de Experimentazione Teatrale de Pontedera, na Itália, em 1991, e da ópera *Perseu e Andromeda*, de Salvatorre Schiarrino, na *Stuttgart Staats Oper*, em 1992.

Recebeu importantes prêmios de teatro, como o Molière, o Shell (seis prêmios), o Governador do Estado, o Sharp, o Apetesp, o Mambembe, o APTR e o Prêmio Bravo. Em 2011, recebeu o Prêmio Shell de melhor cenário por *Pterodátiles* e em 2009 por *Não sobre o amor*. Também em 2009, recebeu o Prêmio Carlos Gomes de melhor cenário pela ópera *O castelo de Barbazul*.

Seu trabalho como cenógrafa e figurinista foi exibido nas Bienais de São Paulo de 1987 e 1989, na *Quadrienal de Cenografia de Praga*, em 1988 e 1995 (ano em que recebeu o prêmio *Golden Triga* com os cenógrafos J. C. Serroni e José de Anchieta) e na exposição *Daniela Thomas – Cenógrafa*, criada para a RioArte em 1996.

Nos últimos anos, desenvolveu a concepção cenográfica de espaços expositivos, em parceria com o arquiteto Felipe Tassara, destacando-se a exposição *Imagens do inconsciente* (2001), realizada para a *Mostra do Redescobrimento*, na Bienal de São Paulo, no Paço Imperial e no Espaço Cultural dos Correios, no Rio de Janeiro, e na Fundación Proa, em Buenos Aires. Também realizou as mostras *Esplendores da Espanha* (2000), com obras de Velázquez e El Greco, no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, *Brasil Profundo* (2001), em Santiago do Chile, *De Picasso a Barceló* (2001), com a coleção do Museu Rainha Sofia, em Buenos Aires,

Daniela Thomas e equipe recebem por Sandra Corveloni o prêmio de Melhor Atriz por sua atuação em *Linha de passe*. Cannes, 2008.

Foto: arquivo de Daniela Thomas.



500 anos de Arte Russa (2002), na Oca, São Paulo, *Espanha Séc. XVIII – O sonho da razão* (2002), com obras de Goya, no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, *China – Os guerreiros de Xi'an e os Tesouros da Cidade Proibida* (2003), na Oca, São Paulo, *50 Anos de Arte Britânica da Tate* (2003), na Oca, São Paulo, *Picasso na Oca* (2004), em São Paulo, *Fashion Passion* (2004), na Oca, São Paulo, *Brésil Indien* (2005), no Grand Palais em Paris, *MAM na Oca* (2006), em São Paulo, e *Clarice Lispector – A hora da estrela* (2007), para o Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo. Fez parte da representação brasileira na Quadrienal de Cenografia de Praga de 2006, onde realizou a exposição *O teatro de Nelson Rodrigues*.

Em 2009, apresentou a instalação *Breath*, criada a partir de Samuel Beckett, na Sétima Bienal do Mercosul “Grito e Escuta”, com curadoria de Vitoria Noorthorn, em Porto Alegre, e foi convidada a apresentá-la na Bienal de Lyon de 2011. Criou a instalação para o projeto *Respiração*, com curadoria de Marcio Doctors, na Fundação Eva Klabin, em junho de 2010.

Em parceria com Felipe Tassara, concebeu o design do *Museu do Futebol*, exposição perma-

nente de 7 mil metros quadrados no Estádio do Pacaembu, inaugurada em outubro de 2008, e prepara a museografia do novo MIS do Rio de Janeiro, com projeto do escritório nova-iorquino Diller Scofidio + Renfro.

Também com Felipe Tassara, criou o design e realizou a curadoria das áreas públicas do *São Paulo Fashion Week* nas edições de 2005, 2006, 2007, 2008 e 2009, desenvolvendo práticas construtivas a partir de estruturas de papelão corrugado, reutilizáveis e recicláveis, que atendem aos anseios de sustentabilidade do SPFW. Desde 2003, dirige e concebe a cenografia dos desfiles da grife *Maria Bonita*, tendo recebido o 1º *Prêmio Moda Brasil* pelo desfile do ano de 2008.

A partir de 1991 voltou a trabalhar em cinema, a princípio como diretora de arte de comerciais e documentários musicais de Caetano Veloso, João Gilberto e Tom Jobim, e mais tarde como diretora e roteirista de longas, em parceria com Walter Salles: *Terra estrangeira* (1994), que ganhou cinco prêmios internacionais, e *O primeiro dia* (1997), da série francesa *2000 vu par*, prêmio de melhor direção e melhor roteiro no 1º *Grande Prêmio de Cinema Brasil*. É co-diretora de três curtas, tam-

