

Elizabeth R. Azevedo (org.)

# CLÓVIS GARCIA - CENTENÁRIO DE UM HOMEM DE TEATRO

ISBN 978-65-88640-58-6  
DOI: 10.11606/9786588640586

São Paulo  
ECA -USP  
2021

Organização: Elizabeth R. Azevedo

Direção de arte e diagramação: Maria Eduarda Borges

Revisão de texto: Isabel Fernandes e Anna Carolina G. de Souza

Capa: Maria Eduarda Borges

Foto da Capa: Clóvis Garcia em sua sala no recém-inaugurado edifício do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, década de 1970. Fonte: Acervo Centro de Documentação Teatral ECA/USP.

**Catálogo na Publicação**  
**Serviço de Biblioteca e Documentação**  
**Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

C647 Clóvis Garcia [recurso eletrônico] : centenário de um homem de teatro / organização Elizabeth R. Azevedo. -- São Paulo : ECA-USP, 2021.  
PDF (225 p.) – (PPGAC ECA USP 40 anos ; 5).

ISBN 978-65-88640-58-6  
DOI:10.11606/9786588640586

1. Garcia, Clóvis, 1921-2012. 2. Teatro - Brasil. 3. Teatro – Estudo e ensino - Brasil. 3. Teatro amador – Brasil. 4. Cenografia. 5. Figurino. I. Azevedo, Elizabeth R. II. Série.

CDD 22. ed. – 792.0981

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

Autorizo a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais.



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Todos os esforços foram feitos para que nenhum direito autoral fosse violado no *CLÓVIS GARCIA - CENTENÁRIO DE UM HOMEM DE TEATRO*. As fontes citadas foram explicitadas no texto ou em notas de rodapé ou de fim, e as imagens foram pesquisadas para creditar seus autores. Porém nem sempre foi possível encontrá-los. Caso algum texto esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, entre em contato com Elizabeth R. Azevedo que teremos prazer em dar o devido crédito.

Universidade de São Paulo  
Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan  
Vice-reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

Escola de Comunicações e Artes  
Diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli  
Vice-diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro  
Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443  
Cidade Universitária CEP-05508-020

# APRESENTAÇÃO DO TEXTO

## O TEATRO NO BRASIL: CENOGRAFIA E INDUMENTÁRIA, DE CLÓVIS GARCIA

Fausto Viana

A memória é uma evocação do passado.  
É a capacidade humana para reter e guardar o tempo que se foi, salvando-o da perda total. A lembrança conserva aquilo que se foi e não retornará jamais.  
*Marilena Chaui*

Há tantos e diferentes conceitos de memória que, por vezes, é difícil escolher um em que se apoiar – e, muitas vezes, é melhor ouvir o poeta Manoel de Barros e seguir memórias inventadas, “tudo que eu não invento é falso”<sup>1</sup>. Mas há uma memória que é física, que deixa um forte registro corporal intenso e dessa não se esquece, mesmo com o passar de muitos anos. Ela de alguma forma sempre volta, e o corpo traz para a superfície sensações, cheiros, lugares... É a memória daquele instante, um conjunto de fatores que ajudam a recompor um momento.

Em 2004, eu havia preparado uma exposição nos subterrâneos do Theatro Municipal de São Paulo, em um espaço chamado Salão dos Arcos. Eram reconstruções de trajes usados em espetáculos distintos de sete encenadores do século XX, e que faziam parte da minha defesa de doutoramento na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. O professor Clóvis Garcia esteve na exposição e, tempos depois, me perguntou quantas pessoas a haviam visitado: cerca de catorze mil pessoas assinaram o livro em menos de três meses, respondi.

Foi o suficiente para que ele, entusiasta do teatro, se animasse com a quantidade de pessoas atraídas por uma temática tão específica: traje de cena de espetáculos teatrais.

Passados mais alguns meses, ao final de uma reunião de professores – indicando que, provavelmente, era uma terça-feira pela manhã –, ele me convida para ir até a sua sala, no corredor da sala dos professores do Departamento de Artes

---

<sup>1</sup> Manuel de Barros, “O livro sobre nada”,

Cênicas, e me mostra um texto que escrevera sobre cenografia e indumentária. Disse ele que o escrito fora encomendado por uma instituição (se à época comentou qual era, não me lembro, em evidente lapso de *memória*) e que incluía a exposição no Municipal porque achou importante para a cenografia no Brasil!

Ora, era um grande momento de aprovação para o trabalho de um jovem pesquisador, e oferecido por um dos maiores nomes da pesquisa em cenografia no País. Guardei na memória corporal aquele texto ao lado direito de sua mesa, sobre uma pilha de papéis – melhor seria dizer pilhas de papéis, marca registrada da sala do professor. A mesa ficava entre inúmeras prateleiras de livros.

Na ocasião, não pedi para ler, mas guardei o título e o lugar onde estava. O tempo passou, e o texto, até onde pudemos apurar, nunca foi publicado. Com a sugestão da Profª Drª Elizabeth R. Azevedo de organizar esta publicação comemorativa dos 100 anos do Prof. Clóvis Garcia, o texto me veio à mente e partimos em busca dele entre os escritos do acervo do Prof. Clóvis no Centro de Documentação Teatral, e ali estava ele.

O leitor terá acesso imediato ao texto, mas descrevendo-o brevemente, ele é um panorama histórico da cenografia e da indumentária teatral no Brasil; o professor aproveitou para introduzir definições de cenografia e sua trajetória pessoal como cenógrafo e figurinista. Naturalmente, foi um esforço hercúleo já que seria impossível escrever sobre cenografia brasileira e não deixar de fora centenas de pessoas que trabalhavam com o tema no país até o ano final do recorte, 2004.

O ensaio que você vai ler a seguir ficou sendo o provável último texto escrito pelo cenógrafo e pesquisador Clóvis Garcia. É um documento único do registro de uma era e, para minha absoluta satisfação, ele finaliza seu texto citando minha exposição, tal qual havia prometido.

## O teatro no Brasil – cenografia e indumentária<sup>2</sup>

Clóvis Garcia

“Para o historiador do nosso teatro, um dos aspectos mais difíceis de abordar é o que se relaciona com a cena: cenografia, indumentária, interpretação etc. E a explicação não se faz esperar. Da literatura dramática, regra geral, resta o documento direto... De outra parte, porém, só por via indireta é possível formar juízo”.<sup>3</sup> A efemeridade da obra de arte teatral, o espetáculo, e a falta de registros ou sua pouca confiabilidade, mesmo com os modernos meios de reprodução como a fotografia, o filme e o vídeo, tornam a história da cenografia e da indumentária uma tarefa de difícil realização. Acrescente-se a isso que os principais testemunhos, dos cronistas, críticos, memorialistas, pouco se referem aos cenógrafos e figurinistas, talvez por ignorarem suas especificações ou considerarem o cenário/figurinos como atividades técnicas e não como criação artística. Ignoram que a cenografia é o tratamento do espaço cênico, elemento essencial na criação do espetáculo teatral, lembrando o que dizia Lope de Vega que, para fazer teatro, bastam um tablado, dois atores e uma paixão<sup>4</sup>, estando o espaço cênico configurado no tablado. Ou, se quisermos ir mais longe, Aristóteles já afirmava que “a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta”,<sup>5</sup> cenografia aqui entendida como encenação, compreendendo, evidentemente, os cenários e os figurinos. Essas dificuldades explicam por que, geralmente, as histórias do teatro são apenas histórias da dramaturgia.

A cenografia, entretanto, é elemento fundamental da obra teatral tendo quatro funções: 1) estar a serviço do texto criando a ambientação histórico/geográfica, social e especialmente psicológica, prevista pelo autor; 2) estar a serviço do diretor, com quem o cenógrafo deve trabalhar em uníssono; 3) estar a serviço do ator, oferecendo-lhe o apoio (ou criando obstáculos a serem vencidos, como propunha Appia) para o seu trabalho de interpretação; 4) exercer, pela composição plástica, a função estética. É nesta última função que o cenógrafo desenvolve sua criatividade, utilizando-se das

---

<sup>2</sup> Procuramos manter o texto o mais próximo possível do original, com o mínimo de intervenções.

<sup>3</sup> J. Galante de Souza, “O teatro no Brasil”, v. 2, p. 120. Rio de Janeiro: INL, 1960.

<sup>4</sup> *Apud* Lucien Dubech *et al.*, *Histoire Illustrée du Théâtre*, 5v, v. 2, p. 206. Paris: Librairie de France, 1931.

<sup>5</sup> Aristóteles. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural. Col. Os Pensadores.



linhas, cores, volumes e formas e luz, adotando um estilo. Os estilos cenográficos podem sofrer várias classificações, parecendo-nos a mais precisa a proposta por W. J. Friederich e J. H. Fraser, que dividem os estilos em dois grandes grupos, os realistas ou ilusionistas e os não realistas ou não ilusionistas. O primeiro grupo, que procura dar a ilusão da realidade, transpondo-a para o palco, compreende o realismo propriamente dito, o naturalismo e o realismo simplificado. Já no segundo grupo, que adota o conceito de que teatro é convenção, temos o teatralismo (o mais antigo, herança que nos vêm dos gregos, com telões pintados), o formalismo (ou abstrato, cubista, cubofuturista), o estilista, o expressionista, o construtivista, o simbólico (incluindo o surrealismo), aos quais acrescentamos dois estilos modernos: o sucata, enchendo o palco de materiais e objetos inutilizados, e o ambiental, que aproveita um ambiente pré-existente, como a cidade ou um velho casarão.

O Teatro Brasileiro somente contou com edifício especial a partir do século XVIII. Assim, antes disso, os espetáculos eram realizados em salões, igrejas e, especialmente, em tabladados erguidos nas ruas ou praças. A cenografia somente poderia ser constituída por telões pintados quando não utilizava o próprio ambiente, a floresta ou a fachada de um prédio – cenografia ambiental, retomada no século XX como grande novidade, conforme veremos adiante. Quanto aos acessórios, também eram bastante simples, além de recursos ingênuos, como representar a lua por meio de um ator segurando uma lanterna (o que devia ser moda naquela época, pois Shakespeare lança mão desse recurso em *Sonhos de uma noite de verão*, na montagem dos artesões).

