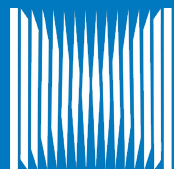


Acervos plurivalentes

Multivalent Collections

Catálogo da Exposição
Exhibition Catalogue

ESTUÍOS
TEATRO
EX-
CÊNTRICO



Centro de
Documentação
Teatral

O grupo de pesquisa Estudos do Teatro Ex-cêntrico e o Centro de Documentação Teatral apresentam o

Catálogo da Exposição
Exhibition Catalogue

Acervos plurivalentes

Multivalent Collections

Elizabeth Ribeiro Azevedo
Esther Marinho Santana
Lígia Rodrigues Balista
Marina Gialluca Domene
(Orgs.)

Editora:



Apoio:



MINISTÉRIO DA
CIÊNCIA, TECNOLOGIA
E INOVAÇÃO



realizada em
29 de agosto de 2024
no Espaço das Artes
da Universidade de São Paulo

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

A173 Acervos plurivalentes [recurso eletrônico] : catálogo da exposição = Multivalent
collections : exhibition catalogue / Elizabeth Ribeiro Azevedo ... [et al.] (Orgs.).
– São Paulo: ECA-USP, 2025.
PDF (44 p.)

Catálogo da exposição realizada em 29 de agosto de 2024, Espaço das Artes
da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

Texto em português, com tradução em inglês.

ISBN 978-85-7205-325-9

1. Teatro - Brasil. 2. Acervo. 3. Exposições - Século 21 - Brasil. I. Azevedo,
Elizabeth Ribeiro. II. Título paralelo.

CDD 23. ed. – 792.0981

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

Grupo de Pesquisa Estudos dos Teatro Ex-cêntrico - ETEx (em 2024)

Carlos Junior Gontijo Rosa
Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo
Esther Marinho Santana
Henrique Brener Vertchenko
Lígia Rodrigues Balista
Maria Clara Gonçalves
Marina Gialluca Domene
Michel Ferreira dos Reis
Paulo Simões de Almeida Pina
Phelippe Celestino Pereira dos Santos
Cainã Falcão Santos
Francinete do Nascimento Almeida
Helena Santos do Nascimento
Maria Clara Sabino De Souza

Projeto Ler teatro e reler o teatro brasileiro (UFAC/USP/CNPq)

Alleid Ribeiro Machado
Carlos Junior Gontijo Rosa
Emerson da Silva Lima
Esther Marinho Santana
Flavia Maria Ferraz Sampaio Corradin
Helderson Mariani Pires
Henrique Brener Vertchenko
Lígia Rodrigues Balista
Maria Clara Gonçalves
Maria Elizabeth da Silva Queijo
Marina Gialluca Domene
Phelippe Celestino Pereira dos Santos

Centro de Documentação Teatral (ECA/USP)

Coordenação (em 2024): Alice Kiyomi Yagyu
Vice-Coordenação: Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo

Design e Diagramação

Phelippe Celestino

Sumário

Table of Contents

Apresentação / Foreword _____ Elizabeth Ribeiro Azevedo	1
Antes da exposição... / Before the Exhibition... _____ Carlos Gontijo Rosa	3
Por trás da exposição... / Behind the Exhibition... _____ Esther Marinho Santana, Lígia Rodrigues Balista e Marina Gialluca Domene	5
<i>Vestido de Noiva</i> , de Nelson Rodrigues _____	9
<i>Porgy and Bess</i> , de George Gershwin _____	11
<i>O diabo que a carregue... Lá pra casa</i> , da Companhia de Revistas Walter Pinto _____	14
<i>Querô</i> , de Plínio Marcos _____	15
Slides para Uma experiência de Augusto Boal no Teatro de Arena de São Paulo _____	17
Uma carta da ONU para Augusto Boal _____	18
Um telegrama de Gianfrancesco Guarnieri e Flávio Rangel para Cecília Thompson _____	19
<i>A pipa de Diógenes</i> , de Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Pedro Uzeda _____	20
Ficha de avaliação de espetáculo, utilizada por Clóvis Garcia _____	21
Um curso de história do teatro ministrado por Bárbara Heliodora _____	22
Fotografia da fachada do Teatro Ruth Escobar, colocado à venda _____	23
Cartaz do Movimento Feminino pela Anistia _____	24
<i>A resistência</i> , de Maria Adelaide Amaral _____	25
<i>Pássaro do poente</i> , de Carlos Alberto Soffredini _____	26
<i>Castro Alves pede passagem</i> , de Gianfrancesco Guarnieri _____	29
<i>A farsa da esposa perfeita</i> , de Edy Lima _____	30
<i>Caixa 2</i> , de Juca de Oliveira _____	31
<i>Porca miséria</i> , de Jandira Martini e Marcos Caruso _____	32
<i>Coroas de Os Lusíadas</i> _____ Fausto Viana	33
Acervos que convidam / Inviting collections _____	36

Apresentação

O **Centro de Documentação Teatral** (CDT) é ligado ao **Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo** e foi criado a partir da doação do acervo pessoal do professor emérito Clóvis Garcia, em 2003, recebendo, ao longo dos anos, outras doações.

O CDT atua como ente custodiador de acervos documentais, bibliográficos e museológicos, originários, em sua maioria, de doações de intelectuais e artistas paulistas, mas não somente, de grande representatividade na história do teatro brasileiro. Desde sua criação, o Centro já acolheu mais de 60 conjuntos documentais. Para além do primeiro, do professor Clóvis Garcia, recebemos os acervos de Gianfrancesco Guarnieri (dramaturgo e ator), Bárbara Heliodora (professora e crítica), Ruth Escobar (atriz e produtora), Mariângela Alves de Lima (crítica), Tunica Teixeira (sonoplasta), Marilena Ansaldi (bailarina e atriz), do casal Cacilda Lanuza e Claudio Petraglia (atriz e compositor), de Antunes Filho (diretor), Sebastião Milaré (pesquisador), entre outros. Somados aos acervos pessoais, contamos com doações de grupos de teatro, como o Grupo Ponkã (1982-1996), o Teatro São Pedro (1917), o Teatro Lírico de Equipe (1962), bem como de unidades da USP, como a Escola de Arte Dramática, o TUSP, a ECA e o próprio Departamento de Artes Cênicas (CAC) e seus professores.

Portanto, o CDT se configura como um espaço único, especializado na preservação de acervos do universo teatral, abrigando documentação de todas as espécies e tipos. O tratamento do corpus documental, em decorrência de sua organicidade, guia-se pelo princípio arquivístico de respeito à procedência e contextualização, de produção e acumulação, independente da configuração física dos itens. Cada acervo é organizado considerando as atividades do titular, tendo como regra geral para descrição o item documental e sua tipologia, independentemente de seu suporte, formato ou forma.

Nossa base de dados foi construída para contemplar as especificidades dos documentos e objetos presentes nos acervos teatrais. Através de nosso site, é possível consultar a base de dados e documentos já descritos, a partir de buscas simples ou avançadas. Caso não haja uma resposta positiva à enquiry, podemos, sob agendamento, dar acesso à documentação ainda não descrita, à condição de seu estado de conservação ser satisfatório.

Foreword

The **Center for Theatrical Documentation** is affiliated with the **Department of Performing Arts** of the **School of Communications and Arts** at the **University of São Paulo** (ECA-USP). It was established following the donation of the personal archives of Professor Emeritus Clóvis Garcia, in 2003, and has since expanded through numerous subsequent donations.

The Center archival, bibliographic, and museological collections, primarily—though not exclusively—originating from donations by prominent intellectuals and artists from São Paulo, whose work holds significant importance in the history of Brazilian theatre. Since its foundation, it has received over sixty archival collections. In addition to the initial donation from Professor Clóvis Garcia, it now houses the collections of figures such as Gianfrancesco Guarnieri (playwright and actor), Bárbara Heliodora (professor and critic), Ruth Escobar (actress and producer), Mariângela Alves de Lima (critic), Tunica Teixeira (sound designer), Marilena Ansaldi (dancer and actress), the couple Cacilda Lanuza (actress) and Claudio Petraglia (composer), Antunes Filho (director), Sebastião Milaré (researcher), among others. Beyond individual collections, it also holds donated by theatre groups, like Grupo Ponkã (1982–1996), Teatro São Pedro (est. 1917), and Teatro Lírico de Equipe (1962), as well as by various units of the University of São Paulo itself, including the School of Performing Arts, TUSP, ECA, and the Department of Performing Arts and its faculty members.

The Center thus constitutes a singular space dedicated to the preservation of theatrical archives, encompassing documents of diverse types and formats. The processing of its documentary holdings adheres to the archival principle of respect for provenance and contextual integrity, emphasizing the circumstances of each item's creation and accumulation, independent of its material characteristics. Each collection is organized in accordance with the activities of its original holder, and the general cataloguing guideline is to describe items by their documentary typology, regardless of medium, format, or form.

Our database has been designed to accommodate the specificities of the documents and objects found in theatrical collections. Through our website, it is possible to access the catalogued documents via both basic or advanced searches. When items have not yet been processed, access may be granted by appointment, provided that their conservation status is deemed satisfactory.

Além disso, a presença de um centro de documentação especializado na área do teatro dentro de uma instituição de ensino superior implica em responder à vocação da universidade à pesquisa e à produção de conhecimento. Desse modo, para além das atividades de preservação, o CDT desenvolve atividades ligadas à pesquisa, abrigando diversos grupos de investigação, como o *Inventário da cena paulistana*, dedicado a registrar e estudar os edifícios teatrais existentes na cidade de São Paulo ao longo dos séculos; o grupo de estudos *Acervos sonoros do teatro*, voltado à investigação dos recursos de som nos espetáculos; o projeto *Raros e inéditos*, empenhado no levantamento e disponibilização de textos dramáticos brasileiros do século XIX; o grupo de estudos *Traje em cena*, debruçado sobre a história do figurino teatral; a *Bibliografia crítica do teatro brasileira (BCTB)*, que procura deixar à disposição dos interessados as referências bibliográficas disponíveis sobre o teatro nacional; e o grupo *ETEx – Estudos do Teatro Ex-cêntrico*, que propõe a revisão historiográfica do teatro nacional. Cada uma dessas iniciativas empenha-se em promover encontros, publicações, mostras, sempre sobre o fundamento da documentação teatral, como é o caso da exposição apresentada neste catálogo.

Moreover, the presence of a specialized documentation center in a higher education institution is fully aligned with the university's mission to foster research and knowledge production. In this vein, beyond its preservation efforts, the Center also supports a variety of scholarly initiatives. These include the *Inventory of the São Paulo Theatre Scene*, dedicated to documenting and studying theatre buildings in the city over the centuries; the study group *Theatre Sound Archives*, focused on investigating the role of sound in theatrical performances; the *Rare and Unpublished Works* project, which seeks to identify and disseminate 19th-century Brazilian dramatic texts; the study group *Costume on Stage*, aimed at investigating the history of theatrical costume design; the *Critical Bibliography of Brazilian Theatre* project, which strives to provide comprehensive bibliographic resources on national theatre; and the research group *ETEx – Studies of Ex-centric Theatre*, committed to reexamining and challenging conventional narratives within Brazilian theatre historiography. Each of these initiatives engages in organizing events, publications, and exhibitions, always grounded in the principles and materials of theatrical documentation. The exhibition featured in this catalogue is one such example.

Elizabeth Ribeiro Azevedo

Professora Livre-docente Sênior da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e Vice-coordenadora do Centro de Documentação Teatral

Senior Associate Professor at the School of Communications and Arts of the University of São Paulo and Vice-Coordinator of the Center for Theatrical Documentation



Antes da exposição...