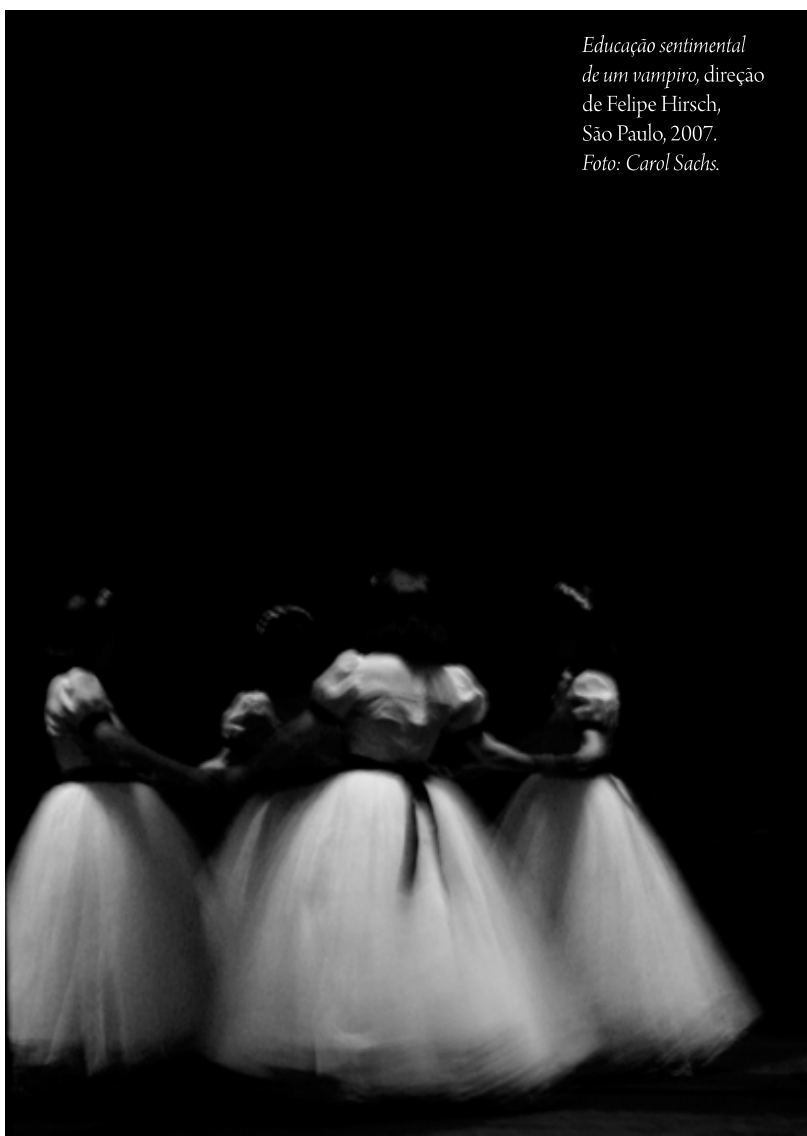
bém com Walter Salles: *Somos todos filhos da terra* (1998), *A saga de Castanha e Caju contra o encouraçado Titanic* (2002) e *Armas e paz* (2002). Dirigiu um dos curtas – *Odisséia* – que compõem o longa *Bem-vindo a São Paulo* (2006), produzido pela Mostra de Cinema de São Paulo. O curta “*Loin du 16ème*” (2006), episódio que dirigiu com Walter Salles para o longa *Paris, je t’aime*, abriu a mostra “*Un Certain Regard*”, no Festival de Cannes de 2006.

Em 2008, lançou o longa *Linha de passe*, nova parceria de direção com Walter Salles, de que também é roteirista, com George Moura e Braulio Mantovani. *Linha de passe* foi selecionado para a mostra competitiva do *Festival de Cannes* e ganhou o prêmio de melhor atriz para Sandra Corveloni. Ganhou também os prêmios de Melhor Filme, Melhor Atriz e Melhor Edição no Festival de Havana. No Brasil, foi agraciado com os prêmios APCA de São Paulo de Melhor Filme e SESC de Cinema de Melhor Filme, Roteiro, Direção, Fotografia e Montagem.

Em 2009, realizou o longa *Insolação*, em parceria com Felipe Hirsch, selecionado para a Mostra Orizzonti do 66º Festival de Cinema de Veneza. ☆

Abstract: The article discusses the multidisciplinary work of Daniela Thomas from the concern of dramaturgy of space. The practice expanded by various media such as theater, cinema, fine arts and installations is focused to indicate the structure of multiple spaces created by the artist, expressing the idea of the project in terms of construction of space.

Keywords: Daniela Thomas. Dramaturgy of space. Scenography. Theater. Cinema. Installation.



Educação sentimental de um vampiro, direção de Felipe Hirsch, São Paulo, 2007.
Foto: Carol Sachs.

Referências

- BERNARDET, Jean-Claude. Entrevista, *Revista Época*, 26 jan. 2004.
- GUZIK, Alberto. “Eletra com Creta: irresistível provocação”, *Jornal da Tarde*. São Paulo, 30 de abril de 1987.
- MENDES, Adilson. (org.), *Ismail Xavier*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009, p. 139.
- SOTERO, P. “Talentos casados”, *Isto É*. São Paulo: 29 fev. 1984.

- THOMAS, Daniela. “Poesia cênica por Daniela”, programa da *Trilogia Kafka*, 1988.
- . “Entrevista”, *Sala Preta*, São Paulo, n.4, 2004, p. 175.
- . “Cinema 360 graus”, entrevista a Marco Aurélio Fiochi e Mariana Lacerda, Itaú Cultural. Disponível em www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2720&cd_materia=714.