Esse estilo de cenografia teatralista permaneceu em nosso teatro até o século XX, com a utilização de cenários-padrões, servindo para qualquer montagem. Assim, era comum até mesmo depois de 1930 que o maquinista do teatro perguntasse ao diretor de uma companhia recém-chegada onde se passava o primeiro ato e, ao obter a resposta de que era em uma sala, gritava ao seu auxiliar: “desce um gabinete”. E então lá vinha dos urdimentos uma cena de telões pintados configurando uma sala, sem dúvida descendentes bastardos dos *katablematas* e *periactos* gregos. “E o segundo é num jardim”, avisava o diretor. “Desce o terceiro ato da *Aída*”, gritava o maquinista. Essa cenografia padrão, coringa, servindo para qualquer peça, drama ou comédia, e, portanto, ignorando suas funções na criação do espetáculo teatral, ainda sobreviveu à grande renovação do teatro brasileiro, iniciada nos anos 1940.

Quanto aos figurinos, ficavam por conta dos atores, e assim dá para ter uma ideia da diversidade e das contradições de estilo da indumentária de uma encenação. Nos anos 1940, surgem movimentos inovadores da montagem teatral, aproveitando as lições das grandes correntes europeias de teatro iniciadas no final do oitocentos e que ainda não haviam chegado ou sido adotadas pelo nosso teatro. No Rio de Janeiro, depois das tentativas do Teatro de Brinquedo (1927), temos Os Comediantes e o Teatro do Estudante, responsáveis por duas montagens históricas que são marcos na nossa revolução cênica, *Vestido de noiva* e *Hamlet*, respectivamente, sem esquecer as encenações da Cia. de Dulcina-Odilon e dos Artistas Unidos, já inovadoras quanto à escolha do texto, a proposta de direção criativa e cenografia e figurinos específicos da montagem. Em São Paulo, depois da experiência castrada pela censura de Flávio de Carvalho, com *O bailado do Deus morto*, com cenografia de Oswaldo Sampaio, dois grupos foram os responsáveis pelos novos ventos que sopraram em nosso Teatro: Grupo de Teatro Experimental (GTE), de Alfredo Mesquita, e Grupo Universitário de Teatro (GUT), de Décio de Almeida Prado, com cenógrafos como Wash Rodrigues, Noêmia, Hilda Weber e especialmente o pintor Clóvis Graciano, de quem temos a foto de um excelente cenário cubista para *Fora da Barra*, de Sutton Vane, direção de Alfredo Mesquita (1944). Desse pintor/cenógrafo temos ainda as fotografias de um cenário e figurinos formalistas para *Os pássaros*, de Aristófanes, para o Grupo de Teatro Experimental, com direção de Alfredo Mesquita (1945), e outras para *Irmão das almas*, de Martins Penna para o GUT, com direção de Décio de Almeida Prado (1946).

Infelizmente, pelo que pudemos verificar, Clóvis Graciano somente teria outra boa oportunidade na cenografia brasileira em 1954, para o Ballet do IV Centenário. Desses dois grupos, pode-se dizer que propiciaram a criação do TBC.

*Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, direção de Ziembinski, estreou em 23 de novembro de 1943, ocasionando um terremoto pelo texto de inspiração expressionista, pela direção de Ziembinski, refugiado da Polônia com destino a Nova York, mas que aqui criou novas raízes, e interpretação, ambas declaradamente expressionistas. E, fundamentalmente, pelo cenário de Santa Rosa, com seus três níveis: da realidade, da memória e da alucinação. Aliás, Os comediantes, contando com o grande cenógrafo Santa Rosa, deram grande contribuição ao desenvolvimento de nossa cenografia com os excelentes cenários de *A verdade de cada um*, de Pirandello (1940) – sendo certo que essa

peça foi remontada em 1941 com cenários de Bellá Paes Leme, outra excelente cenógrafa e figurinos de Aduino Filho – e, em 1944, tivemos o impressionante cenário, com seus panejamentos, para *Pelleas et Melisande*, de Maeterlink, o expressionista cenário de cena simultânea para *Desejo*, de O'Neill e o estilista para *A rainha morta*, de Montherlant, em 1946, espetáculos dirigidos por Ziembinski.

O Teatro do Estudante, com a excepcional e surpreendente montagem de *Hamlet*, revelando um dos maiores atores de nosso teatro, Sérgio Cardoso, nos mostrou pela primeira vez um cenário com uma grande escadaria, seguindo as propostas de Adolphe Appia e que posteriormente seria adotada por Svoboda em sua montagem de *Édipo rei*. Passada a surpresa inicial, o cenário passou a ser admirado por sua funcionalidade e beleza plástica, sendo posteriormente imitado. Pernambuco de Oliveira se tornaria um dos nossos maiores cenógrafos.

Em São Paulo, a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948, apesar das inevitáveis exceções, estabeleceria um padrão de excelência na escolha do texto, na concepção do espetáculo pelo diretor, na interpretação, no projeto e na realização dos cenários e figurinos. A importação de diretores italianos e a vinda de cenógrafos estrangeiros fizeram com que os anos 1950 fossem um momento fecundo de realizações artísticas e, ao mesmo tempo, uma escola sobre como fazer montagens integradas e coerentes em todos os elementos criadores do espetáculo. Na cenografia e figurinos, tivemos a presença de Aldo Calvo, um dos grandes nomes do nosso teatro (que salvaria a cenografia do Ballet IV Centenário) e a quem ainda não se fez a devida justiça. Somente seus cenários para as duas *Antígonas*, de Sófocles, e *Anouilh*, este último com um grande painel fotográfico de ruínas, aproveitando as lições de Piscator, lhe concederiam lugar de destaque no teatro brasileiro. Bassano Vaccarini, Mauro Francini, Túlio Costa, Maurice Vaneau, Sérgio Cardoso, Bellá Paes Leme, Darcy Penteado, Clóvis Graciano e, depois, Gianni Ratto, Maria Bonomi, Cyro Del Nero e outros mais fizeram do TBC uma verdadeira escola de cenografia e indumentária, não podendo ser esquecido o nome de Carlos Giacheri, não somente cenógrafo, mas também um grande maquinista.

A década de 1950 foi realmente um grande momento da cenografia. No Rio, O Tablado, a contar de 1951, sob o comando de Maria Clara Machado, passa a ser um celeiro não somente de atores, mas também de cenógrafos e figurinistas. Suas montagens se sucedem com cuidado artístico e funcional no tratamento do espaço cênico, por mais



limitado que fosse. Os cenários de Eros Martim Gonçalves, diretor e cenógrafo – que, posteriormente, dirigiria com grande eficiência o Departamento de Teatro da Universidade Federal da Bahia –, foram uma grande contribuição para nossa cenografia, bastando lembrar o tratamento do espaço cênico nas montagens de *A escola de viúvas*, de Cocteau; *Todo mundo e ninguém*, de Gil Vicente; e *Sganarello*, de Molière, todos de 1952, e *A sapateira prodigiosa*, de Garcia Lorca (1953), na qual Kalma Murtinho iniciava sua brilhante carreira de figurinista. Em 1955 tivemos um marco importante no teatro para crianças e adolescentes com a estreia de *Pluft, o fantasminha*, de Maria Clara Machado, com cenário de Napoleão Moniz Freire e figurinos de Kalma Murtinho. Desde então, *Pluft, o fantasminha* não deixou de estar em cartaz todos os anos em algum ou vários teatros do Brasil. Merecem menção ainda os cenários de Bellá Paes Leme e o surgimento de dois excelentes cenógrafos, Anísio Medeiros, com criação da cena para *A sombra do desfiladeiro*, de Synge (1956), e Arlindo Rodrigues, com um trabalho para *Barrabás*, de Ghelderode (1963).

As comemorações pelo IV Centenário da fundação da cidade de São Paulo, em 1954, seriam uma grande oportunidade para a cenografia brasileira. Mas, na parte teatral, o programa aprovado foi absolutamente modesto. Restaria o Ballet do IV Centenário, para o qual se importou um renomado *Maître* de Ballet: Aurélio Millos, que criou dezessete excelentes coreografias, contando com ótimos bailarinos, entre veteranos e principiantes, selecionados por concurso. Para a cenografia e figurinos, entretanto, que seria uma grande oportunidade para os artistas brasileiros, decidiu-se contratar pintores famosos, ou por ignorar a especificidade da elaboração de cenários ou por certo triunfalismo, o calcanhar de Aquiles dos planos para as comemorações. Ora, na história do Teatro, em todos os momentos em que, pela confusão entre duas expressões de Artes Plásticas, se encarregou pintores da cenografia os resultados não foram dos mais brilhantes. Já na Renascença italiana, os cenários de Rafael, Michelangelo, Peruzzi ficaram na sombra histórica de Serlio, Palladio, Aleotti, Torelli e Sabbattini, conhecedores da arquitetura teatral e da função do espaço cênico. Também a colaboração do grupo Nabis, Maurice Denis, Vuillard, entre outros, com o Teatro de Arte de Paul Fort não resultou em um sucesso maior.

Com a exceção dos Ballets Russos, em 1908, com os pintores-cenógrafos Bakst, Golovin e Benoit, as experiências do século XX não resultaram bem. Exemplo disso foi a moda no início dos anos 1920, dos pintores de renome se dedicarem à cenografia.

Pelos desenhos e algumas fotos disponíveis, com exceção de Picasso, os trabalhos de Delaunay (1923), Fernand Léger (1923), Picabia (1924), Mondrian (1926) e outros, foram muito pouco teatrais, prejudicando, inclusive, o trabalho dos atores. Assim, a história não recomendava o critério de encarregar pintores da cenografia do Ballet. Felizmente foi contratado para o Ballet o excelente cenógrafo italiano, já no Brasil para o TBC, Aldo Calvo. Com profundos conhecimentos de cenografia e maquinismo teatral, Calvo transformou em cenários de três dimensões os quadros plásticos em duas dimensões enviados pelos pintores, claro que com a exceção dos que já tinham experiência em cenografia. Os cenários, que São Paulo viu apenas no ano seguinte – pois o Teatro Municipal, por falta de visão e excesso de burocracia, permaneceu em obras (sem contar os espetáculos improvisados na quadra de esportes do Pacaembu), e o Ballet estreou no Rio de Janeiro pela tradução para o palco feita por Aldo Calvo –, resultaram em belas composições plástica, funcionais, o que não se pode dizer dos figurinos, que, hoje, nos parecem de gosto duvidoso. Eis os cenários e figurinos, com seus autores, sendo todos coreografados por Aurélio Millos, e dos quais existem desenhos originais e fotografias, salvos da destruição dos arquivos do Ballet:

Irene Ruchti  
*As quatro estações*, com música de Verdi

Oswaldo de Andrade Filho  
*Bolero*, de Ravel

Flávio de Carvalho  
*Cangaceira*, de Camargo Guarnieri

Toti Scialoja  
*Caprichos*, com música de Stravinsky

Santa Rosa  
*Deliciae Populi*, música de Casella

Noêmia Mourão  
*Fantasia brasileira*, de Souza Lima

Aldo Calvo  
*Ilha Eterna*, de Bach

Eduardo Anahory  
*Indiscrições*, música de Jacques Ibert

Di Cavalcanti  
*Lenda do amor impossível*, de Di Cavalcanti e Aurélio Millos

Aldo Calvo  
*Loteria Vienense*, de Strauss

Quirino da Silva  
*No vale da inocência*, música de Mozart

Heitor dos Prazeres  
*O guarda-chuva*, de Mignone

Lasar Segall  
*O mandarim maravilhoso*, de Béla Bartók

Portinari  
*Passacaglia*, música de Bach

Burle-Marx  
*Petrouchka*, de Stravinsky

Darcy Penteado  
*Sonata da Angústia*, de Béla Bartók

Clóvis Graciano  
*Uirapuru*, de Villa-Lobos

O resultado dos cenários e figurinos do Ballet do IV Centenário teve tal repercussão que a I Bienal de Artes Plásticas de Teatro, realizada em 1957 no contexto da IV Bienal de São Paulo, reservou-lhes uma sala especial, onde estiveram presentes quase todos os participantes daquele evento, com exceção de Candido Portinari e Toti Scialoja. Essa primeira Bienal, além das representações estrangeiras, apresentou um amplo panorama da cenografia e indumentária do nosso teatro, com trabalhos de Bellá Paes Leme (4), Athos Bulcão (1), Flávio de Carvalho (3), Tullio Costa (5), Benet Domingo (2), Antonio Lopes de Faria (5), Milton Fernandes (1), Mauro Francini (4),

Napoleão Moniz Freire (4), Clóvis Garcia (3), Martin Gonçalves (2), Irênio Maia (4), Luciano Maurício (1), Anísio Medeiros (2), Oscar Niemeyer (1), Nilson Pena (3), Dirceu Perez (1), Darcy Penteado (7), Gianni Ratto (2), João Maria dos Santos (2), Maria Celina Simon (1), Eduardo Suhr (2), Washington Junior (2), Carlos Perry (2); e *hors-concours*, Aldo Calvo e Sansão Castelo Branco. Figurinistas também apresentaram seus trabalhos: Germana de Angelis, Willy de Castro, Clara Heteny, Kalma Murtinho, Luciana Petrucelli, Heitor Ricco, Odette Santos, Renée Toso Wells. No setor de arquitetura teatral, foi exposto o projeto do Teatro Castro Alves, de Salvador-BA, de autoria de José Bina Fonyat Filho e Humberto C. Lopes. O Teatro Municipal do Rio de Janeiro contou com sala especial, com os trabalhos de Eurico Bianco, Sansão Castelo Branco, Mario Conde, Helmuth Noetzved, Fernando Pamplona, Enrique Peycere e Tomás Santa Rosa.

A II Bienal das Artes Plásticas de Teatro, junto à V Bienal de São Paulo, em 1959, apresentou dezenove cenógrafos e figurinistas, a maioria já participante da I Bienal, com o acréscimo de Sérgio Cardoso, Joel Lopes de Carvalho, Malgari Costa, Beatriz Lander Tanaka, Júlia van Bogger, Michel Weber e Bassano Vaccarini.

Já a III Bienal das Artes Plásticas do Teatro, no âmbito da VI Bienal de São Paulo, em 1961, também contou com vários participantes anteriores, com outros estreantes na exposição, como Cyro Del Nero – que ganharia o prêmio da Bienal –, Elisabeth Kossowski, Nelson Leirner, Tamar de Letay, Lúcio Menezes Santos, Flávio Phebo, Ana Letyia, Eduardo Badia Vilató e Waston Júnior. Essa Bienal, entretanto, caracterizou-se pelo importante setor da arquitetura, apresentando os projetos de José Maria Whitaker Assunção, para a sede e o teatro do Serviço Nacional de Teatro em São Paulo, no local do antigo Cine Broadway, depois ocupado por edifício de apartamentos para militares; de Irineu Breitman para o Teatro de Equipe de Porto Alegre/RS; de Oscar Niemeyer para o Teatro Nacional de Brasília; de Igor Sresnewsky, projetos de acústica; de José Walter Toscano e José Caetano de Melo Filho para o Teatro de Assis/SP; de Oswaldo Correa Gonçalves, Júlio Katinski, Abrahão Sanovicz e Aldo Calvo para o Teatro Municipal de Santos/SP; Helio Ferreira Pinto para o Palácio das Artes de Belo Horizonte/MG.

Infelizmente as Bienais de Artes Plásticas não tiveram continuidade e somente em 1989, na XX Bienal de São Paulo, tínhamos uma exposição de Teatro, organizada pelo CPT (Centro de Pesquisas Teatrais ligado ao SESC de São Paulo e dirigido por Antunes Filho) e

depois, na Bienal seguinte, em 1991, teríamos uma instalação cenográfica de J. C. Serroni, Adriano Guimarães, Fernando Guimarães e Ricardo Junqueira.

As décadas de 1950 e 1960 foram das mais importantes para nosso Teatro, bastando lembrar o período áureo do TBC, a Companhia Delmiro Gonçalves, a Companhia Nydia Licia-Sérgio Cardoso, o Teatro Cacilda Becker, o Teatro de Arena, o Teatro Oficina, o Teatro de Maria Della Costa e a explosão do teatro amador em São Paulo. No Rio de Janeiro, a atuação continuada do Tablado, a Companhia Tônia-Celi-Autran e o Teatro dos Sete. Nesse período, o Teatro se desenvolve também nos outros estados, especialmente em Pernambuco e Paraná.

Na área da cenografia, é um tempo de grandes experiências e procura de novos caminhos, tentando recuperar o atraso com relação às inovações do teatro europeu. Somente para exemplificar com a nossa experiência pessoal, nesses anos realizamos um cenário cubofuturista para *Fora da Barra*, de Sutton Vane (GTA, 1953); simbolista para *Corrupção no Palácio da Justiça*, de Ugo Betti (Grupo Teatral XI de agosto, 1954); realista-simbólico para *Um amor de bruxa (Bell, Book and Candle)*, de Van Druten (Companhia Ludi VelosoArmando Couto, 1955); naturalista para *Três anjos sem asas (La Cuisine dès Anges)*, de Albert Husson (Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, 1957); formalista (appiano) para *Cidade assassinada*, de Antonio Callado (SESI, 1963); na linha de Gordon Craig para *Noites brancas*, de Dostoiévski (SESI, 1964); estilista para *Caprichos do amor e do acaso*, de Marivaux (SESI, 1964); teatralista para *Manhãs de sol*, de Oduvaldo Vianna (SESI, 1966); construtivista para *Intriga e amor*, de Schiller (SESI, 1969). Como se vê, todos os estilos foram experimentados, agora de acordo com a temática do texto e a proposta do diretor.

Em São Paulo, no TBC, podemos destacar Bassano Vaccarini, com o cenário para *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello; e, com Carlos Giachieri, *Entre quatro paredes*, de Sartre; Aldo Calvo e Bassano Vaccarini para *A mulher do próximo*, de Abílio Pereira de Almeida (1948); só Aldo Calvo: *Nick Bar, O mentiroso*, de Goldoni, *A dama das camélias*, de Dumas Filho; só Bassano: *A importância de ser prudente*, de Oscar Wilde, *Anjo de pedra (Summer and Smoke)*, de Tennessee Williams, e *Paiol velho*, de Abílio Pereira de Almeida, todos nos anos 1950. Ainda nessa década, criaram cenários para o TBC: Noêmia para *Arsênico e alfazema*, de Kesselring. Mauro Francini com *Na terra como no céu, A desconhecida de arras*, de Salacrou, *Leito nupcial*, de Jan de Hartog, *Mortos sem sepultura*,



de Sartre, *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, *Volpone*, de Ben Jonson, *A Casa de chá do luar de agosto*, de Túlio Costa, e para *A ronda dos malandros*, de John Gay. Gianni Ratto para *Nossa vida com papai*; Maurice Vaneau para *As provas do amor*, de João Bettencourt. E nos anos 1960 Cyro Del Nero para *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, *A semente*, de Gianfrancesco Guarnieri, *Almas mortas*, de Gogol, *A escada*, de Jorge Andrade. Maria Bonomi para *A morte do caixeiro viajante*, de Arthur Miller, *Yerma*, de Garcia Lorca. Darcy Penteado com *Um gosto de mel*, de Shelagh Delaney e, até mesmo, uma experiência de Franco Zampari, o criador do TBC, para *Patate*, de Marcel Achard. Criaram figurinos, entre outros, Aldo Calvo, Kalma Murtinho, Luciana Petrucelli, Odilon Nogueira, Clara Heteny e Napoleão Moniz Freire, também cenógrafo.

Nas outras novas e destacadas companhias, tivemos a estreia de importantes cenógrafos, que depois tiveram uma brilhante carreira, como Irênio Maia, na Companhia Delmiro Gonçalves. No Arena, depois de um princípio em que só se encontra registro de figurinistas, como Willis de Castro, Alfredo Mesquita, Edgar Koetz, Ded Boubonnais, ainda na década de 1950, começam a surgir cenógrafos, agora acostumados, juntamente com os diretores, ao novo espaço. Flávio Império, iniciando os anos 1960, realiza cenários e figurinos para *Pintado de alegre*, de Flavio Migliaccio, e para *O testamento do cangaceiro*, de Chico de Assis, em 1961 para *Os fuzis da senhora Carrar*, de Brecht (1962), e *O melhor juiz, o rei*, adaptação de Lope da Vega. Em 1963, Paulo José projeta cenários e figurinos para *A mandrágora* e *O inspetor geral*. José de Anchieta para *O círculo de giz caucasiano*, Marcos Weinstock para *La Moschetta*, *Teatro-Jornal*, *A resistível ascensão de Arturo Ui* e *Doce América*. Nos anos 1960, o Arena realiza uma série de experiências (especialmente depois do show *Opinião*), *Arena canta Bahia* (1965), *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), com cenografia formalista, num tratamento austero do espaço cênico.