O grupo de pesquisas Estudos do Teatro Ex-cêntrico tem como objetivo a discussão de peças, autores, gêneros, repertórios e/ou círculos teatrais de pouca visibilidade na historiografia teatral consagrada e a criação de um espaço para a revisão de juízos estéticos ou visões críticas estabelecidas na área. Constituído em 2019, vem, desde então, realizando atividades frequentes no âmbito da pesquisa em teatro no Brasil, em áreas diversas. No último ano, as suas atividades coletivas foram intensificadas graças ao projeto *Ler teatro e reler o teatro brasileiro*, em parceria com o Grupo de Estudos Teatrais Gambiarra.

A ideia do projeto, aprovado na Chamada Universal 2023 (Chamada CNPq/MCTI No 10/2023 - Faixa B - Grupos Consolidados), que nos mobiliza à publicação deste catálogo, é bipartida: “ler teatro” para e com aqueles que não têm acesso à cena teatral, mas cujo interesse ultrapassa as barreiras sociais e geográficas brasileiras; e “relar o teatro brasileiro”, entendendo um momento atual de crítica para esteticamente repensar e, por consequência, propor novos olhares que possibilitem outros discursos sobre a história do teatro brasileiro. Neste sentido, cada ação coletiva ou de seus membros, dentro e fora do projeto financiado pela Chamada Universal, não busca solucionar milagrosamente a questão, mas acrescentar informações, dados, opiniões e posicionamentos para fomentar o pensamento do novo.

Before the Exhibition...

The Studies of Ex-centric Theatre research group is dedicated to examining plays, authors, genres, repertoires, and/or theatrical traditions that remain marginalized in dominant theatre historiography. Its aim is to create a space for the critical reassessment of established aesthetic judgments and canonical perspectives within the field. Founded in 2019, the group has since engaged in several activities related to theatre research in Brazil, spanning a variety of areas. In the past year, these collective efforts were significantly intensified through the project Reading Theatre and Rereading Brazilian Theatre, developed in partnership with the Gambiarra Theatre Studies Group.

Approved under the 2023 Universal Call for Proposals (Chamada Universal CNPq/MCTI No. 10/2023 – Track B – Consolidated Groups), this project serves as the impetus behind the publication of this catalogue. Its conceptual framework is twofold: “reading theatre” with and for those without access to theatrical performances, yet whose interest transcends Brazil’s social and geographical boundaries; and “rereading Brazilian theatre,” with the intention of engaging in critical reflection that allows for aesthetic rethinking and, consequently, the formulation of new interpretive possibilities and discourses regarding the history of Brazilian theatre. In this sense, each collective initiative or individual contribution is not intended to provide definitive solutions to these issues, but rather to contribute new information, data, viewpoints, and positions that can stimulate novel approaches to the field.

No escopo das ações do projeto, realizamos os 1os. Encontros Ex-cêntricos: Ler acervos e reler fontes teatrais, em 29 e 30 de agosto de 2024, respectivamente no Espaço das Artes (ECA/USP) e no Museu Lasar Segall. Os dois dias permitiram a apresentação e a discussão das atividades dos participantes do grupo junto às suas instituições parceiras: o Centro de Documentação Teatral da ECA/USP e a Biblioteca Jenny Klabin Segall, do Museu Lasar Segall.

Faz-se necessário ressaltar, nesta abertura deste catálogo da exposição realizada durante nossos *Encontros Ex-cêntricos*, a importância do financiamento obtido para o fomento de nossas iniciativas. Tal apoio vem permitindo que o grupo – criado a partir de um sonho de jovens pesquisadores quase ou recém doutores – possa realizar muitas de suas ações, das quais também fazem parte a aquisição de material bibliográfico específico de e sobre teatro para o campus Floresta da Universidade Federal do Acre; a manutenção de um canal no YouTube com a realização de ciclos de palestras online para divulgação científica de diversas vertentes dos estudos de teatro; a produção de um livro que visa a discussão profunda, mas acessível, acerca do teatro; o fomento para a produção científica de pesquisadores de diversos níveis e a divulgação, através de projetos de extensão, da leitura de textos dramáticos em regiões cujo ato teatral é menos acessível. Buscamos, enfim, a nosso modo, democratizar e “deselitizar” o teatro no Brasil.

As part of the project's activities, we held the First Ex-Centric Encounters: Reading Archives and Rereading Theatrical Sources, on August 29 and 30, 2024, at the Espaço das Artes (located at the School of Communications and Arts of the University of São Paulo) and the Lasar Segall Museum, respectively. These two days enabled the presentation and discussion of our research in collaboration with our main institutional partners: the Center for Theatrical Documentation and the Jenny Klabin Segall Library at the Lasar Segall Museum.

In this opening note to the catalogue for the exhibition that took place during our *Ex-Centric Encounters*, it is essential to emphasize the significance of public funding, which has been vital in supporting our initiatives. This support has enabled the group—born from the aspirations of young researchers who were either close to completing or had recently completed their doctorates—to carry out numerous objectives. These include the acquisition of specialized bibliographic materials on theatre for the Floresta Campus of the Federal University of Acre; the maintenance of a YouTube channel featuring online lecture series that promote scholarly dialogue across multiple topics of theatre studies; the creation of a book offering a deep yet accessible discussion on theatre; financial support to researchers at various career stages; and the promotion of dramatic text readings in regions where theatrical practice remains less accessible. Ultimately, in our own way, we seek to democratize and “de-elitize” theatre in Brazil.

Carlos Gontijo Rosa

Coordenador do grupo de pesquisas Estudos do Teatro Ex-Cêntrico e do projeto Ler teatro e reler o teatro brasileiro (CNPq)

Coordinator of the Research Group Studies of Ex-centric Theatre and the project Reading Theatre and Rereading Brazilian Theatre (CNPq)



Por trás da exposição...

Integrando a programação da primeira edição dos *Encontros Ex-Cêntricos: Ler acervos e reler fontes teatrais*, a exposição dedicada ao universo do Centro de Documentação Teatral ocorreu no Espaço das Artes da Universidade de São Paulo, aberta ao público. Como a primeira, e até o momento única, exibição de itens conservados pela instituição, visava não apenas divulgar uma parcela de seu extenso patrimônio, mas, sobretudo, destacar a frutífera contribuição de fontes arquivísticas para o trabalho de pesquisadores do campo das artes cênicas.

Tomando emprestados materiais de coleções variadas mantidas sob a guarda do CDT, provenientes tanto de estudiosos quanto de criadores dos palcos, foram selecionados itens dos acervos do crítico, cenógrafo, figurinista, ator e professor da Escola de Comunicações e Artes, Clóvis Garcia; do dramaturgo, diretor e também professor da ECA, José Eduardo Vendramini; do ator, escritor e outro professor da ECA, Eudinyr Fraga; da crítica, tradutora e professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Bárbara Heliodora; do dramaturgo, diretor, ator e poeta Gianfrancesco Guarnieri e de sua primeira esposa, a jornalista Cecilia Thompson; da atriz e produtora Ruth Escobar; da companhia teatral Grupo Ponkã; e da sonoplasta e diretora musical Maria Antonia Ferreira Teixeira (mais conhecida como Tunica).

Behind the Exhibition...

As part of the first edition of the *Ex-Centric Encounters: Reading Archives and Rereading Theatrical Sources*, the exhibition dedicated to the collections of the Center for Theatrical Documentation was held at the Espaço das Artes of the University of São Paulo, fully open to the public. As the first—and thus far only—exhibition of items preserved by the institution, its aim extended beyond merely disseminating a portion of its extensive holdings. Above all, it sought to highlight the vital contribution of archival sources to scholarly research in the performing arts field.

Drawing on materials from various collections held at the Center, originating from both scholars and theatre practitioners, the exhibition featured selected items from the collections of Clóvis Garcia (critic, set and costume designer, actor, and professor at the School of Communications and Arts – ECA); José Eduardo Vendramini (playwright, director, and also a professor at ECA); Eudinyr Fraga (actor, writer, and faculty member of ECA); Bárbara Heliodora (critic, translator, and professor at the Federal University of Rio de Janeiro); as well as Gianfrancesco Guarnieri (playwright, director, actor, and poet) and his first wife, the journalist Cecilia Thompson. Also included were documents from Ruth Escobar (actress and producer); Maria Antonia Ferreira Teixeira, also known as Tunica (sound designer and musical director); and the Grupo Ponkã theatre company.

Em nossa multifacetada seleção, encontram-se programas de espetáculos, um programa cinematográfico, um programa-cartaz, correspondências, adereços de cena, cartazes, ingressos, fotografias, um conjunto de slides, um caderno de ensaios, um contrato de representação, um manuscrito inédito e objetos pertencentes ao campo da crítica e do ensino teatrais - como uma fita cassete com observações teóricas e fichas de avaliação de peças. Abrangendo o período de 1945 até a contemporaneidade, os itens fornecem um panorama bastante abrangente do desenvolvimento dos teatros brasileiro e estrangeiro, seja em solo nacional ou fora dele, ao longo dos séculos XX e XXI. Como critério balizador, buscamos ilustrar a variedade que compõe o rico conjunto documental do CDT, explorando diferentes facetas de sua valia - que está longe de ter sido esgotada na perspectiva aqui apresentada.

Na demonstração das tantas possibilidades de registro do universo teatral e das capturas dos vestígios de encenações, registramos também a nossa iniciativa, e, assim, compomos uma memória das ações do grupo de pesquisas Estudos do Teatro Ex-Cêntrico. Nesta iniciativa, enfim, afirmamos os nossos princípios, ancorados no encorajamento para que surjam olhares mais atentos e renovados tanto para obras e nomes já conhecidos e abordados por discursos hegemônicos, quanto para o que ainda permanece nas margens.

Our multifaceted selection encompassed theatre programs, a film program, a poster-program, posters, correspondence, stage props, tickets, photographs, a set of slides, a rehearsal notebook, a performance contract, an unpublished manuscript, and objects related to the universe of theatre criticism and pedagogy—such as an audio cassette tape containing theoretical commentary and an evaluation form for theatrical productions. Spanning from 1945 to the present days, the items provide a comprehensive overview of the development of Brazilian and foreign theatres, whether on our soil or abroad, accross the 20th and 21st centuries. As a guiding criterion, we sought to illustrate the variety that characterizes the Center for Theatrical Documentation's rich documentary holdings, exploring different facets of their value – far from exhausted in the perspective presented here.

In showcasing the many possible ways in which the theatrical world has been documented and the various traces left by past performances, we also record our own initiative, thus composing a memory of the actions carried out by the research group Studies of the Ex-centric Theatre. Through this endeavor, we ultimately affirm our guiding principles, grounded in the encouragement of more attentive and renewed perspectives both towards works and figures already recognized and framed by hegemonic discourses, and towards those still dwelling on the margins.

Esther Marinho Santana

Lígia Rodrigues Balista

Marina Gialluca Domene

Membros do grupo de pesquisas Estudos do Teatro Ex-Cêntrico e Organizadoras da exposição

Members of the Research Group Studies of the Ex-Centric Theatre and Curators of the exhibition



Acervos plurivalentes Multivalent Collections

Textos de Esther Marinho Santana, Lígia Rodrigues Balista e Marina Gialluca Domene

Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues

Estreada em 1943, *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, trata da morte de Alaíde, envolvida em um triângulo amoroso com seu esposo, Pedro, e sua irmã, Lúcia, e é considerada um dos principais marcos da modernização do teatro brasileiro graças à sua primeira montagem, cujos cenários possuíam três planos espaciais simultâneos. Zbigniew Marian Ziemiński dirigiu as três primeiras produções da peça, em 1943, 1945 e 1947, e idealizou a configuração inovadora dos diferentes espaços propostos pelo texto, trazendo ao palco o contraste entre o sonho, o real e o imaginário. Para tanto, além dos três níveis, recorreu a 132 efeitos de iluminação, que proporcionaram um total de 140 cenas iluminadas de maneiras distintas. A produção também contou com o trabalho de Zygmunt Turkow como assistente de encenador e do pintor Santa Rosa para a cenografia.

Premiered in 1943, *Vestido de noiva*, by Nelson Rodrigues, depicts the death of Alaíde, entangled in a love triangle with her husband, Pedro, and her sister, Lúcia. The play is widely regarded as a pivotal milestone in the modernization of Brazilian theatre, particularly due to its first production, which introduced an innovative set design with three different simultaneous levels. Zbigniew Marian Ziemiński directed the first three productions of the play in 1943, 1945, and 1947, and conceived the special configuration proposed by the script, thus bringing to the stage the dynamic interplay between dream, reality, and imagination. To achieve this effect, he not only worked with the three levels, but also employed 132 lighting effects, which resulted in a total of 140 uniquely illuminated scenes. The production also benefited from the collaboration of Zygmunt Turkow as assistant director and featured set designs by the painter Santa Rosa.

Fotografia de encenação

Photograph of a performance
Direção de [Directed by] Sérgio Cardoso
Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso
Teatro Bela Vista, São Paulo
1958
Acervo de Clóvis Garcia [Collection]





Programa de espetáculo

Program

Direção de [Directed by]

Zbigniew Marian Ziembinski

Os Comediantes

Teatro Fênix, Rio de Janeiro

1945/46

Acervo de Clóvis Garcia [Collection]



O programa do espetáculo da segunda temporada de *Vestido de noiva*, de 1945, encenada pela companhia Os Comediantes, encontra-se no acervo de Clóvis Garcia. Nesta montagem, Ziembinski ensaiou durante meses com a companhia antes de subir ao palco, diferentemente do esquema de ensaios de uma única semana, que eram mais usuais na época. O programa é dobrável, em folhas de papel jornal em frente e verso, e contém, além de uma apresentação do espetáculo e do elenco, comentários da crítica, anúncios publicitários e da próxima peça a ser produzida pela companhia, dirigida por Zygmunt Turkow, *A mulher sem pecado*, novamente de Nelson Rodrigues.

A **fotografia** também se encontra no acervo de Clóvis Garcia. É um registro de meados de 1958 da montagem dirigida por Sérgio Cardoso no Teatro Bela Vista, em São Paulo. Nele, veem-se Wanda Kosmo como Madame Clessi, Nydia Licia como Alaíde, Ana Maria Nabuco como Lúcia e Carlos Zara como Pedro. Além deles, o elenco também contava com Alieu Nunes, Suzy Arruda e outros artistas.

The program of the show from the second season of *Vestido de noiva*, staged by the amateur company Os Comediantes in 1945, is part of the Clóvis Garcia Collection. For this production, Ziembinski rehearsed with the group for several months before the premiere, a departure from the customary one-week rehearsal period prevalent at the time. The program is a foldable leaflet printed on newsprint, double-sided, and contains, in addition to a presentation of the play and its cast, excerpts from critical reviews, advertisements, and an announcement for the company's upcoming production, *A mulher sem pecado*, also written by Nelson Rodrigues, directed by Zygmunt Turkow.

The **photograph** is part of the Clóvis Garcia Collection as well. It captures a moment from the mid-1958 staging directed by Sérgio Cardoso at the Bela Vista Theatre in São Paulo, and it shows Wanda Kosmo as Madame Clessi, Nydia Licia as Alaíde, Ana Maria Nabuco as Lúcia, and Carlos Zara as Pedro. The cast also included Alieu Nunes, Suzy Arruda, and other artists.

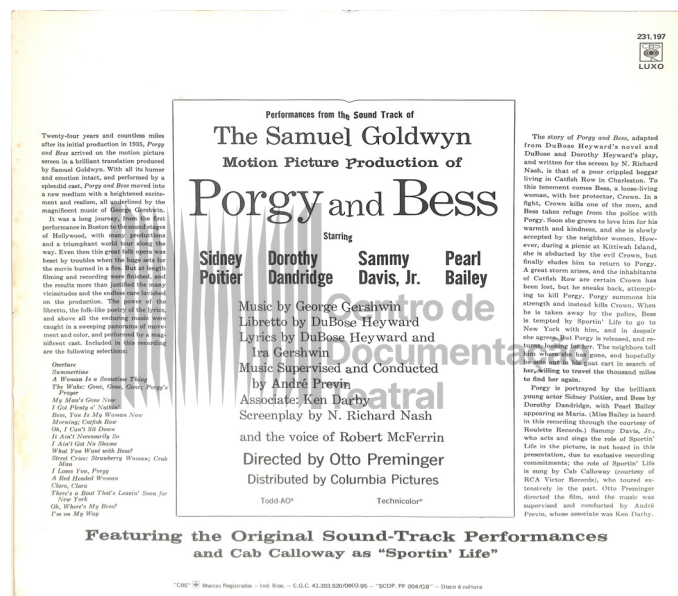


Disco de vinil da trilha sonora para adaptação cinematográfica

Vinyl record of the soundtrack for the film adaptation

Produção de [Produced By] Samuel Goldwyn
Discos CBS
1959

Acervo de Maria Antonia Ferreira Teixeira
(Tunica) [Collection]



Porgy and Bess, de George Gershwin

Baseada na peça de 1927, *Porgy*, de DuBose Heyward e Dorothy Heyward, adaptada do romance homônimo de 1925, a ópera *Porgy and Bess*, com o libreto de Heyward e Ira Gershwin, estreou em Boston, em 1935, de onde seguiu para a Broadway nova-iorquina e outras cidades nos Estados Unidos. Conforme frisava o seu diretor, George Gershwin, a obra se firmava como uma “ópera folk” nacional, muito menos ligada à tradição europeia e mais enraizada nas especificidades de seu cenário de origem. De fato, as árias e recitativos característicos do gênero operístico mesclavam-se a spirituals e ao jazz, ritmos criados por negros estadunidenses. Ainda, o enredo concentra-se na comunidade pobre de Catfish Row, na cidade de Charleston, na Carolina do Sul - o notório epicentro do movimento separatista da Guerra de Secessão (1861 – 1865), alinhado à defesa da manutenção do sistema escravista. Naquele cenário, um homem deficiente e em mendicância, Porgy, apaixona-se por Bess, vítima de um relacionamento abusivo com Crown e da exploração de um traficante de drogas, Sportin' Life.

Precisamente devido à sua forte carga racial, *Porgy and Bess* foi remontada por Robert Breen e Blevins Davis em 1952, às vésperas da eclosão do Movimento dos Direitos Civis (1954 – 1968), quando as leis segregacionistas entre negros e brancos, oficialmente em vigor em diversas regiões dos Estados Unidos desde 1877, passaram a ser mais conhecidas mundo afora, denunciadas sobretudo pela União Soviética, no desenrolar das disputas ideológicas da Guerra Fria (1947 – 1991). De acordo com tais políticas discriminatórias, aos negros eram vetados direitos essenciais, como o voto e o acesso a escolas, hospitais, parques, restaurantes, lojas e até mesmo assentos no transporte público reservados à população branca.

Based on the 1927 play *Porgy*, by DuBose Heyward and Dorothy Heyward, itself adapted from the 1925 novel of the same name, *Porgy and Bess*, with libretto by Heyward and Ira Gershwin, premiered in Boston in 1935, before transferring to Broadway and touring other cities across the United States. As its composer George Gershwin emphasized, the work was conceived as a national “folk opera,” less indebted to European tradition and more deeply rooted in the specificities of its American Southern settings. Indeed, its arias and recitatives are interwoven with spirituals and jazz, musical forms created by African Americans. The narrative centers on the impoverished Black community of Catfish Row, in Charleston, South Carolina, a notorious epicenter of the secessionist movement during the American Civil War (1861–1865) and a stronghold for the defense of slavery. Within this context, the character Porgy, a disabled street beggar, falls in love with Bess, who is trapped in an abusive relationship with Crown and under the sway of the drug dealer Sportin' Life.

Precisely due to its racial themes, *Porgy and Bess* was revived by Robert Breen and Blevins Davis in 1952, on the eve of the Civil Rights Movement (1954–1968), at a time when segregationist laws between Black and white people—officially in effect in several U.S. states since 1877—were gaining international attention, especially as they were denounced by the Soviet Union amid the ideological conflicts of the Cold War (1947–1991). These discriminatory policies denied African Americans essential rights, including the vote and access to schools, hospitals, parks, restaurants, shops, and even seats on public transportation designated for white citizens.



Assumindo uma função estratégica na diplomacia cultural dos Estados Unidos, o musical foi financiado pelo Departamento de Estado da presidência de Dwight D. Eisenhower para que excursionasse internacionalmente como um contraponto à acusação socialista de que a maior força capitalista do globo se assentava no racismo institucionalizado. Afinal, neste espetáculo, o elenco muitíssimo qualificado de artistas negros da Everyman Opera Company viajava em excelentes condições profissionais, representando não apenas os palcos nacionais contemporâneos, como os seus típicos sujeitos comuns - tal qual o nome da companhia sugeria.

De 1952 a 1956, *Porgy and Bess* lotou as plateias de mais de cem cidades na Europa (incluindo a URSS), na África, no Oriente Médio e na América Latina. Em 1955, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro e o Teatro Santana, em São Paulo, receberam a ópera. Para além dos nomes dos responsáveis pela atração e suas funções, o programa do espetáculo para a temporada paulistana traz dados biográficos de seus autores, diretores e maestros; a estrutura geral da peça e um resumo detalhado de seus dois atos, a fim de facilitar a compreensão do enredo, encenado em língua inglesa; fotografias dos componentes do elenco e um texto intitulado “Sucesso de *Porgy and Bess* em sua tournée mundial”, onde se louvavam as recepções triunfantes da obra pelo mundo.

Positioned as a strategic tool in U.S. cultural diplomacy, the musical was financed by the U.S. Department of State under President Dwight D. Eisenhower, serving as a counterpoint to the socialist accusation that the world's leading capitalist power was founded on institutionalized racism. In this production, the highly qualified all-Black cast of the Everyman Opera Company toured under excellent professional conditions, representing not only contemporary American theatre but also the everyday lives of its people—just as the company's name implied.

Between 1952 and 1956, *Porgy and Bess* played to full houses in over one hundred cities across Europe (including the USSR), Africa, the Middle East, and Latin America. In 1955, the Municipal Theatre of Rio de Janeiro and the Santana Theatre in São Paulo hosted performances of the opera. The program for the São Paulo season offers more than a list of production credits: it includes biographical information about the authors, directors, and conductors; an outline of the play's structure; and a detailed synopsis of its two acts, to aid comprehension for audiences unfamiliar with English. It also features photographs of the cast and a text entitled "The Worldwide Success of *Porgy and Bess*", celebrating the musical's international acclaim.

Programa do espetáculo
Program for the revue show

Direção geral [General Direction]: Walter Pinto
Companhia de Revistas [Company of Revues] Walter Pinto
Teatro Paramount, São Paulo
1961
Acervo de José Eduardo Vendramini [Collection]



O diabo que a carregue... Lá pra casa, da Companhia de Revistas Walter Pinto

No início do século XX, após o declínio da adesão popular às revistas de ano, o teatro de revista foi recalibrado como um símbolo da modernidade urbana brasileira. Sintonizada com modernidades tecnológicas coetâneas, como o telefone, o gramofone ou o automóvel, a sua cena fragmentada, composta pela alternância de quadros e esquetes, desenvolvia-se a partir de truques de maquinaria, iluminação elétrica, com cenários vistosos, onde dezenas de intérpretes compunham o coro musical e executavam as coreografias. A partir de 1940, o publicitário carioca Walter Pinto conferiu ainda mais espetacularidade e exuberância ao gênero ao assumir a Empresa de Teatro Pinto, fundada duas décadas antes para a produção de teatro musicado. Transformada na Companhia Walter Pinto, a empreitada não tardou a se tornar uma das mais bem-sucedidas no ramo, distinguindo-se por corpos de baile formados por coristas da Argentina, França, Portugal, Polônia e Rússia, bem como pela alta técnica de suas sensuais vedetes. A entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945), em 1942, conferiu tons patrióticos e influenciou a temática de diversas obras da empresa, que, nos anos seguintes, decairia progressivamente como reflexo da própria derrocada dos espetáculos de revista em um contexto de renovações estéticas mais profundas dos palcos.