O Teatro Oficina inicia sua brilhante trajetória nesse período, inovando não somente na escolha do repertório, no estilo de encenação e interpretação, com experimentações que vão de Stanislavski a Brecht, mas também no espaço cênico, na cenografia e na indumentária. A modificação da relação palco-plateia, implementada pelo arquiteto Joaquim Guedes, também cenógrafo, na reforma depois do incêndio – adotando a forma de o espaço de representação ficar ao longo de duas plateias laterais, chamada por alguns de palco-sanduíche e, por outros, a de nossa preferência,

de espaço paralelo – foi novidade para nosso teatro. Na verdade, essa relação foi criação medieval, primeiro dentro da igreja e, depois, na praça pública e já havia sido retomada nos anos 1920 na famosa montagem da Universidade de Pasadena, na Califórnia, EUA, e que agora é a forma permanente do Teatro Oficina, na proposta da arquiteta Lina Bo Bardi. Ela foi uma das importantes cenógrafas do Oficina no final dos anos 1970, bastando lembrar o famoso cenário para *Na selva da cidade*, de Brecht. Outros cenógrafos que contribuíram para a excelência do Oficina nesse período foram Napoleão Moniz Freire, com cenário e figurinos para *A vida impressa em Dólar*, Flávio Império, desenvolvendo sua brilhante carreira com cenários e figurinos, entre outros, para *Um bonde chamado desejo* (1962), *Andorra* (1964) e *Os inimigos* (1966). Anísio Medeiros, Hélio Eichbauer, Marcos Flackman e Joel de Carvalho são outros cenógrafos que contribuíram para o alto nível artístico atingido pelo Oficina nos anos 1960.

No Rio de Janeiro, a Companhia Tônia-Celi-Autran, egressa do Teatro Brasileiro de Comédia de São Paulo, iniciou sua fecunda vida nos anos 1950, tornando-se um marco na história do nosso Teatro. Nessa primeira década, cenógrafos já conhecidos ou iniciantes, puderam criar excelentes cenários e figurinos. Aldo Calvo para *Otelo* (1956), de Shakespeare, encabeça, com justiça, a lista que conta com cenógrafos e figurinistas que contribuíram para a evolução e a qualidade artística do teatro brasileiro. Assim, tivemos Darcy Penteado, Luciano Maurício, Túlio Costa, Napoleão Moniz Freire, Glauco Rodrigues, Ded Bourbonnais, Joel de Carvalho, Arlindo Rodrigues e essa excelente cenógrafa e figurinista, felizmente ainda em atividade neste ano de 2004,<sup>6</sup> Maria Bonomi. Em 1960, a cenógrafa Laura Lessa comparece com um belo cenário para *Dois na gangorra* e a seguir tivemos novamente Aloísio Magalhães, Túlio Costa e Glauco Rodrigues. Foi uma companhia que teve importante participação no desenvolvimento da cena nacional. Quanto à atuação do Tablado, já nos referimos anteriormente.

Voltando a São Paulo, Gianni Ratto, não somente como cenógrafo e figurinista – atividades que já lhe haviam granjeado merecida fama no teatro europeu –, mas também como diretor, teve uma atuação no Teatro Maria Della Costa que orientaria e incentivaria muitos jovens artistas nacionais. *O canto da cotovia*, de Anouilh, e *Depois da queda*, de Arthur Miller, são espetáculos que bastariam para, em qualquer parte do

---

<sup>6</sup> Ano em que este texto foi escrito. (N. do E.)

mundo, consagrar seus criadores.

Sérgio Cardoso e Nydia Licia, ao deixarem o TBC, criaram a própria companhia e arrendaram um velho teatro no bairro da Bela Vista, tradicionalmente conhecido como Bixiga, o antigo Esperia, transformado em cinema “poeira” e depois fechado. Com uma reforma substancial, surge o novo Teatro Bela Vista, que seria sede de grandes espetáculos e onde realizariam seus cenários, entre outros, Eduardo Suhr (já famoso na Europa) para *Hamlet* (1956), de Shakespeare, Irênio Maia para *A raposa e as uvas* (1956), de Guilherme de Figueiredo, e *O soldado Tanaka* (1959), de Georg Kaiser, e o próprio Sérgio Cardoso para a nova montagem de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, completamente diferente do cenário de Santa Rosa, mas igualmente funcional.

Também como um dos muitos “filhos” do TBC, Cacilda Becker, juntamente com Walmor Chagas, organizaria sua própria companhia, passando a ocupar o auditório da Federação Paulista de Futebol, transformado em teatro. Ali seriam apresentados cenários de qualidade, devidos a alguns dos nossos melhores cenógrafos, como Cyro Del Nero para *Raízes*, de Arnold Wesker; Joaquim Guedes, o arquiteto da segunda reforma do Teatro Oficina, para *Rinocerontes*, de Ionesco; Flávio Império para *Andorra*, de Max Frisch; Maurice Vaneau para *O reco-reco*, de Charles Dyer; Ded Bourbonnais para a nova encenação de *Mary Stuart*, de Schiller; e Gianni Ratto para a também nova montagem de *Gata em teto de zinco quente*, de Tennessee Williams. Em encenações de companhias não permanentes tivemos um belo e funcional cenário de Domingos Fuschini para *Velhos marinheiros*, adaptação da novela de Jorge Amado com a direção de Ulisses Cruz e Irineu Chamiso Júnior, um expressivo cenário para *Em defesa do companheiro Gigi Damiani*, sobre a temática da greve operária de 1917, talvez a primeira greve de trabalhadores em São Paulo. Ambos os espetáculos do início da década de 1980, mas ligados à anterior.

Voltemos aos anos 1960 e 1970, período obscuro da cultura brasileira (e também os anos obscuros de outras áreas culturais, sociais e políticas).

Com a repressão policialesca e a censura, a prisão e o exílio ou a morte de vários de seus artistas mais importantes, bastando lembrar o desaparecimento, até hoje não explicado, de Heleny Guariba, o exílio de Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa, entre tantos, o teatro deveria ter sofrido uma forte recessão. Surpreendentemente,

apesar das peças proibidas, o Teatro teve um grande desenvolvimento e conseguiu, enganando a censura, ignorante e burra como todas as censuras, constituir-se numa grande e forte trincheira de resistência à ditadura militar. É a época de *Opinião* e dos *Arena conta*. As companhias aprenderam a driblar a censura, e os críticos tiveram que estabelecer uma autocensura para não alertar os repressores de então. Com o recrudescimento das atividades teatrais de resistência, a cenografia deveria ter um grande desenvolvimento. Entretanto, os movimentos teatrais dos anos 1960, de caráter revolucionário, especialmente os grupos norte-americanos como o Living Theatre, o Bread and Puppet Theatre, o Open Theatre, o Black Theatre, o Teatro dos Ticanos, propondo uma encenação pobre e relançando a moda das chamadas “criações coletiva”. Proposta essa mal digerida pelos nossos grupos teatrais, especialmente os conjuntos estudantis, que sempre foram o celeiro do nosso teatro profissional e vanguardista, e que reduziram a ação dos cenógrafos e figurinistas. Todo mundo passou a realizar cenários e indumentária para os espetáculos teatrais com resultados medíocres.

Mas a grande força que o teatro adquire, em sua posição de resistência, como uma trincheira na luta pela democracia, faz com que a atividade teatral se destaque também em outros estados brasileiros, fora do eixo Rio–São Paulo, tornando-se visível para todo o país. O projeto Mambembe, compreendendo o Mambembinho, de teatro para crianças e adolescentes, e o Mambembão, para adultos, veio trazer essa visibilidade para primeiro plano, resultando num proveitoso intercâmbio de experiências e conhecimentos, especialmente pelo fato de as montagens de vários estados se basearem no aproveitamento do folclore regional.

Antes, porém, de nos chegarem os espetáculos das várias cidades brasileiras, haviam se tornado conhecidos alguns trabalhos teatrais e, em consequência, o nome de cenógrafos e figurinistas. Assim, em Minas Gerais, trabalha nesse momento o excepcional cenógrafo Raul Belém Machado, com cenários e figurinos para *O bom soldado Svejk*, de J. Hasek com adaptação, inclusive, de Piscator e Brecht, *Fala baixo senão eu Grito*, de Leilah Assumpção, *Galileu Galilei*, de Brecht, que seriam premiados pela Associação Mineira de Críticos Teatrais, dentre outros. Raul Belém Machado, que chegaria a ser diretor artístico do Palácio das Artes de Belo Horizonte por seus profundos conhecimentos de cenografia (foi com ele que aprendemos os diferentes



conceitos de espaços positivo e negativo do ponto de vista do diretor, do ator e do cenógrafo) e por sua criatividade artística, teria sido um nome de repercussão nacional se não tivesse ficado fiel a sua Belo Horizonte.

Em Pernambuco, os novos ventos que enfunavam as velas do teatro brasileiro tiveram efeito fecundante. Dois grupos se destacaram na produção cênica, o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), o mais antigo, formado fundamentalmente pela família Oliveira sob a direção firme de seu chefe, Valdomiro de Oliveira, homem integral do teatro, e o Teatro de Estudantes de Pernambuco (TEP), dirigido por Hermilo Borba Filho, estudioso da cultura popular (são dele os livros sobre espetáculos populares do Nordeste e sobre o Mamulengo, teatro popular de bonecos), dramaturgo (entre outras peças uma excelente *Electra no circo*), diretor, crítico teatral, romancista e profundo intelectual. Sua passagem por São Paulo, onde morou durante alguns anos, foi marcante.

Dos cenógrafos pernambucanos, podemos destacar Lula Cardoso Alves, para, entre outros, *O urso*, de Tchekhov (TEP), Martim Gonçalves (vindo do Rio passando pela Bahia) com cenários e figurinos para *Édipo rei*, de Sófocles (TEP), Janice Lobo, prêmio de melhor cenógrafo em 1954, pela Associação dos Críticos Teatrais de Pernambuco e Aloísio Magalhães (TEP), Hélio Moreira, que se tornaria professor de cenografia da Universidade de Pernambuco, Francisco Brennand trabalhando para um novo grupo, o Teatro de Arena do Recife, Heráclito Campello que, ao se transferir para São Paulo, se tornaria um dos melhores cenógrafos do teatro paulista, conhecido como Campello Neto. Antonio José, autor da primitiva cenografia do famoso espetáculo anual da *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém*, no município do Brejo da Madre de Deus, no interior pernambucano. Destaque especial merece Vitor Moreira, oriundo do TAP e autor da construção espetacular da Nova Jerusalém, com suas muralhas, que abrigam os serviços, com nove palcos, onde se desenrolam as cenas da *Paixão* para um público calculado estimado de quatro mil pessoas por sessão em todos os dias da Semana Santa. A cidade cenográfica, projetada por Vitor Moreira, se tornou o grande palco a céu aberto desde 1968, lembrando os espetáculos ao ar livre com milhares de espectadores, rememorando os espetáculos cívico-teatrais da Revolução Francesa e, depois, na Rússia, comemorativos da Revolução Bolchevista.