Mantido no acervo de José Eduardo Vendramini, o programa do espetáculo *O diabo que a carregue... Lá pra casa*, de 1961, estreado no Teatro Recreio do Rio de Janeiro, de propriedade da família Pinto, e encenado em São Paulo no Teatro Paramount, reflete a típica forma e a configuração sociocultural do gênero. Na capa, vê-se apenas o rosto de Walter Pinto, suficiente para anunciar a obra. Carente de registros textuais mais substanciais, como um texto dramaturgico, a obra pode ser hoje compreendida a partir da listagem de quadros do primeiro e segundo atos, autônomos. Ainda, em meio aos diversos conteúdos publicitários, figuram fotografias das estrelas do show, como Drakon, Colé, Wanda Moreno e Lígia Rinaldi – estando, como se poderia esperar, somente as mulheres em figurinos diminutos.

At the beginning of the 20th century, following the decline in popular interest in year-revues (revistas de ano), revues were reconfigured as a symbol of Brazilian urban modernity. Closely aligned with the technological innovations of their time, such as the telephone, gramophone, and automobile, their fragmented structure –composed of alternating sketches–was enhanced by stage machinery, electric lighting, smoke effects, and lavish scenery, where dozens of artists joined the musical chorus and danced. From the 1940s onwards, the Rio-based publicist Walter Pinto infused even greater spectacle and exuberance into the genre after taking over the Pinto Theatre Company, founded two decades earlier for the production of musical theatre. Rebranded as the Walter Pinto Company of Revues, the venture quickly became one of the most successful in its field, distinguished by dance ensembles composed of chorus girls from Argentina, France, Portugal, Poland, and Russia, as well as by the high level of technical skill displayed by its sensual vedetes (female leads). Brazil's entry into the World War II (1939–1945), in 1942, added a patriotic tone to many of the company's productions. However, in the years that followed, the company experienced a gradual decline, reflecting the broader downfall of the revue format amid deeper aesthetic transformations in Brazilian theatre.

Preserved in the José Eduardo Vendramini Collection, the program for the 1961 revue show *O diabo que a carregue... Lá pra casa*—premiered at the Recreio Theatre in Rio de Janeiro, owned by the Pinto family, and later staged in São Paulo at the Paramount Theatre—offers a vivid glimpse of the genre's typical format and sociocultural configuration. Its cover features only the face of Walter Pinto, deemed sufficient to signal the production. Lacking substantial textual records, such as a dramatic script, the show can be studied nowadays through the list of scenes that composed the autonomous first and second acts. In addition, along with numerous advertisements, the program exhibits photographs of the show's stars, Drakon, Colé, Wanda Moreno, and Lígia Rinaldi—in which, as one might expect, only the women appear in revealing costumes.

Querô, de Plínio Marcos

A história do garoto Querô, filho de uma prostituta que cometera suicídio ingerindo querosene, foi originalmente publicada como a novela *Uma reportagem maldita* (Querô), em 1976, e, três anos mais tarde, transformada em peça teatral por seu próprio autor, Plínio Marcos. Notoriamente atingido pelas práticas censórias do regime ditatorial civil-militar, tornadas mais acentuadas a partir da instauração do Ato Institucional – 5, em 1968, o dramaturgo somente veria a obra ser levada aos palcos em 1992, em São Paulo, dirigida por Eduardo Tolentino, encenada pelo Grupo Tapa, e com canções compostas por Leo Lama, sob o título que agora enfatizava o protagonismo do menino: *Querô: Uma reportagem maldita*.

A adaptação fílmica *Querô*, produzida por Caio Gullane, dirigida por Carlos Cortez, com roteiro de Bráulio Mantovani e Luiz Bolognesi, e estreada em circuito nacional em 2007, não foi a primeira versão da peça nas telas. A despeito dos tantos impedimentos políticos, o enredo inspirou a película *Barra pesada*, escrita e dirigida por Reginaldo Figueira de Faria, em 1977. O programa cinematográfico para a obra de Cortez, mantido no acervo de Clóvis Garcia, distingue-se como um material excepcional, já que toma emprestados os conteúdos e aspectos textuais e iconográficos gerais característicos dos programas de espetáculos teatrais, tornando-lhes visualmente mais dinâmicos, em uma aparente tentativa de alinhá-los às várias possibilidades de decupagem, filmagem e montagem do cinema. O Centro de Documentação Teatral não possui outros itens semelhantes em seu acervo catalogado, e este documento fornece diversos elementos de interesse para pesquisas.

The story of the boy Querô, son of a sex worker who died by suicide after ingesting kerosene, was first published in 1976 as the novel *Uma reportagem maldita* (Querô), and, three years later, transformed into a play by its author, Plínio Marcos. Deeply affected by the censorship practices of Brazil's civil-military dictatorship—intensified following the enactment of Institutional Act No. 5 in 1968—the playwright only saw the work staged in 1992, in São Paulo. Directed by Eduardo Tolentino and performed by Grupo Tapa, with songs composed by Leo Lama, the production emphasized the boy's protagonism, under the title *Querô: Uma reportagem maldita*.

The 2007 film adaptation *Querô*, produced by Caio Gullane, directed by Carlos Cortez, and written by Bráulio Mantovani and Luiz Bolognesi, was not the first screen version of the play. Despite numerous political obstacles, the work had already inspired the film *Barra pesada*, written and directed by Reginaldo Figueira de Faria in 1977. Preserved in the Clóvis Garcia Collection, the film program for Cortez's adaptation stands out as an exceptional piece of documentation. Drawing on the traditional textual and visual elements of theatrical playbills, it offers a visually dynamic presentation that appears designed to reflect the diverse possibilities of cinematic filming, decoupage, and editing. The Center for Theatrical Documentation keeps no similar items in its catalogued holdings, making this document a uniquely valuable resource for research.

Programa cinematográfico da adaptação

Film program for the adaptation

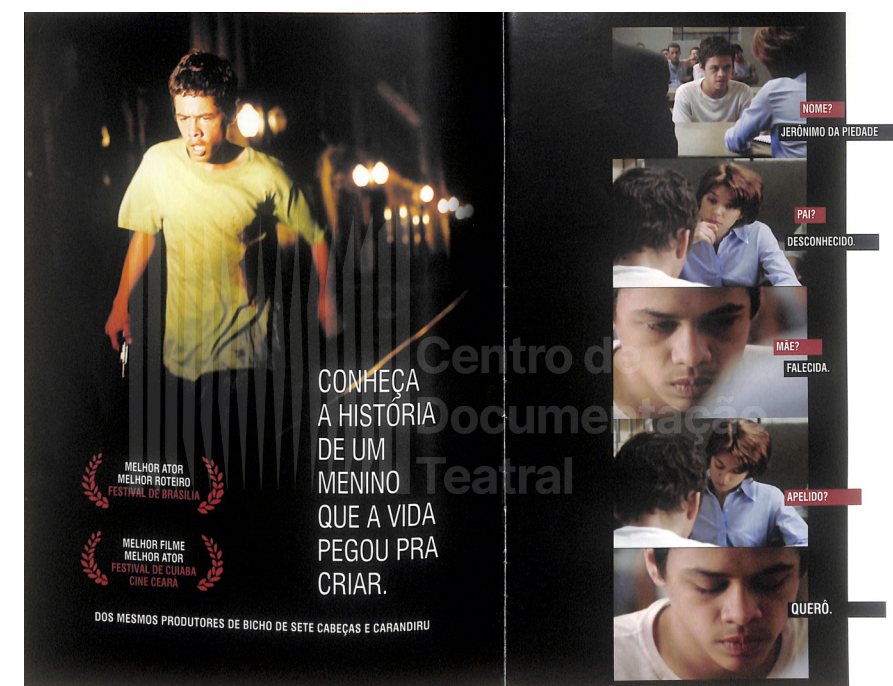
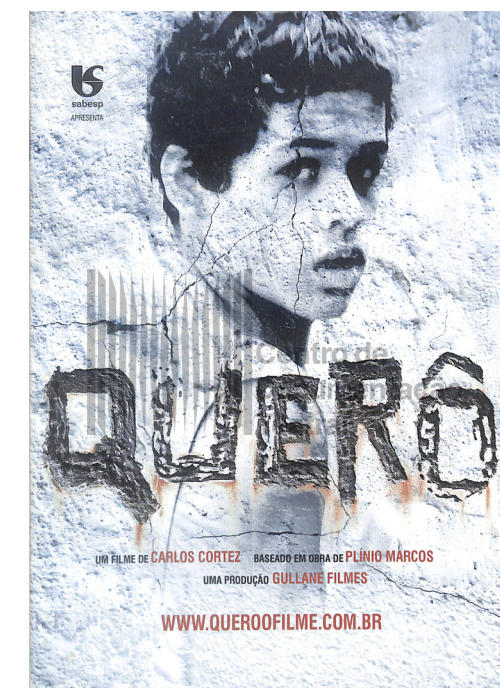
Direção de [Directed by] Carlos Cortez

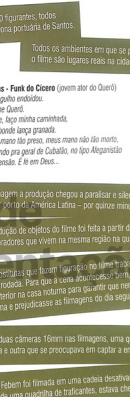
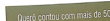
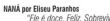
Roteiro de [Screenplay by] Bráulio Mantovani e Luiz Bolognesi

Gullane Filmes

2007

Acervo de Clóvis Garcia [Collection]





Slides para Uma experiência de Augusto Boal no Teatro de Arena de São Paulo

O Teatro de Arena, fundado na década de 1950, destacou-se como um dos principais expoentes do teatro brasileiro, buscando promover uma dramaturgia enraizada na realidade nacional. Marcos em sua trajetória foram a união com o Teatro Paulista dos Estudantes e a chegada de Augusto Boal, que trouxe ao grupo as ideias do diretor russo Constantin Stanislavski, procurando adaptá-las para as condições brasileiras e para o formato da arena. Essa fase consolidou uma nova abordagem artística e preparou o Arena para se tornar um dos pilares do teatro brasileiro do século XX. Durante os anos 1960, tornou-se referência no panorama artístico e intelectual brasileiro ao reunir artistas comprometidos com questões políticas e sociais, emergindo como um espaço de transformação cultural. Sua trajetória marcou profundamente a história do teatro político no país, refletindo as lutas e os anseios de uma época.

Mantidos no acervo de Eudinyr Fraga, os slides de "Rituais e máscaras no comportamento do ator - Uma experiência de Augusto Boal no Teatro de Arena de São Paulo" são um conjunto de 50 imagens, translúcidas e coloridas, numeradas, organizadas em uma caixa única, para fins de apresentações audiovisuais do grupo Arena sobre o Sistema Coringa, intituladas "The Joker System/ El Sistema Comodín/ O Sistema Coringa".

Com roteiro e comentários de Boal, montagem fotográfica de Derly Marques e Stefan Leslie e produção de Visual Arte Comunicação, os dispositivos utilizados para tais apresentações mostram diversas fases do Arena, incluindo a idealização de Boal dos musicais e o desenvolvimento da teoria de interpretação e dramaturgia denominada Sistema Coringa. Os princípios e técnicas desse sistema seriam mostrados nas montagens de fotos com cenas de algumas produções ligadas ao grupo, como na série "Arena conta": *Arena conta Zumbi* (1965), *Arena conta Tiradentes* (1967) e *Arena conta Bolívar* (1969/70). As apresentações incluíam também a possibilidade de divulgação no exterior, tendo nos dispositivos textos em inglês e espanhol, além de português.

Founded in the 1950s, the Arena Theatre emerged as one of the key exponents of Brazilian theatre, striving to promote a dramaturgy rooted in the country's social and political realities. Pivotal moments in the group's history include its merger with the São Paulo Student Theatre and the arrival of Augusto Boal, who introduced to the group the ideas of Russian director Konstantin Stanislavski, adapting them to Brazilian conditions and to the arena stage format. This period consolidated a new artistic approach and prepared Arena Theatre to become one of the pillars of 20th century Brazilian theatre. Throughout the 1960s, it became a reference in Brazil's artistic and intellectual landscapes, bringing together artists engaged with urgent political and social issues, and emerging as a space for cultural transformation. Its legacy has profoundly shaped the history of political theatre in the country, reflecting the struggles and aspirations of an era.

Preserved in the Eudinyr Fraga Collection, the slides from *Rituals and Masks in the Actor's Behavior - An Experience by Augusto Boal at the Arena Theatre of São Paulo* comprise a set of 50 translucent and color images, numbered and organized in a single box, intended for audiovisual presentations by the Arena group on the Joker System (Sistema Coringa), titled "The Joker System / El Sistema Comodín / O Sistema Coringa."

With commentary and script by Boal, photomontage by Derly Marques and Stefan Leslie, and production by Visual Arte Comunicação, the materials used for these presentations document several phases of Arena's development, including Boal's conception of musicals and the elaboration of his theory of performance and dramaturgy known as the Joker System. The principles and techniques of this system were demonstrated in photomontages of scenes from several of the group's productions, such as the "Arena conta" (Arena tells) series: *Arena conta Zumbi* (1965), *Arena conta Tiradentes* (1967), and *Arena conta Bolívar* (1969–70). The presentations also served the purpose of international dissemination and the slides thus include texts in English and Spanish, in addition to Portuguese.

Slides de "Rituais e máscaras no comportamento do ator"

Slides from "Rituals and Masks in the Actor's Behavior"

Montagem fotográfica por [Photomontage by] Derly Marques e Stefan Leslie

Teatro de Arena

1970 (data presumida) [probable date]

Acervo de Eudinyr Fraga [Collection]



Carta de Ronald Hewson, da Organização das Nações Unidas, para Augusto Boal

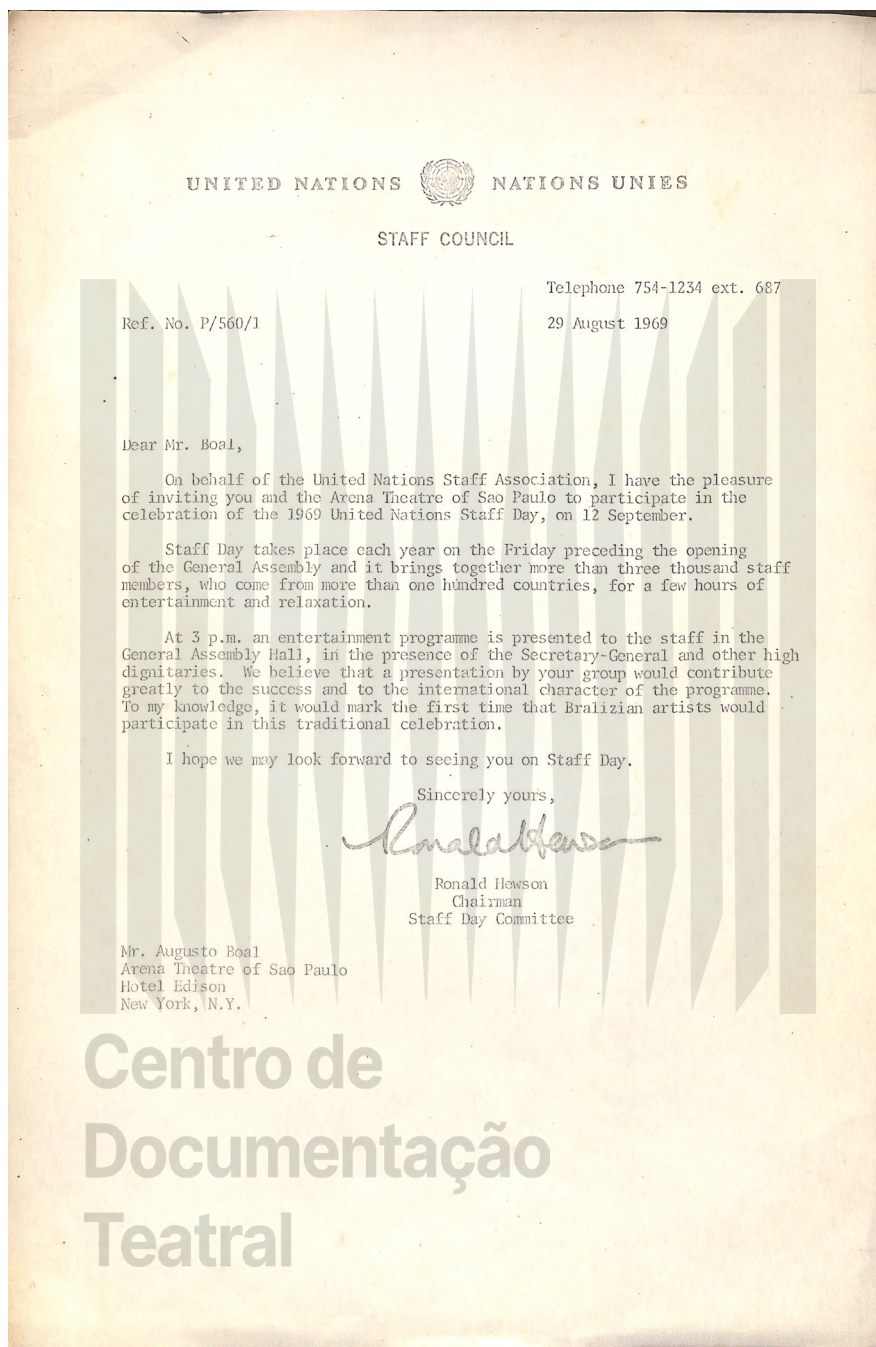
Letter from Ronald Hewson, United Nations, to Augusto Boal

Convite para a encenação de *Arena Conta Zumbi* no United Nations Staff Day

Invitation to stage *Arena conta Zumbi* at the United Nations Staff Day

Nova York [New York], 1969

Acervo de Gianfrancesco Guarnieri [Collection]



Uma carta da ONU para Augusto Boal

Escrita por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, com músicas de Edu Lobo, *Arena conta Zumbi* estreou no Teatro de Arena, em 1965. Na direção do espetáculo, o primeiro da série de musicais do grupo, Boal lançou ali as bases de seu Sistema Coringa para contar a história de resistência do quilombo dos Palmares, apenas um ano após o golpe civil-militar que instauraria uma ditadura de duas décadas e “amordaçaria” os palcos brasileiros, tomando emprestado o termo de Yan Michalski.

Na carta enviada por Ronald Hewson em 29 de agosto de 1969, mantida no acervo de Gianfrancesco Guarnieri, Boal e o Teatro de Arena são convidados pela Organização das Nações Unidas para apresentarem o espetáculo em Nova York, durante o United Nations Staff Day daquele ano, uma celebração com atrações de diversos países, oferecida ao numeroso secretariado da instituição poucos dias antes da abertura da Assembleia Geral. Segundo afirma Hewson, a ONU acreditava que o Arena contribuiria “enormemente para o sucesso e o caráter internacional da programação”, consagrando a primeira participação brasileira no evento.

O documento atesta o início da profícua carreira do Arena fora do Brasil, de 1969 a 1970, quando os artistas visitaram também México, Peru e Argentina. No ano seguinte, Boal seria preso e torturado pelo regime militar e partiria em exílio. Durante a estadia em Nova York, *Arena conta Zumbi* foi também encenada no teatro da Saint Clement's Church, um dos locais mais célebres e vibrantes da Off-Broadway naquele período. Vê-se na carta, assim, parte fundamental do desenvolvimento artístico de uma das forças basilares do teatro nacional, bem como a recepção da peça no âmbito institucional das Nações Unidas.

Written by Augusto Boal and Gianfrancesco Guarnieri, with music by Edu Lobo, *Arena conta Zumbi* premiered at the Arena Theatre in 1965. In directing the musical, the first in the series of *Arena conta...* created by the group, Boal laid the groundwork for his Joker System (Sistema Coringa), narrating the story of resistance of the Palmares quilombo. The play was staged just one year after the military coup that imposed a two-decade-long dictatorship in Brazil that would, in the words of critic Yan Michalski, “gag” the nation's stages.

In this letter, dated August 29, 1969, and preserved in the Gianfrancesco Guarnieri Collection, Ronald Hewson invites Boal and the Arena artists to perform the musical in New York as part of that year's United Nations Staff Day, a celebration featuring performances from various countries, held for the organization's vast secretariat just days before the opening of the General Assembly. According to Hewson, the UN believed that the artists' participation would “contribute greatly to the success and to the international character of the program,” marking the first time a Brazilian theatrical company took part in the event.

The document attests to the beginning of Arena's fruitful international trajectory between 1969 and 1970, when the group also toured Mexico, Peru, and Argentina. The following year, Boal would be arrested and tortured by the Brazilian military regime, subsequently going into exile. While in New York, *Arena conta Zumbi* was also performed at the Saint Clement's Church Theatre, one of the most prominent and vibrant Off-Broadway venues of the period. The letter thus records a pivotal episode in the artistic development of one of Brazil's foundational theatre companies, while also documenting the institutional reception of their work by the United Nations.

Um telegrama de Gianfrancesco Guarnieri e Flávio Rangel para Cecília Thompson

Mantido no acervo de Cecília Thompson, o telegrama escrito por Gianfrancesco Guarnieri e Flávio Rangel em abril de 1960 fornece breves notícias sobre a estadia em Paris: “Extraordinário sucesso espetáculo tico saudades imensa amor”.

Naquele instante, Guarnieri e Rangel se encontravam na capital francesa para a temporada de *Gimba: Prince des vaillants* (*Gimba, o presidente dos valentes*) no Théâtre des Nations. Concebido e dirigido por A. M. Julien e Claude Planson, o Théâtre des Nations assumiu tal nome após três edições anteriores como o Festival International d'Art Dramatique, estreado em 1954. Sob o patrocínio francês e a égide das Nações Unidas, o evento reunia anualmente companhias de prestígio da França e artistas vindos de todas as partes do globo, apresentando-se em suas línguas maternas. Ao longo de sua história, contou com a presença de nomes fulcrais para a renovação estética das artes cênicas, como o Living Theatre, Eugenio Barba, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski e Peter Brook, assim como com a presença de tradições teatrais das mais plurais, trazidas por grupos de diversos territórios europeus, asiáticos, africanos e americanos.

Em 20, 21 e 23 de abril de 1960, a peça, escrita por Guarnieri e dirigida por Rangel, foi encenada no Théâtre Sarah Bernhardt, com um elenco composto pelo próprio Guarnieri, que interpretou a personagem Tico, e trilha sonora executada por sambistas brasileiros (não nomeados no programa oficial francês, e apenas referidos como integrantes do Teatro popular de arte, dirigido por Maria Della Costa e Sandro Polloni).

Longe de se esgotar como um documento restrito a uma esfera particular, cujo conteúdo não passaria de amenidades entre cônjuges e amigos, o telegrama ilustra a participação da peça brasileira em um festival de extraordinária significação não apenas para a história teatral francesa, como, especialmente, para as diversas empreitadas coetâneas que viam na circulação mundial das artes cênicas um mecanismo de congregação, capaz de compensar as impenetrabilidades da Guerra Fria.

Preserved in the Cecília Thompson Collection, the telegram written by Gianfrancesco Guarnieri and Flávio Rangel in April 1960 offers brief news of their stay in Paris: “Extraordinary success show Tico immense longing love.”