Ainda nos anos 1970, Ruth Escobar, além dos Festivais Internacionais de Teatro,



promoveu a vinda de Victor Garcia, diretor argentino radicado na França, hoje falecido, a quem devemos dois espetáculos excepcionais, especialmente quanto à concepção do espaço cênico. *Cemitério de automóveis*, junção de pequenas peças de Arrabal, foi montada em uma espécie de oficina adaptada, com um cenário espetacular na forma elisabetana, com o espaço posterior ocupado por um monte de sucata de velhos carros e o espaço anterior, na forma fálica, simbólica do erotismo do espetáculo, rodeada pelos espectadores por três lados. Todo esse espaço era circundado por uma passarela, por onde corriam intérpretes; com direção, cenografia e figurinos de Victor Garcia, a montagem causou surpresa e sensação, tornando-se uma proposta renovadora das concepções de espaço cênico.

Outra montagem revolucionária do Teatro Ruth Escobar foi a do *Balcão*, de Jean Genet, espaço cênico de Vladimir Pereira Cardoso. Utilizando-se do espaço vertical, Vladimir derrubou paredes do Teatro Ruth Escobar e construiu um cilindro com três anéis de espectadores, as cenas se desenvolvendo em trapézios, em cordas, numa plataforma elevatória e numa passarela helicoidal, suspensa no espaço oco do cilindro. O resultado foi tão criativo, funcional e estético, que a montagem se tomou a única encenação brasileira a constar no livro de Denis Bablet, *Les Revolution Scenique du XX<sup>ème</sup> Siécle*. Aliás, o premiado cenógrafo Vladimir Pereira Cardoso teria uma produção de valor no Teatro Ruth Escobar, com cenários para *O casamento do senhor Mississippi* (1965), de Dürrenmatt, figurinos de Ugo Castellani (1966), *As fúrias*, de Rafael Alberti, *Júlio César*, de Shakespeare, *Lisístrata* (1969), de Aristófanes, com figurinos de Ninette van Vüchelen e *Os monstros*, de Denoy de Oliveira. Também um espetáculo notável, um dos mais belos que vimos no teatro brasileiro, foi *A viagem*, adaptação de Carlos Queiroz Telles; de *Os lusíadas*, de Camões, direção de Celso Nunes, já no início dos anos 1970, com cenografia e figurinos de Hélio Eichbauer. Ocupando todos os andares do Teatro Ruth Escobar, começando no porão, que seria a Idade Média, subindo, junto com o público, para o andar superior, que seria a Renascença, onde um praticável em balanço, de grande efeito, representava o barco de Vasco da Gama; a cenografia foi um dos grandes méritos da montagem. Hélio Eichbauer fora também cenógrafo e figurinista, na linha tropicalista, de *Rei da vela*, de Oswald de Andrade, famoso espetáculo do Teatro Oficina em 1967.

Ainda dois espetáculos devem ser citados: *Morte e vida severina*, de João Cabral

de Melo Neto, direção de Silnei Siqueira para o TUCA (1965), que obteve grande sucesso em sua excursão europeia, especialmente no Festival de Avignon (a única montagem brasileira estudada na coleção *Les Voies de la Création Théâtrale*, vol. 2), com cenários e figurinos de José Armando Ferrara. O outro foi *O rito do amor selvagem* (1970), do Grupo Sonda, com direção e cenografia de José Agripino de Paula, espetáculo participativo, agarrando o público desde a bilheteria e com os atores representando no interior de um grande esfera transparente no espaço cênico.

No final dessa década e início da seguinte, surge o Teatro Popular do Sesi, que, sob inteligente direção de Osmar Rodrigues Cruz, faria um excepcional trabalho de popularização do Teatro, oferecendo gratuitamente à classe trabalhadora espetáculos de alto nível artístico, seja pela qualidade dos textos encenados, seja pelo cuidado na direção, na interpretação, na cenografia, figurinos, coreografia, música, resultando em excelentes montagens. A partir de 1960, o TPS encenaria *O fazedor de chuva* (1960), de Richard Nash, *A pequena da província* (1961), de Clifford Odets, *A beata Maria do Egito* (1981), de Rachel de Queiroz, *Loucuras de verão* (1862), de Richard Nash, todas com cenários de Francisco Giaccheri; *Cidade assassinada* (1963), de Antonio Callado, *Noites brancas* (1964), de Dostoiévski, *Caprichos do amor e do acaso* (1964), de Marivaux, *A sapateira prodigiosa* (1965), de Garcia Lorca, *O avarento* (1966), de Molière, com figurinos de Odilon Nogueira, *Manhãs de sol* (1966), de Oduvaldo Vianna, com figurinos de Renato Dobal e *Intriga e amor*, de Schiller (1969), com figurinos do cenógrafo, todos os cenários de Clóvis Garcia; e *O milagre de Anne Sullivan*, cenários e figurinos de Elisabeth Dobal. Nos anos 1970, o TPS nos daria grandes montagens, período em que passa a ocupar seu teatro próprio, na Avenida Paulista, em São Paulo. Com importantes cenógrafos e figurinistas, entre os quais Bassano Vaccarini, cenários e figurinos para *Memórias de um sargento de milícias* (1970), de Manuel Antônio de Almeida, Túlio Costa, cenários e Ninette Van Vüchelen, figurinos, para *Senhora* (1971), de José de Alencar, Campello Neto, cenários e figurinos para *Um grito de liberdade* (1972), de Sergio Viotti, Túlio Costa, cenários, e Ninette Van Vüchelen, figurinos, para *Caiu o ministério*, de França Junior, e *Médico à força* (1973), de Molière, Ded Boubonnais, cenário e figurinos para *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias (1974), Augusto Francisco, cenários e figurinos para *O noviço*, de Martins Pena (1976), Flavio Império, cenários e figurinos para *O poeta da vila e seus amores*, de Plínio Marcos (1979)

e para *A falecida*, de Nelson Rodrigues (1979).

Os anos 1970 seriam um período de contradições: ao mesmo tempo que a ditadura exercia sua força destruidora contra a cultura, o teatro entrava numa fase de grande criatividade e se tornava uma trincheira de resistência à ditadura, não só por espetáculos desafiadores, mas também por suas organizações, bastando lembrar a atuação de Cacilda Becker à frente da Comissão Estadual de Teatro de São Paulo e as atitudes de protesto e desafio da Associação Paulista de Críticos Teatrais.

Dois fatos demonstram os tempos de contradições que o Teatro (e toda a nossa cultura) era obrigado a suportar. O primeiro, que beirou o ridículo, foi o confisco, pelo governo, da peça *Patética*, vencedora do Concurso Nacional de Dramaturgia do então Serviço Nacional de Teatro, de 1976. A decisão do júri, até então soberano, não foi homologada e assim a peça de João Ribeiro Chaves Neto não foi oficialmente considerada vencedora. A peça seria liberada e encenada depois da abertura democrática e demonstrou não ter nenhum poder explosivo, comprovando, mais uma vez, a insanidade da censura.

Mas, em contrapartida, tivemos dois espetáculos revolucionários, do ponto de vista artístico, no ano de 1977. Um foi o genial *Tempo de espera*, de Aldo Leite, vindo do Maranhão, com direção e cenografia do autor. Sem utilização da palavra, o espetáculo, ao mesmo tempo despojado e pleno de emoção, tinha uma força dramática para a qual contribuiu, sem dúvida, o belo cenário de linha realista simplificada. O outro foi *O último carro*, de João das Neves com cenografia de Germano Blum. Apresentado no Rio, no ano anterior, a montagem paulista aproveitou o espaço da Bienal de Artes Plásticas e, colocando o público no centro e os espaços cênicos em torno – espaço que denominamos panorâmico, proposto por Artaud nos anos 1920 e experimentado pela Escola de Arte Dramática de São Paulo, já incorporada à USP, no início dos anos 1970. O espetáculo produziu tal impacto, que serviu de inspiração aos nossos cenógrafos por muito tempo.

Ainda na década de 1970, foram apresentados cenários de qualidade, entre os quais, os de Maria Bonomi para *Corpo a corpo*, de Vianinha, e *Peer Gynt*, de Ibsen; e Túlio Costa, para *A Morte de um Caixeiro Viajante*, de Arthur Miller; e com figurinos de Flavio Phebo, para *A Margem da Vida*, de Tennessee Williams; cenários de Flavio Phebo, com figurinos de Darcy Penteadado para *Volpone*, de Ben Johnson; de Aderbal Junior

para *Apareceu a margarida*, de Roberto Athayde. E *A gota d'água*, de Chico Buarque de Holanda e Paulo Pontes, direção de Gianni Ratto, estreando no Rio em 1975 e em São Paulo em 1977, espetáculo até hoje comentado, teve excelentes cenário e figurinos de Walter Bacci.

No final dos anos 1970, tivemos um projeto de real utilidade para o desenvolvimento do Teatro Brasileiro, o projeto Mambembe, compreendendo o Mambembão, de teatro para adultos e o Mambembinho, teatro para crianças e adolescentes. Graças à operosidade de Orlando Miranda, que, apesar de servir à ditadura, com sua visão de planejador e capacidade administrativa, muito fez pelo nosso teatro, o projeto foi realizado durante cinco anos, de 1978 a 1982, iniciando-se pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT) e terminando pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN), tendo sido coordenado por Umberto Braga, Aldomar Conrado, Francisco Medeiros e Carlos Miranda, em anos diferentes, além de coordenadores regionais. Tinha por objetivo o intercâmbio entre os artistas teatrais de todo o Brasil, o conhecimento dos artistas, críticos e público do eixo Rio–São Paulo, do teatro que se faz em todo território brasileiro. Durante o ano, os especialistas do SNT corriam todos os estados, verificando os grupos, as montagens apresentadas, escolhendo o quanto possível as de melhor nível artístico (nem sempre as melhores tinham possibilidade de se locomover na época prevista). As encenações selecionadas seriam, por conta do projeto, trazidas para apresentações no Rio, em São Paulo, em Brasília, um ano em Niterói e, no último ano, também em Belo Horizonte

Puderam, assim, cariocas e paulistas, que se julgavam “donos” do teatro brasileiro, verificar a excelente qualidade artística, além do vanguardismo e do aproveitamento da cultura popular, do teatro que se fazia nos estados, muitas vezes superior à média das montagens comerciais dos dois maiores centros urbanos. Infelizmente, além da moda da criação coletiva, que dispensava o cenógrafo e o figurinista, a necessidade de simplificar os cenários para o transporte não permitiu que o público-alvo sempre pudesse admirar as montagens originais em toda a sua realização cênica. Assim mesmo, tomaram-se conhecidos e admirados, os seguintes artistas da comunicação visual da arte cênica, por estados:



### **Amazonas**

Marcio Souza, cenários e figurinos (também autor) de *Folias do látex*, Teatro Experimental do SESC (1978);

Mário Santana, cenários para *Tem piranha no pirarucu*, de Marcio Souza, Teatro Experimental do SESC (1979).

### **Bahia**

Gilson Rodrigues, ambientação cênica para *Oxente gente, cordel*(1978 ), criação coletiva sobre textos populares, Teatro Livre da Bahia. Também cenários e figurinos para *Língua de fogo* (1982), adaptação de Luiz Marfuz, Grupo de Teatro Carranca;

J. Cunha, cenários e figurinos para *O baile pastoril da Bahia*, texto- montagem de Nelson Araújo e Roberto Vagner Leite, aproveitando textos de folguedos populares (1980). Marcio Meirelles, cenários e figurinos para *A terceira margem* (1981), adaptação de textos latino-americanos de Claise Mendes e Paulo Dourado, TCA.

### **Brasília**

*Eles não usam black-tie* (1979), de Gianfrancesco Guarnieri, sob a direção de Chico Expedito, apresentou cenários e figurinos de J. Xavier Junior, Jesuíno Feitosa e Murilo Eckhardt;

Já *A capital da esperança* (1980), criação coletiva do Grupo Esperança, direção de Humberto Pedrancin, não teve responsável pela cenografia, mas os figurinos foram atribuídos a Antonio Murilo.

### **Ceará**

Haroldo Serra, ambientação, também direção, de *Rosa do Lagamar* (1978), de Eduardo Campos, Comédia Cearense.

Alberon e B. de Paiva, cenografia para *Cantochão para uma esperança demorada* (1981), de B. de Paiva, Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno da Universidade Federal do Ceará.

### **Maranhão**

*Os sete encontros do aventureiro corre-corre ou O cavaleiro do destino* (1978), de



Tácito Borralho e Josias Sobrinho, um ótimo aproveitamento da cultura popular, com um lindo cenário de panejamentos modestamente atribuído, juntamente com os figurinos, bonecos, iluminação ao Departamento de Artes Cênicas do Laborarte, produtor do espetáculo, mas no qual se sentia a presença de Tácito Borralho.

### **Mato Grosso**

Augusto Prócoro criou um belíssimo cenário, no qual se sentia o rio caminhando, para *Rio abaixo, rio acima ou ergue o mocho e vamos palestrar*, de autoria do texto e direção de Glória Albuês, e pela primeira vez o nosso público viu dançar o siriri, Grupo Terra de Teatro de Cuiabá (1980).

*Amazonas 2000* (1981) foi uma criação coletiva do Grupo Universitário de Teatro Laboratório de Cuiabá, sob a direção de Alcides Moura Lot, falecido prematuramente.

### **Mato Grosso do Sul**

O único espetáculo de MS, *Foi no belo Sul Mato Grosso*, de Cristina Mato Grosso, teve cenografia e figurinos resultantes de criação coletiva, com os problemas habituais. Grupo Teatral Amador Campograndense (1980).

### **Minas Gerais**

José Mayer, depois ator global, iniciando sua carreira, fez o cenário e dirigiu *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues, com figurinos de Glauco Rocha. Mayer Produções Artísticas (1978).

*Cobra Norato* (1979), do poema de Raul Bopp, teve os bonecos, cenário de caráter abstrato e manipulação por parte da equipe do Giramundo Teatro de Bonecos, sob a competente direção de Álvaro Apocalipse, resultando num espetáculo de belo visual.

*Cigarros Souza Câncer* (1979), de Eid Ribeiro, teve cenário e figurinos do próprio grupo Cenart Produções Artísticas.

O grande cenógrafo Raul Belém Machado criou a cenografia para *Os riscos da fala* (1980), roteiro e direção de Jota Dangelo com O Grupo.

*Me aberta, te aberta, te espeta?* (1982), de Celso Antonio Fonseca teve cenário de Mauro Chiari e João Diniz.

### **Pará**

Neder Charone, cenário e figurinos para *Os mansos da terra* (1978), de Raimundo Alberto, Teatro Universitário da Universidade Federal do Pará e com o grupo, *Ver de ver-o-peso* (1982), Grupo Experiência.

Salustiano Vilhena, cenários e figurinos, juntamente com Neder Charone, para *A mãe d'água*, de Raimundo Alberto. Grupo de Teatro Experiência (1980).

### **Paraíba**

Flavio Tavares, cenário e figurinos para *Os coiteiros* (1978), adaptação da obra de Jose Américo de Almeida, direção Fernando Peixoto, Grupo Oficial do Teatro Santa Rosa.

Fernando Teixeira, cenógrafo, e Fernando Cavalcanti, figurinista, em *A donzela Joana*, de Hermilo Borba Filho. Teatro Universitário da UFPB (1979).

### **Paraná**

Dante Mendonça, cenografia para *Urubu*, de Manuel Carlos Karam. Grupo de Teatro Margem (1979).

José Carlos Proença, excelente cenógrafo prematuramente falecido, fez a cenografia, com figurinos de Luis Afonso Burigo, para *O contestado*, de Romário José Borelli, direção de Emílio Di Biasi, um espetáculo que fazia um belíssimo aproveitamento da cultura popular em todas as suas manifestações. Teatro de Comédia do Paraná (1980).

Já *Curitiba velha de guerra*, dirigida por Antônio Carlos Kraide, foi uma criação coletiva em todos os outros elementos do espetáculo, o que acentuou seu caráter fracionário (1979).

### **Pernambuco**

Beto Diniz fez a cenografia e Fernando Augusto os figurinos para os espetáculos de bonecos de um dos grupos mais famosos de mamulengo, o Mamulengo Só-Riso, com *Festaça no reino da mataverde e carnaval da alegria* (1978), o primeiro para adultos e o segundo para o público infantil.

Já o espetáculo *Rua do lixo, 24*, de Vital Santos teve cenografia criada pelo Grupo Feira de Teatro Popular de Caruaru (1978).

Ubirajara Monteiro executou os cenários e Rogério Breuel fez os figurinos para *Chico rei*, de Walmir Ayala (1979).

O Grupo Vivencial Deolinda apresentou um criação coletiva (1979).

*O Auto das sete luas, de Barros* de Vital Santos, sobre a vida de Mestre Vitalino, o genial ceramista popular, que morreu abandonado e hoje tem seu barraco transformado em museu, teve um visual belíssimo, principalmente pelos efeitos de luz que transformavam os atores em figuras de barro do Mestre Vitalino, com cenário de Alcimar Vólia e Vital Santos, figurinos de Ivã Araújo e iluminação de Ivã Araújo (1980).

Gilmar Crisóstomo criou o visual para *Prosopopéia... um auto de guerreiro*, de André Luiz Madureira e Lourdes Madureira criou os figurinos baseados no índio ideológico dos nossos folguedos populares (1981).

Vital Santos fez os cenários e, com Iva Araújo, os figurinos para *A noite dos tambores silenciosos*, de sua autoria e direção (1982).

Já *Muito pelo contrário*, de João Falcão, teve cenários de Eduardo Almeida (1982).

### **Rio Grande do Sul**

*A morta*, de Oswald de Andrade, do Ex-Núcleo de Trabalho Alternativo (1978), e *Jogos na hora da sexta*, de Rosa Mahieu, do Grupo Armação (1978) tiveram cenários e figurinos criados pelo grupo, sem a supervisão de um especialista. Da mesma forma, *Pequenas histórias do bicho homem*, roteiro e direção de Beto Ruas, do Grupo de Teatro Província (1979).

Com cenografia de Alberto Lombana e figurinos de Federico Wolff, o Teatro Novo apresentou *Linha de montagem*, de Franz Xavier Kroetz (1979).

*As revelações do plausível: A casa das múmias*, de Euclides Dutra de Moraes (Kydo), do Grupo Porão de Teatro não teve responsáveis pelos cenários e figurinos.

Também sem constar responsável pela cenografia, mas com figurinos de Fernando Zimpeck, o Teatro Vivo apresentou o texto de Irene Brietzke *Frankie, Frankie, Frankenstein*.

Roberto Lautert fez a cenografia de *School'out*, de Pedro Eugênio Araújo

Santos, apresentada pelo Grupo Vende-se Sonhos, conseguindo criar os elementos necessários que expressassem as características de rebeldia adolescente do grupo, bastante jovem (1981).

Júlio César Saraiva realizou a cenografia e os figurinos de *Rango*, de Edgar Vasques (1982), produção de Maria Rita.

### **Rondônia**

Um único espetáculo de Rondônia se apresentou, em 1981, do Grupo Cipó *Rio que rio é gente*, de Alejandro Bedotti, mas, infelizmente, sem cenógrafo e figurinista responsáveis por esses setores de criação artística.

### **Santa Catarina**

*Clitemnestra vive!*, de Marcos Caroli Resende, teve sua cenografia e figurinos muito simplificados (os figurinos eram apenas colantes inteiriços), criados pelo próprio Grupo Armação (1978);

*Mesa grande*, de Clecio Espezim, entretanto com direção de Carmem Lúcia Fossari, teve cenário de Uacauan Bonilha, Nildo Martins e José Geraldo Germano, e figurinos de Norma Galdino (1978). Mas o outro espetáculo de Carmem Lúcia Fossari, *Terra de Terrara* (1981), teve criação coletiva de cenário e figurinos.

*...e a galha falou*, espetáculo de bonecos com texto de Hector Grillo, teve cenários do autor e figurinos de Olga Romero (1980).

Um importante acontecimento para a nossa cenografia foi a regulamentação dos cursos, em nível superior, de bacharelado, na formação dos cenógrafos. Pela Resolução nº 32, de 9 de agosto de 1974, o Conselho Federal de Educação estabeleceu os currículos mínimos para o bacharelado em Artes Cênicas, com habilitações em Direção Teatral, Interpretação, Cenografia (que incluía indumentária) e Teoria do Teatro (Dramaturgia e crítica). Com duração mínima de 2.145 horas e máxima de 3.456 horas, correspondendo ao mínimo de 3 anos e meio e máximo de sete anos. Assim, vários cursos já existentes puderam ser regulamentados, como o do Departamento de Artes Cênicas (então Departamento de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão), da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e outros foram criados, no Rio

de Janeiro, Alagoas, Rio Grande do Sul, Bahia e alguns mais. O resultado foi a especialização e o surgimento de cenógrafos de valor, bastando citar o exemplo alagoano. Em Alagoas, até então, artistas plásticos se encarregavam da cenografia das montagens, entre eles Lourenço Peixoto, Enrico Maciel, José Policarpo, Mario Helio Gouveia e Pierre Chalita. Agora teríamos cenários assinados por Amadeus Barusio, para o TAP, João Denis de Araújo Leite (*O advogado Pathelin, Como a lua, A farsa do padre*) e M. Rodrigues para a Companhia Estável de Teatro de Alagoas (*Escola de mulheres*).