At that time, Guarnieri and Rangel were in the French capital for the season of *Gimba: Prince des vaillants* at the Théâtre des Nations. Conceived and directed by A. M. Julien and Claude Planson, Théâtre des Nations adopted this name after three previous editions as the Festival International d'Art Dramatique, first launched in 1954. Sponsored by the French government and held under the auspices of the United Nations, the event annually brought together prestigious French companies and artists from around the world, performing in their native languages. Over its history, the festival featured key figures in the aesthetic renewal of theatre—such as the Living Theatre, Eugenio Barba, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, and Peter Brook—as well as a diverse range of theatrical traditions presented by groups from across Europe, Asia, Africa, and the Americas.

On April 20, 21, and 23, 1960, *Gimba*, written by Guarnieri and directed by Rangel, was performed at the Théâtre Sarah Bernhardt. The cast included Guarnieri himself in the role of Tico, with a musical score performed by Brazilian samba musicians (not named in the official French program and identified only as members of the Popular Art Theatre directed by Maria Della Costa and Sandro Polloni).

Far from being merely a personal document conveying affectionate messages between spouses and friends, the telegram attests to the participation of Brazilian play in a festival of considerable significance not only to the history of French theatre but, more broadly, to contemporary efforts that viewed the international circulation of the performing arts as a vehicle for cultural unity amid the geopolitical barriers imposed by the Cold War.

Telegrama de Gianfrancesco Guarnieri e Flávio Rangel para Cecília Thompson
Telegram sent by Gianfrancesco Guarnieri and Flávio Rangel to Cecília Thompson

Paris, 21 de abril de 1960 [Paris, April 21, 1960]

Acervo de Cecília Thompson [Collection]

Via Radional
Cia Rádio Internacional do Brasil
uma associada da INTERNATIONAL TELEPHONE AND TELEGRAPH CORPORATION

No. DE DESPACHO: 3072

DATA E HORA DE RECEPÇÃO: 21 ABR 1960

TELEFONE: 33-6131

TELEGRAMAS PARA TODAS AS PARTES DO MUNDO

ROW113/HJS4
PARIS 16 21 1415

LT
CECILIA GLORIA MORGADO MATEUS 56 SAOP AULO

EXTRAORDINARIO SUCESSO ESPETACULO TICO
SAUDADE IMENSA AMOR
GUARNIERI FLAVIO

56

PARA TELEFONAR TELEGRAMAS OU CHAMAR UM MENSAGEIRO, TELEFONE: 33-6131

Manuscript of the play

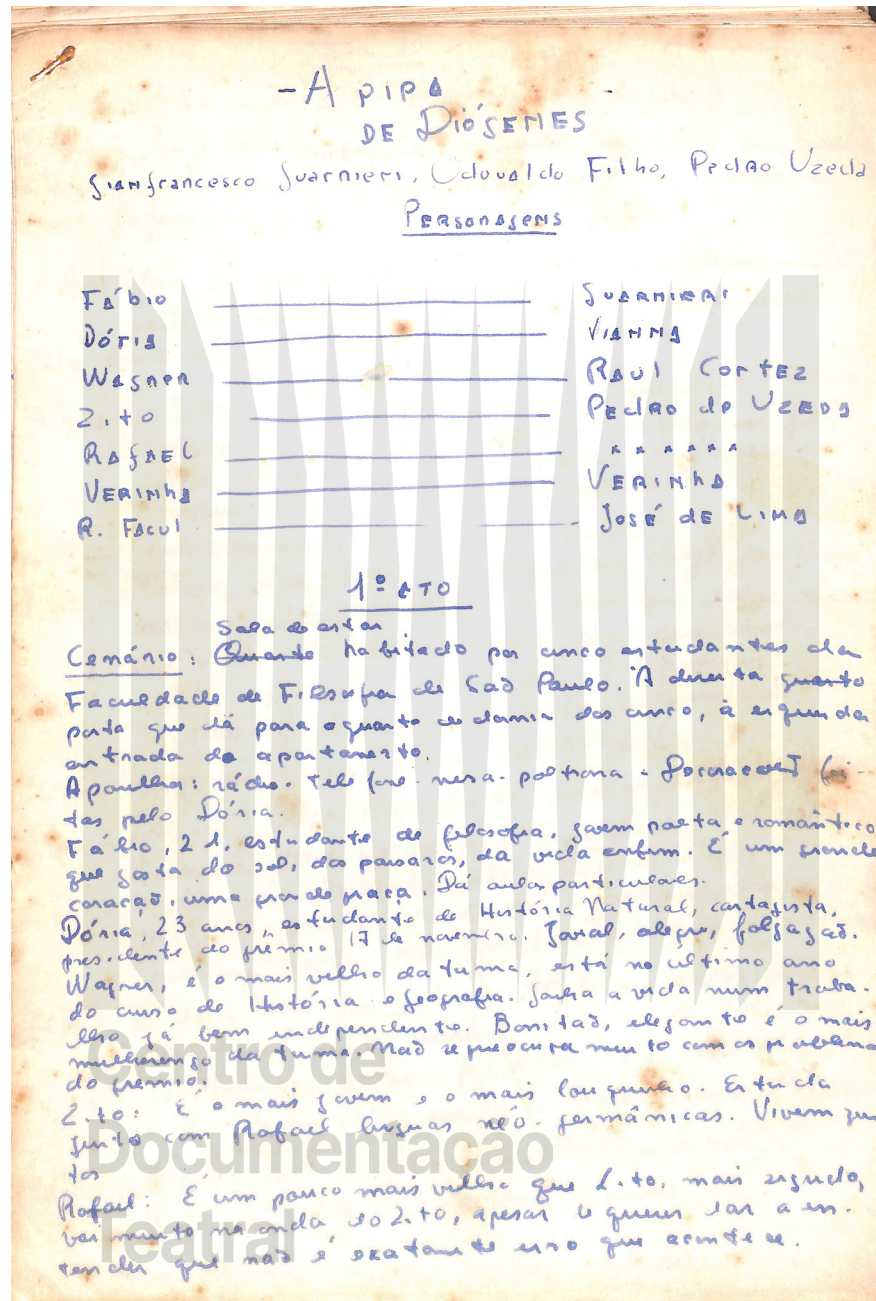
Teatro Paulista do Estudante (TPE) [São Paulo Student Theatre]

1956 (data presumida) [probable date]

Acervo de Gianfrancesco Guarnieri [Collection]

A pipa de Diógenes, de Gianfrancesco Guarnieri,

Oduvaldo Vianna Filho e Pedro Uzeda



O manuscrito da peça *A pipa de Diógenes*, escrita por Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho durante a passagem dos dois pelo Teatro Paulista do Estudante (TPE), encontra-se no acervo de Gianfrancesco Guarnieri. O texto, que aborda o tema de uma greve estudantil, tem como título uma referência ao apelido dado à república onde os universitários viviam. Dentro dessa casa, são debatidas possíveis ações dos estudantes e da entidade representativa da qual alguns fazem parte (o grêmio da faculdade), o que acaba chegando à greve e desencadeando outras tensões entre eles. Dividida em três atos e com sete personagens, é um registro da produção jovem e conjunta desses dois dramaturgos reconhecidos posteriormente na história do teatro por outros textos.

O Centro de Documentação Teatral possui três versões do texto, sem datação precisa: este manuscrito à tinta, assinado também por Pedro Paulo Uzeda Moreira, que não seguiu carreira no teatro após sua participação no TPE; outra versão datilografada, com diversas anotações e correções à mão; e uma terceira versão, digitada e impressa, cujo arquivo original digital foi perdido antes de sua doação. Nos dois últimos documentos, não consta o nome de Pedro Paulo como coautor.

Apesar da peça nunca ter sido montada, esses três textos compõem rastros do empenho dos jovens em torno de sua dramaturgia. A *pipa de Diógenes* foi publicada como livro, em 2022, pela Edições Jabuticaba, em uma edição organizada por Lígia Balista e Juliana Caldas, com apoio do Programa Rumos Itaú Cultural, contribuindo para a preservação desse importante registro histórico do teatro brasileiro do século XX.

The manuscript of the play *A pipa de Diógenes*, written by Gianfrancesco Guarnieri and Oduvaldo Vianna Filho during their time at the Teatro Paulista do Estudante (TPE), is preserved in the Gianfrancesco Guarnieri Collection. The text, which addresses the theme of a student strike, takes its title from the name of the house where the university students lived. Within this residence, the students discuss potential actions to be taken by themselves and by the student organization to which some of them belong (the faculty's student council), ultimately leading to a strike and triggering further tensions among them. Divided into three acts and featuring seven characters, it serves as a record of the early collaborative work of these two playwrights, who would later be recognized for their significant contributions to the history of Brazilian theatre.

The Center for Theatrical Documentation possesses three versions of the text, none of which are precisely dated: the handwritten manuscript in ink, also signed by Pedro Paulo Uzeda Moreira, who did not pursue a theatre career after his involvement with the TPE; a second, typewritten version with numerous handwritten annotations and corrections; and a third, typed and printed version, whose original digital file was lost prior to its donation. In the latter two documents, Pedro Paulo's name does not appear as co-author.

Although the play was never staged, these three texts constitute traces of the young authors' commitment to their dramaturgy. *A pipa de Diógenes* was published in book form in 2022 by Edições Jabuticaba, in an edition organized by Lígia Balista and Juliana Caldas, with the support of the Rumos Itaú Cultural Program, thus contributing to the preservation of this significant historical record of 20th century Brazilian theatre.

Ficha de avaliação de espetáculo,
utilizada por Clóvis Garcia

Mantida no acervo de Clóvis Garcia, a ficha de avaliação de espetáculo auxilia na compreensão da composição do exercício crítico de um dos nomes mais versáteis da cena paulista. Ao longo de sua prolífica carreira, trilhada dos anos 1950 até o seu falecimento, em 2012, Garcia fundou o Grupo de Teatro Amador e a Federação Paulista de Amadores Teatrais, dedicou-se a colunas teatrais n' *O Estado de São Paulo* e no *Jornal da Tarde* e foi docente do Departamento de Artes Cênicas, que também ajudou a organizar, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. A doação de seus papéis pessoais para o Centro de Documentação Teatral proporcionou a aquisição de um vasto conjunto documental composto por programas de espetáculo, livros teóricos, fotografias e materiais relativos à sua atuação profissional, capaz de iluminar aspectos da cena os mais diversos.

Dentre eles, figuram tais fichas de avaliação, cujo modelo foi utilizado por Garcia como uma espécie de documento-fonte e de espaço de registro do seu juízo acerca dos espetáculos assistidos. De tamanho de bolso, com frente e verso, elas seriam preenchidas, supõem-se, logo após as sessões. Com campos dedicados a informações factuais, tais como o título do espetáculo, o elenco, os recursos financeiros e os responsáveis por direção, cenografia, figurino, música, sonoplastia, iluminação, produção, dentre outros aspectos, há também uma seção para observações sobre o espaço cênico e demais anotações adicionais. Escrita à mão, esta ficha foi feita no contexto do Sétimo Festival de Teatro Amador, ocorrido em São José do Rio Preto, em 1985. Mais especificamente, aborda a peça *Culpa, má consciência & cia*, escrita e dirigida por Fábio Souza Mafra, encenada pelo grupo Apóstolos de São Paulo, cujo texto jamais foi publicado.

Preserved in the Clóvis Garcia Collection, this evaluation form for performances offers valuable insight into the critical practice of one of the most versatile figures in the São Paulo theatre scene. Over the course of a prolific career that spanned from the 1950s until his death, in 2012, Garcia founded the Amateur Theatre Group and the São Paulo Federation of Amateur Theatre Practitioners, contributed theatre columns to newspapers *O Estado de S. Paulo* and *Jornal da Tarde*, and served as a professor in the Department of Performing Arts Department of Performing Arts—which he also helped to establish— at the School of Communications and Arts of the University of São Paulo. The donation of his personal papers to the Center for Theatrical Documentation added a rich body of material ranging from theatre programs, theoretical texts, and photographs to documents concerning his professional activities, thus shedding light on a wide array of theatrical practices and contexts.