Em São Paulo, a cenografia e os figurinos vão continuar apresentando bons trabalhos. O Teatro Popular do Sesi passa por uma fase de grandes montagens, com *Osanto milagroso*, de Lauro César Muniz, cenários e figurinos de Irênio Maia; *Chiquinha Gonzaga, Ó abre alas*, de Maria Adelaide Amaral, cenários e figurinos de Flávio Império; *O rei do riso*, de Luís Alberto Abreu, cenários e figurinos de Pietro Maranca; *Muito barulho por nada*, de Shakespeare, *Feitiço*, de Oduvaldo Vianna, *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro, todas as três montagens com cenários e figurinos de Zecarlos Andrade, aliás um homem completo de Teatro, sendo também ator, diretor, dramaturgo. Em outras companhias, trabalhos importantes de cenografia foram de autoria de Marcio Tadeu para *Escuta, Zé*, baseada em Reich, *Zoo Story*, de Edward Albee, e *Cerimônia para um negro assassinado*; de Felipe Crescenti, para *Picasso e Eu*; de Luis Carlos Ripper para *Adorável Julia*; de Pernambuco de Oliveira, um dos renovadores da cenografia brasileira, *O avarento*, de Molière; *Corpo a corpo*, de Vianinha teve o cenário de Maria Bonomi; *À margem da vida*, de Tennessee Williams teve cenário de Túlio Costa e figurinos de Flavio Phebo; também de Túlio Costa foi o excelente cenário para *A morte do caixeiro viajante*, de Arthur Miller; de Flávio Phebo, cenário e figurinos para *Bodas de papel*, de Maria Adelaide Amaral, e *Os imigrantes*, de Celso Frateschi teve cenário construtivista e figurinos de Alzira Andrade.

No Centro de Pesquisas Teatrais do SESC, sob a eficiente direção de Antunes Filho, depois dos cenários e figurinos, de belo sabor expressionista, de Irineu Chamise Junior para *O eterno retorno*, tivemos o excepcional cenário de J. C. Serroni para *Paraíso, estação Norte*, ambas montagens releitura de Antunes das obras de Nelson Rodrigues.

O ano de 1980 foi de grande atividade teatral em todo o Brasil, com montagens



importantes e artísticos e funcionais cenários e figurinos teatrais nos vários Estados, apesar de ainda haver um grande número de criações coletivas, sem um especialista responsável pelos cenários e figurinos, herança dos anos 1960. Temos registro, no Acre, dos cenários de Maués Melo, José Antonio Alves, Ramayana Vargues e Vera Paes, e figurinos de Kleber Moura, Nilda Dantas, Vera Fróes e Marina Souza. Em Alagoas, cenário e figurinos de Antonio Lopes, estudioso da dança e da cultura popular, temas sobre os quais faria seu doutoramento na USP, cenários de Pedro Onofre de Araújo, de José Melo e Amaro Vicente e Aldhemar de Oliveira e figurinos de Edna Leite e Hercy Lopes de Oliveira. No Amazonas, cenários de Otom Mesquita, Plácido Santos, Flávio Motta e Theo Correa, também figurinista. Na Bahia, cenários de Edisio Patriota, Nilson Mendes e Margot Rios, Dílson Midles, Carl von Hanenschild, Leonel Amorim, Marcio Meirelles (cenógrafo e figurinista), Carlos Pitanga, Sonia Rangel, Leo Toniollo, Orlando Salerno, Arlindo Henrique, Echio Reis e Juarez Paraíso. Em Brasília, cenários de Orlando Luís Pararaíós, cenários e figurinos de Gisele Magalhães e de Gutenberg. No Ceará, apresentam trabalhos de cenografia B. de Paiva, depois diretor do SNT e professor da UFB, Airton Ferreira, Laerte Magalhães, Guaracy Rodrigues e Haroldo Serra. São cenógrafos do Maranhão, Augusto Rosa, Miguel Veiga, Whad Lina e Paulo Santana, estes três últimos também figurinistas. De Mato Grosso temos o nome de José Monteiro, cenógrafo, e de Ana Rosa, figurinista. Quanto a Mato Grosso do Sul, aparece como cenógrafo Antonio Wallace, sendo notável, como exceção, o cenário de *Rio abaixo, rio acima*, excelente resultado de trabalho grupal. Em Minas Gerais, salienta-se, mais uma vez, o nome de Raul Belém Machado, com o cenário de *A invasão*, apresentado pelo Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais, sob a competente direção de Haydée Bittencourt, que dirigiu o TU por mais de vinte anos e a cenografia de *Mãos sujas de terra*, *O amor do não*, *O bravo soldado Svejik*, entre outros; ainda os cenógrafos e figurinistas Julio Mackensie, Juca da Costa e Cláudio Goekler e os cenários de Marcelo Afonso Brandão e Luis Maia.

No Pará, salientam-se os cenários e figurinos de Salustiano Vilhena e Neder Charone para *A mãe d'Água*, de Helio Barros, para *Caminho de volta*, de Wlad Lima, e Paulo Santana para *Jurupari*, Rivaldo Rosa para *Obrigado palhaço*, e somente os cenários de Geraldo Salles e Otávio Pinto para *O testamento do cangaceiro*, de Chico de Assis. Na Paraíba é apresentada a peça de Hilda Hilst, *O verdugo*, com cenário de José

Crisólogo, e *Lampião, o rei do cangão*, com cenários e figurinos de José Bezerra Filho.

O Paraná, que nas décadas anteriores já tivera uma grande relação de cenógrafos, como Mário Guimarães, René Dotti, Heitor Rissato, Ary Fontoura (depois nacionalmente conhecido como ator de telenovelas), Luis César Rodock, René Bittencourt, Manoel Furtado, Mario Scarci, Aristides Teixeira, Aldo de Maio, Valdo Lobo, Nilo Prevedi, Aluísio Cherubin e, especialmente, o grande impulsionador do teatro paranaense, Armando Maranhão, homem completo das atividades cênicas. O Paraná agora apresenta uma nova safra de cenógrafos e figurinistas, como José Carlos Proença, de fino senso artístico, infelizmente falecido ainda jovem; e mais Maria Weigert, Wellington da Silva, Paulo Maia, Mario Schoenberg, Irineu Adami, Gabriel Coelho e Beto Guiz, e permanecendo em atividade Armando Maranhão e Aldo de Maio. Pernambuco, com grande e valiosa atividade teatral apresenta nessa década de 1980 um grande número de cenógrafos e figurinistas, destacando-se Joaquim Bernardo para *A beata Maria do Egito*, de Rachel de Queiroz, João Denys para *A incelência*, de Luis Marinho, Milton Bacarelli (formado pela Escola de Arte Dramática de São Paulo e que por muito tempo foi diretor da Escola de Teatro do Recife), e Carmem Mayrinck Veiga para *A resistência*, de Maria Adelaide Amaral, Beto Diniz para *As criadas*, de Jean Genet, Bernardo Dimenstein para *Equus*, de Peter Shaffer, Alexandre de Lemos para *O encontro da cobra choca com o sertanejo valente*, Buarque de Aquino para *Os sete gatinhos*, de Nelson Rodrigues, João Dionyso para *Um grito parado no ar*, de Gianfrancesco Guarnieri, sendo ainda necessário acentuar os figurinos de Diva de Oliveira para a famosa montagem de *Um sábado em trinta*, do Teatro Amador de Pernambuco. No Piauí, fizeram trabalhos de cenografia Paulo de Tarso, também figurinista, Sonia Cunha e Silva, José Wilson Alves de Oliveira e Firmino Luis, este para teatro para crianças e adolescentes.

No Rio Grande do Norte, Jesiel Figueiredo faz os cenário e figurinos para *Nó de quatro pernas*, talvez a peça mais representada de Nazareno Tourinho, o grande escritor espírita paraense. Jairo Lucio, Raimundo da Hora e Jorge Roman, são outros nomes, no setor da cenografia e da indumentária do teatro piauiense. Em Santa Catarina, Paulo Rocha e Ney Gonçalves são nomes que se destacam em um teatro predominantemente de criação coletiva (pelo menos dez encenações são grupais, somente em 1980).

Sergipe conta com os seguintes cenógrafos no período: Feliciano José dos Santos, Amilton Andrade e Lindolfo Amaral. Finalmente, o Rio Grande do Sul, com um teatro de qualidade, tendo produzido para a cena brasileira um grande número de dramaturgos, diretores, atores, teve também uma geração de cenógrafos e figurinistas de alto nível. Encontramos nesse período, início dos anos 1980, Antonio Barth, Nelson Magalhães, Marley Danckwardt, Ronald Vas, Lídia Richinitti, Tânia Moura, Alziro Azevedo, Clotilde Barcelos, Irene Brietzke, Nelson Magalhães, Elton Manganelli, sem contar a participação do excelente cenógrafo e figurinista Campello Neto, vindo de Pernambuco e que se radicaria em São Paulo, onde faleceu.

Em 1980, tivemos uma explosão teatral, com 248 espetáculos em São Paulo, sendo 135 para adultos e paulistanos, 14 de outros estados, 16 estrangeiros, mais 83 montagens para crianças e adolescentes, e, no Rio de Janeiro, 281 espetáculos, sendo 265 de produção local, 22 de outros estados e quinze estrangeiros, para adultos e 76 para o público jovem. Nesse grande número de montagens tivemos a apresentação dos trabalhos de cenógrafos e figurinistas, alguns de rápida aparição e outros de renome permanente. Entre esse grande número de artistas, podemos citar alguns com mais destaque.

Em São Paulo, destacamos Campello Neto, cenários e figurinos para pelo menos seis encenações. Flávio Phebo, com quatro montagens, em uma delas com a curiosidade dos figurinos serem assinados por Cleide Yaconis. J.C Serroni, que se tornaria um dos nossos melhores cenógrafos, com duas montagens, Felipe Crescenti com dois espetáculos, Naum Alves de Souza, também com dois espetáculos, e Flávio Império, que foi um dos mais destacados cenógrafos brasileiros. Marcos Flaksman, Helio Eichbauer, Luis Carlos Nistal, João Albano, Herton Roitman, Gilda Bandeira de Melo, Ilo Krugli, Gamal Tawfik, Lica Neami, Carlos Eduardo Andrade, e os somente figurinistas Clodovil e a premiada Leda Senise.

No Rio de Janeiro, também com um número impressionante de autores de cenários e figurinos, podemos citar Colmar Diniz, Marcos Flaksman, Flavio Phebo, Germano Blum, Pedro Jacomo da Silva, Luis Carlos Ripper, Cyro Del Nero, Gianni Ratto, Arlindo Rodrigues, Luis de Lima, o grande Pernambuco de Oliveira, um dos renovadores da cenografia brasileira, Luciano Trigo, Ivan de Albuquerque, Helio Eichbauer, Elifas Andreato e tantos outros. É interessante notar o grande número de

cenógrafos que trabalharam nos dois grandes centros teatrais, Rio e São Paulo, revelando um importante e fértil intercâmbio artístico.

A partir do final dos anos 1980, surge um movimento que vai se desenvolver nas décadas seguintes e que aparentemente será uma das características do século XXI: é o que chamamos de cenografia ambiental, pois aproveita um espaço pré-existente, acrescentando apenas alguns acessórios cênicos. Esse tipo de encenação, que dispensa o edifício especificamente teatral, que já fora habitual na Idade Média, aproveitando igrejas, palácios, praças, pátios, foi a característica do teatro brasileiro até o século XVII, quando foram construídos os primeiros teatros. Já em 1916, acompanhando o movimento europeu que retomara essa forma de espetáculo, no Rio de Janeiro o Teatro da Natureza realizou uma temporada com *Ésquilo* e *Sófocles* no Campo de Santana, ao ar livre, prejudicada pela chuva, a grande inimiga desse tipo de teatro.

Duas grandes vertentes se definem na cenografia ambiental, uma que aproveita construções e outra que é denominada teatro de rua, onde a cenografia é a própria cidade. O Teatro União e Olho Vivo, em 1969, já utilizara um velho casarão em São Paulo. Depois Gabriel Vilela aproveitou os porões do Centro Cultural São Paulo, em 1989, para *O concílio do amor*; e Roberto Lage, em 1992, encenou *Tamara*, aproveitando um antigo palacete em desuso, como recomenda o autor, para representar a Vila onde Gabriel D'Annunzio estava confinado pelo fascismo. Nessa cenografia, Isay Weinfeld e Márcio Kogan criaram cenários com móveis e objetos de antiquários, renováveis toda semana. No Rio, o velho palácio do Catete serviu de cenografia para uma peça sobre os últimos momentos de Getúlio Vargas. Uma das experiências mais interessantes foi a encenação de *Viagem ao centro da Terra*, em 1992, no túnel em construção sob o Rio Pinheiros, em São Paulo. O público atravessava o túnel, ainda em terra, com vários cenários construídos por Otavio Donasci, numa sucessão de surpresas. E aproveitamento de local histórico, são exemplo as montagens anuais, com centenas de atores, comemorativas da fundação de São Vicente em janeiro, na praia onde desembarcou Martim Affonso de Souza. Mas, talvez, o melhor que se conseguiu nessa linha, foram os espetáculos do grupo Teatro da Vertigem, sob direção de Antonio Araújo, com *O paraíso perdido* com a Igreja de Santa Ifigênia servindo como cenografia e cenários do diretor (1992), *O livro de Jô*, cenografia sendo um hospital abandonado (1995) e *Apocalipse 1,11*, cuja cenografia fora um presídio



desativado, ambos com cenários de Marcos Pedroso.

A vertente do chamado Teatro de Rua, porém, foi a que mais se desenvolveu, surgindo um grande número de grupos especializados nesse gênero, como o Galpão, de Belo Horizonte; o Grupo Tá na Hora, do Rio de Janeiro; o Grupo Imbuça, de Sergipe; Ói Nós Aqui Traveiz, de Porto Alegre; os Parlapatões, Patifes e Paspalhões, de São Paulo e outros mais. O Teatro de Rua adquiriu tal desenvolvimento e importância que vários festivais de teatro criaram a categoria para premiação em separado, além de surgirem festivais especializados em São Paulo, Porto Alegre e, em Belo Horizonte, o Festival Internacional de Teatro Palco e Rua, em sua sétima edição em 2004, com 28 grupos, sendo oito internacionais.

A cenografia brasileira recebe um grande impulso com a criação de centros de estudos e de formação de cenógrafos, alguns oficiais outros da iniciativa privada. Já em 1987, no Rio, o INACEN cria a Oficina Pernambuco de Oliveira (Centro Técnico de Artes Cênicas) com o objetivo de formação e documentação, além de prestar assessoria técnica ao teatro. No Teatro Municipal, também no Rio, desde 1977, já funcionava um centro de cenografia e figurinos. Em Belo Horizonte passa a funcionar um Centro Técnico da Fundação Palácio das Artes. Fundado em 1986, mas somente atuando a partir dos anos 1990, Porto Alegre passa a contar com um Centro Cenotécnico do Rio Grande do Sul. E em São Paulo, graças ao esforço e trabalho do cenógrafo e figurinista J. C. Serroni, formado em arquitetura, mas com uma brilhante carreira no teatro, egresso do Centro de Pesquisas Teatrais do SESC, dirigido por Antunes Filho, Serroni funda o Espaço Cenográfico de São Paulo, com oficinas, cursos, exposições e ainda uma excelente revista *Espaço Cenográfico News*, já em seu vigésimo número (ano VII, junho de 2004).

Além desses centros de estudos, nas várias regiões brasileiras se realizam vários simpósios, encontros, seminários. Em 1987, o INACEN realiza, no Nordeste, o I Encontro Nacional de Cenotécnicos, Cenógrafos e Arquitetos cênicos, com a presença de 64 profissionais de catorze estados. O SESC de São Paulo passa a realizar encontros mensais denominados Cenografia em Debate, sempre com as presenças de três cenógrafos convidados, tendo início, nada menos, com a participação de J. C. Serroni, Cyro Del Nero e Márcio Tadeu. A cenografia brasileira adquire renome internacional graças à participação na importante e famosa exposição internacional, realizada a

cada quatro anos, a Quadrienal de Teatro de Praga, graças a organização de J. C. Serroni. Entusiasmado com os excelentes resultados de um evento desse tipo, Serroni tentou ressuscitar no Brasil a Bienal de Artes Plásticas de Teatro, agora como quadrienal, revezando-se com Praga. Com apoio do SESC, no contexto da XX Bienal Internacional de São Paulo (1989), a exposição *Uma Experiência Cenográfica – J.C. Serroni e o Centro de Pesquisa Teatral (CPT) do SESC*, completada com vários eventos como palestras, oficinas demonstrações, foi um sucesso, mas infelizmente não teve continuidade. Entretanto, a consagração da cenografia brasileira viria em 1995, com a Quadrienal de Praga concedendo o título de melhores cenógrafos mundiais a J. C. Serroni, José de Anchieta e Daniela Thomas.

No fim do século XX e início do XXI, muitos cenógrafos e figurinistas, felizmente, tiveram a oportunidade de apresentar excelentes trabalhos. Em Alagoas, comparecem Jose Eduardo Xavier da Silva, João Denis de Araújo Leite e Lael Correia; na Bahia, Jorge Alencar, Ewald Hackler, Ligia Aguiar Farias e Mauro Luis Prata Garcia; em Goiás, Shell Júnior; em Minas Gerais, novamente Raul Belém Machado e Luis Paixão, José Luis Ribeiro (em Juiz de Fora), Rogério Lopes, Silvana Menezes e Juliana Florais; no Paraná, Sérgio Pizoli, Olga Nenevê, Cristina Conde, Roberto Carlos Jubains, Carlos Sala e Paulo de Moraes (em Londrina); em Santa Catarina, Lourival Andrade, Sílvio Mantovani, arquiteto que desde 1982 vinha atuando como ator e cenógrafo, Roberto Gorgatila, Márcio Corrêa e o saudoso Isnard Azevedo, arquiteto, diretor, ator e cenógrafo, tão importante que o Festival de Teatro de Florianópolis tomou o seu nome depois do seu falecimento precoce; no Rio Grande do Norte, Jaime Figueiredo; no Rio Grande do Sul, Cristina Conde, Nestor Monastério, Paulo Balardin, Jarbas Parise, Luis Henrique Palese, Rodrigo Lopes e Nelson Magalhães; em Pernambuco, Doris Rollemberg; na Paraíba, Álvaro Fernandes, Eliezer Filho. Marcondes Moura para *A farinha* que recebeu tantos prêmios em festivais nacionais.

No Rio de Janeiro e em São Paulo, além dos cenógrafos e figurinistas já citados, a maioria apresentando continuamente novos trabalhos, tivemos uma série de novos artistas, que trouxeram grande contribuição para a renovação da cena brasileira. No Rio, podemos citar José Geraldo Furtado, Cláudio Audrey, Rui Cortês, Augusto Federico, José Renato Neves da Silva, Mauro Marques, Paulo Conti, Marcelo Costa, Almir Telles, Paulo César Correia de Oliveira, Maria Carmem de Souza, Paulo César

Correia de Oliveira, Paulo Roberto Bibiano, Pedro Zorze Filho e Sueli Manda, sem contar que nesse período o excelente cenógrafo e figurinista José Dias, sendo arquiteto, defende sua tese de Doutorado, no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP sobre o tema da arquitetura teatral e o espaço cênico, coroando sua brilhante carreira na cenografia nacional, tão produtiva e tão premiada, além de uma vitoriosa carreira acadêmica que o levaria a reitor. Em São Paulo, destacaram-se os nomes de Gabriel Villela e William Pereira, ambos artistas completos, cenógrafos e diretores, e de Renato Scipilitti, autor, entre outros, de um excelente cenário, conseguindo integrar uma grande escadaria construtivista com um pequeno ambiente realista simplificado, para a peça *Brasil S.A.*, de José Ermirio de Moraes e ainda os premiados José de Anchieta e Márcio Tadeu, Ninette Van Vüchelen, Juvenal dos Santos, Paulo Ribeiro, Carlos Verna, Graziela Rodrigues, Roberto Lage, Fábio Namatame, André Cortez e Leopoldo Pacheco.

A cenografia e a indumentária teatral, graças ao trabalho desses excelentes artistas, e outros mais que não foi possível citar, atraíram a atenção, o interesse e o respeito do grande público. Prova disso está no fato de a exposição, tão especializada, *Traje e Cena*, montada em 2004 pelo professor e doutor em cenografia do CAC/ECA/USP, Fausto Viana, nos porões do Teatro Municipal de São Paulo, contou com mais de catorze mil visitantes em pouco mais de três meses.