Among these materials are several evaluation forms, used by Garcia as both a resource for recording immediate data and a tool for registering critical assessments of the performances he attended. Pocket-sized and double-sided, the forms were likely completed shortly after each viewing. They include fields for factual information, such as the play's title, cast, financial resources, and the individuals responsible for direction, set design, costumes, music, sound design, lighting, and production, among other aspects. A section is also dedicated to comments on the performance space and additional notes. This particular handwritten form was completed during the Seventh Amateur Theatre Festival in São José do Rio Preto, in 1985. It refers to the play *Culpa, má consciência & cia*, written and directed by Fábio Souza Mafra, and performed by the group Apóstolos de São Paulo. The text of this work was never published.

Ficha de avaliação de espetáculo, utilizada por Clóvis Garcia

Evaluation form for performances used by Clóvis Garcia

Sétimo Festival de Teatro Amador de São José do Rio Preto

[Seventh Amateur Theatre Festival of São José do Rio Preto]

Peça [Play] *Culpa, má consciência & cia*

Grupo [Performed by] Apóstolos de São Paulo

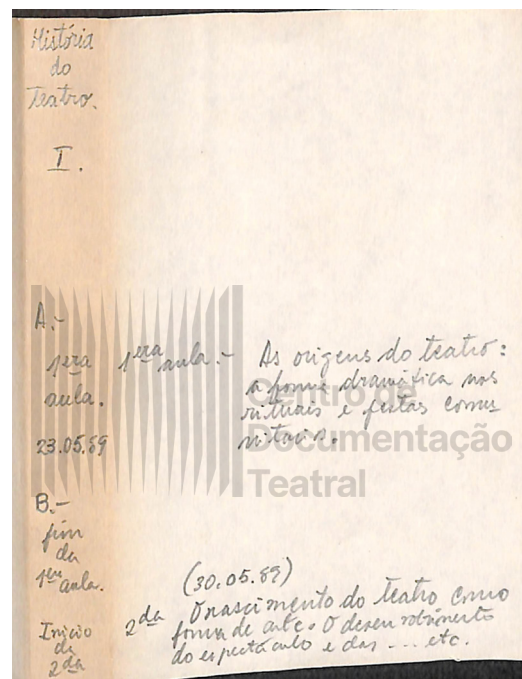
Direção de [Directed by] Fabio Souza Mafra

23 de julho de 1985 [July 23, 1985]

Acervo de Clóvis Garcia [Collection]

Nº 09/8/81 data 23/4/85 - 30/03/85 pub. 480 p. + 15 pontos 3 m.c. - dur. 1' 20"
 T: Funkland de T. A. do Rio Norte não tem vídeo disponível
 Grupo: 2 produtores de São Paulo Produção:
 Peça: Catapa, um Cavaleiro de Cor End. S. Yonides
 Autor: Fabrizio Souza MacFadyen Trad./adapt.
 Diretor: Fabrizio Souza MacFadyen
 Org. prof. ama. X coop. ent. tempo. m.a.
 Recursos: bil. X part. X pat. sub. part. of.
 Local: T. Municipal - Rio Norte p. al. ced. X data est. 23. 2. 85
 Preços: 1. m horário: 20. 30
 Cenog. gên. p. v. Fig. Syn. In Coreog.
 Música. Dir. Mus. instit. de S. Paulo Ilum. Celso
 Sonoplastia: Fabrizio MacFadyen Maquiagem
 Prod. Executiva. Ad.

Elenco: Alberto J. Lima - Ribamar V. Bonavinho -
Maíra F. Fossa - Osman - Kojincelli -
Valério - Ednaldo - J. S. de Lima -
Manoel F. de A. Alves - Sérgio Ricardo Alves -
Sergio B. Brandão - Fausto Maciel - Tóthine Maciel



Lado A: primeira aula - As origens do teatro: a forma dramática nos rituais e festas comunitárias (23 de maio de 1989) [Side A: First lecture – The Origins of Theatre: The Dramatic Form in Rituals and Communal Celebrations (May 23, 1989)]



Lado B: Fim da primeira e início da segunda aula - O nascimento do teatro como forma de arte. O desenvolvimento do espetáculo e das ... etc (30 de maio de 1989) [Side B: Conclusion of the First Lecture and Beginning of the Second – The Birth of Theatre as an Art Form. The Development of Performance and... etc. (May 30, 1989)]



Um curso de história do teatro ministrado por Bárbara Heliodora

Heliodora Carneiro de Mendonça — mais conhecida como Bárbara Heliodora — foi uma importante pesquisadora da área dos estudos teatrais, sendo reconhecida como professora, ensaísta, tradutora e crítica do teatro brasileiro. Nascida em 1923, no Rio de Janeiro, iniciou sua carreira como crítica teatral na *Tribuna da Imprensa*, em 1958. No mesmo período, assinou a coluna de teatro do *Jornal do Brasil*. Em meados da década de 1960, foi nomeada diretora do Serviço Nacional de Teatro. Tornou-se, então, professora de história do teatro no Conservatório Nacional do Teatro e, mais tarde, no Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tendo defendido em 1975 a sua tese de doutorado acerca do teatro shakespeariano na Universidade de São Paulo, voltou à USP depois de aposentada para ministrar cursos de pós-graduação no Departamento de Artes Cênicas. Faleceu em 2015, na cidade do Rio de Janeiro.

Suas principais obras incluem *Algumas reflexões sobre o teatro brasileiro* (1972), *A expressão dramática do homem político em Shakespeare* (1978, publicação de sua tese de doutorado em livro), *O teatro barroco* (1982), *Falando de Shakespeare* (1997), *Martins Pena, uma introdução* (2000) e *Caminhos do teatro ocidental* (2013).

Mantida no acervo de Bárbara Heliodora, a fita cassete apresenta as primeiras gravações do curso de História do teatro I, datadas de 23 e 30 de maio de 1989: o lado A contém o início da primeira aula, intitulada "As origens do teatro: a forma dramática nos rituais e festas comunitárias"; e o lado B apresenta o fim desta mesma aula e o início da segunda, intitulada "O nascimento do teatro como forma de arte. O desenvolvimento do espetáculo e das... etc.". É provável que estas fossem as gravações pessoais de Heliodora, empregadas para seu próprio estudo posterior e possível publicação.

Heliodora Carneiro de Mendonça—widely known as Bárbara Heliodora—was a seminal figure in Brazilian theatre studies, acclaimed as a professor, essayist, translator, and critic. Born in Rio de Janeiro in 1923, she began her career as a theatre critic for newspaper *Tribuna da Imprensa* in 1958, while also contributing a regular theatre column to *Jornal do Brasil*. In the mid-1960s, she was appointed director of the National Theatre Service. She later became a professor of theatre history at the National Theatre Conservatory and, subsequently, at the School of Letters and Arts at the Federal University of Rio de Janeiro. Having defended her doctoral thesis on Shakespearean theatre at the University of São Paulo in 1975, she returned to USP after retirement to teach graduate courses in the Department of Performing Arts. She passed away in 2015, in Rio de Janeiro.

Among her most significant publications are *Algumas reflexões sobre o teatro brasileiro* (1972), *A expressão dramática do homem político em Shakespeare* (1978, based on her doctoral dissertation), *O teatro barroco* (1982), *Falando de Shakespeare* (1997), *Martins Pena: uma introdução* (2000), and *Caminhos do teatro ocidental* (2013).

Preserved in the Bárbara Heliodora Collection, this cassette tape contains the initial recordings of the course History of Theatre I, dated May 23 and 30, 1989. Side A features the beginning of the first lecture, titled "The Origins of Theatre: The Dramatic Form in Rituals and Communal Celebrations", while Side B includes the conclusion of that lecture and the beginning of the second, titled "The Birth of Theatre as an Art Form. The Development of Performance and... etc". It is likely that these recordings were made by Heliodora for personal use, possibly for her own study or future publication.

Fotografia da fachada do Teatro Ruth Escobar, colocado à venda
 Photograph of the façade of the Ruth Escobar Theatre, listed for sale
 Autoria desconhecida [Unknown author]
 1997
 Acervo de Maria Ruth dos Santos Escobar [Collection]

Fotografia da fachada do Teatro Ruth Escobar, colocado à venda



O Teatro Ruth Escobar foi inaugurado em julho de 1963, na Rua dos Ingleses, 209, no bairro da Bela Vista, em São Paulo. Com um notável complexo arquitetônico, paredes de vidro e uma estrutura em ferro vermelho aparente, a casa de espetáculo voltava-se para a realização de atividades culturais das mais diversas.

A fundadora e proprietária do Teatro era Maria Ruth dos Santos Escobar — mais conhecida como Ruth Escobar —, atriz e produtora cultural nascida na cidade do Porto, em Portugal. A sua origem assegurou-lhe o apoio da comunidade portuguesa em São Paulo para a construção e inauguração do prédio. Antes disso, entretanto, Escobar havia empreendido esforços para o teatro popular através da conversão de um ônibus em palco, com o objetivo de realizar espetáculos na periferia da cidade. O projeto, intitulado “Teatro Popular Nacional”, encenou peças de autores como Martins Pena e Ariano Suassuna, encerrando suas atividades em 1965, dois anos após a inauguração do Teatro Ruth Escobar.

O espetáculo de inauguração da casa foi *A ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht, em 1964, com direção de José Renato Pécora. Com isso, determinou-se desde logo o caráter revolucionário e provocador que o Teatro Ruth Escobar adotaria já em suas primeiras décadas de existência. É bastante conhecido, por exemplo, o infame episódio de 1968 de invasão e depredação do prédio pelo grupo paramilitar Comando de Caça aos Comunistas, contrariado com a estreia de *Roda viva*, de Chico Buarque, montada pelo Grupo Oficina, cujos artistas terminaram fisicamente agredidos.

O registro fotográfico, feito em 1996 e mantido no acervo de Ruth Escobar, retrata a fachada do teatro, com um aviso de “Vende-se”. Naquele ano, o prédio foi comprado pela Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo (APETESP). Em 2020, as três salas quase foram vendidas novamente devido a dívidas pré-existentes, agravadas pela crise financeira que atingiu o setor cultural durante a pandemia de Covid-19. Salvo de ter sido permanentemente fechado, o Ruth Escobar conta hoje com peças infantis e mais comerciais, distanciado de seu histórico como palco de alguns dos espetáculos mais contestadores da cena brasileira.

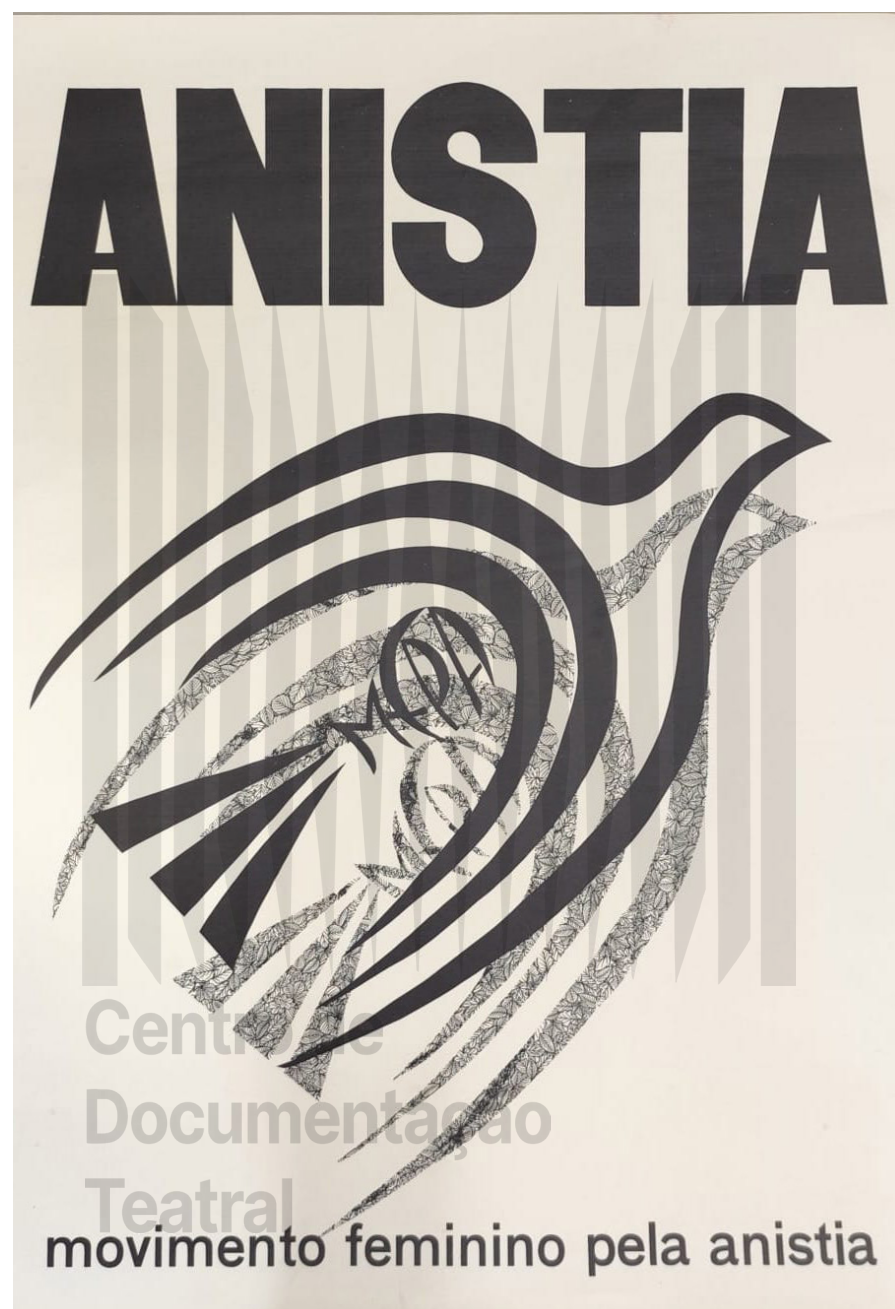
The Ruth Escobar Theatre was inaugurated in July 1963, at 209 Rua dos Ingleses, in the Bela Vista neighborhood of São Paulo. With a striking architectural complex, glass walls and an exposed red iron structure, the venue was dedicated to hosting cultural activities of the most diverse nature.

The theatre’s founder and owner was Maria Ruth dos Santos Escobar, better known as Ruth Escobar, an actress and cultural producer born in the city of Porto, Portugal. Her origins secured her the support of the Portuguese community in São Paulo for the construction and inauguration of the building. Prior to this, however, Escobar had devoted efforts to promote popular theatre by converting a bus into a mobile stage, aimed at presenting performances in the outskirts of the city. This initiative, entitled National Popular Theatre, staged works by authors such as Martins Pena and Ariano Suassuna and came to an end in 1965, two years after the opening of the Ruth Escobar Theatre.

The theatre’s inaugural production, *The Threepenny Opera* by Bertolt Brecht, directed by José Renato Pécora in 1964, immediately signaled the institution’s bold and provocative character. It is well-known, for instance, the 1968 infamous episode of invasion and vandalism of the building by the paramilitary group Comando de Caça aos Comunistas (Communist Hunting Command), in reaction to the premiere of *Roda Viva* by Chico Buarque, staged by the Oficina company. This attack also included physical assaults on members of the cast.

This photograph, taken in 1996 and preserved in the Ruth Escobar Collection, depicts the theatre’s façade with a visible “for sale” sign. That same year, the building was acquired by the Association of Theatre Producers of the State of São Paulo (APETESP). In 2020, the theatre’s three performance halls faced the risk of being sold again due to pre-existing debts, exacerbated by the financial crisis that afflicted the cultural sector during the Covid-19 pandemic. Eventually saved from permanent closure, the Ruth Escobar Theatre today primarily hosts children’s and more commercially oriented shows, a marked departure from its legacy as a stage for some of the most daring productions in the country.

Cartaz do Movimento Feminino pela Anistia
Poster of the Women's Movement for Amnesty
1975 (data presumida) [probable date]
Acervo de Cecilia Thompson [Collection]



Cartaz do Movimento Feminino pela Anistia

Mantido no acervo de Cecilia Thompson, o cartaz do Movimento Feminino pela Anistia (MFPA) ilustra as relações entre a classe artística brasileira e questões sociopolíticas contemporâneas. A iniciativa foi organizada em 1975 por mães, esposas e parentes de vítimas da repressão da ditadura civil-militar, dentre elas Therezinha Zerbini, advogada e ativista dos direitos humanos, que havia sido presa anos antes. Em sua articulação pelo pedido de anistia aos presos políticos, exilados e perseguidos pelo regime autoritário, atrelada à busca por esclarecimento sobre os casos de pessoas desaparecidas, torturadas e mortas, as mulheres acabaram por ganhar o apoio da opinião pública.

O MFPA foi registrado como entidade civil em cartório, ou seja, poderia existir legalmente e tentar um confronto estratégico com o Estado. Definido em seu estatuto como “entidade civil isenta de fins políticos, religiosos, ideológicos ou lucrativos”, congregava mulheres de diferentes setores da sociedade, como profissionais liberais, universitárias e trabalhadoras em geral, na tentativa de construir uma imagem de defesa da reconciliação nacional e de busca pela paz. Isto é, defendia uma anistia “ampla, geral e irrestrita”, que alcançasse os atingidos pelas restrições do estado de exceção imposto pelos Atos Institucionais. Sua primeira iniciativa foi a elaboração do *Manifesto da mulher brasileira em favor da anistia*, que destacava a responsabilidade das cidadãs no quadro político nacional.

Em 1979, o então presidente da República, João Batista Figueiredo, assinou a Lei da Anistia (Lei n. 6683/79), que concedeu “anistia a todos quantos, no período compreendido entre 2 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979”, haviam tido os seus direitos políticos suspensos pelo Estado. A mesma medida terminou por também anistiar, porém, as autoridades responsáveis pelas táticas de repressão.

Preserved in the Cecilia Thompson Collection, the poster of the Women's Movement for Amnesty (Movimento Feminino pela Anistia – MFPA) reflects the deep ties between Brazil's artistic community and the sociopolitical struggles of the time. The initiative was launched in 1975 by mothers, wives, and relatives of victims of the civil-military dictatorship's repressive apparatus. Among them was the lawyer and human rights activist Therezinha Zerbini, who herself had been imprisoned some years earlier. In their mobilization for amnesty for political prisoners, exiles, and others persecuted by the authoritarian regime, coupled with demands for truth and accountability in cases of forced disappearances, torture, and killings, these women gradually earned broad public support.

The Women's Movement for Amnesty was formally registered as a civil association, allowing it to operate legally and to engage in a strategic confrontation with the State. Defined in its statute as a “civil entity exempt from political, religious, ideological, or profit-making purposes,” it brought together women from various sectors of society, such as liberal professionals, university students, and laborers, in an effort to build an image centered on national reconciliation and the pursuit of peace. In this spirit, the movement advocated for “ample, general, and unrestricted” amnesty reaching all those affected by the restrictions of the state of exception imposed by the Institutional Acts. The group's first major initiative was the publication of the *Manifesto of the Brazilian Woman in Favor of Amnesty*, which underscored the political responsibility of female citizens in the national political landscape.

In 1979, the then-President of the Republic, João Batista Figueiredo, signed the Amnesty Law (Law no. 6683/79), granting “amnesty to all those who, during the period between September 2, 1961, and August 15, 1979,” had their political rights suspended by the State. However, the same legislation also extended amnesty to the very agents of repression responsible for human rights violations under the dictatorship.

A resistência, de Maria Adelaide Amaral

A resistência, de 1975, foi a primeira peça escrita por Maria Adelaide Almeida Santos do Amaral, mais conhecida como Maria Adelaide Amaral, cuja carreira inclui diversas outras peças, além de romances, séries, minisséries e novelas televisivas.

Debruçada sobre o trabalho jornalístico, a obra apresenta as personagens Léo, Luiz Raul, Bel, Maria Lucia, Marcos, Roberto e Goretti, funcionários de uma revista de circulação nacional em decadência. O texto expõe a interferência que a vida profissional tem na vida familiar da classe média, incluindo o medo da demissão em massa.

O programa-cartaz, pertencente ao acervo de Cecília Thompson, foi criado para a montagem que estreou em 12 de março de 1980, dirigida por Cecil Thiré, encenada no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo. De um lado, vemos o cartaz em amarelo, com os nomes da autora, do diretor, bem como dos atores e atrizes do elenco: Edwin Luisi, Ariclê Perez, Amilton Monteiro, Imara Reis, Maria Vasco, Ginaldo de Sousa e o próprio Cecil Thiré. Também há o nome do teatro e a imagem de uma gaiola lotada de pessoas, com uma máquina de escrever logo acima.

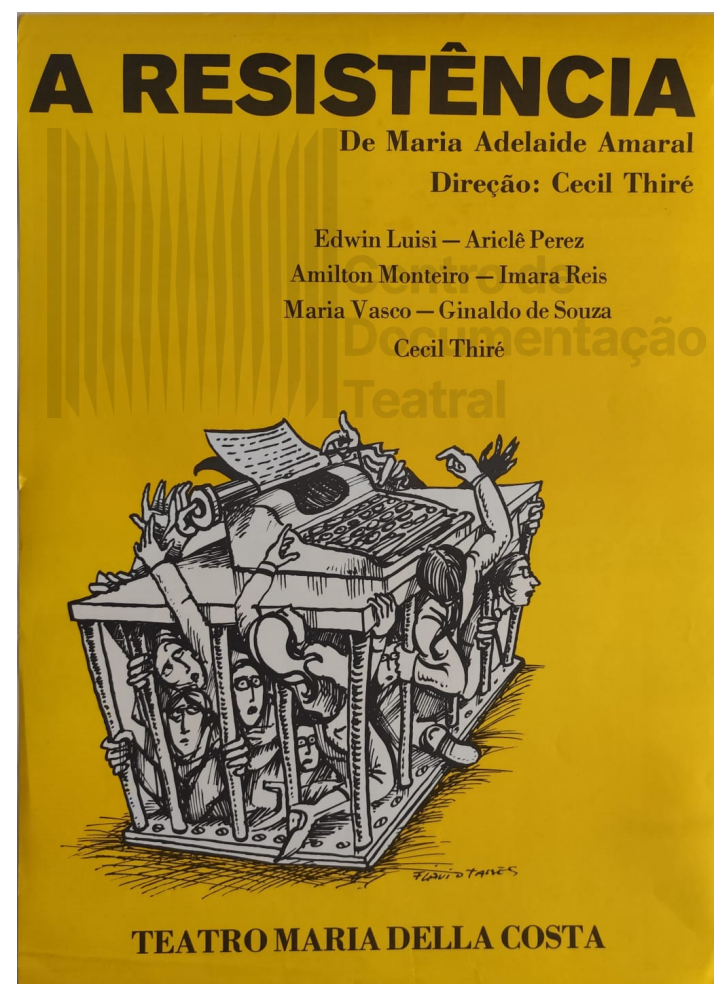
O programa está no verso do cartaz, e traz um resumo da peça, uma carta de Maria Adelaide Amaral ao elenco, textos de autoria do jornalista Fernando Moraes, do à época deputado federal pelo Movimento Democrático Brasileiro (MDB), Audálio Dantas, e do escritor Ignácio de Loyola Brandão, além de anúncios de empresas que patrocinaram o espetáculo. Por fim, vê-se a ficha técnica com outros dados sobre a produção, como os responsáveis pela iluminação, cenário e figurinos, operação de som, entre outros.

A resistência, written in 1975, was the first play by Maria Adelaide Almeida Santos do Amaral, better known as Maria Adelaide Amaral, whose career encompassed numerous other plays, as well as novels, television series, miniseries, and soap operas.

Inspired by the world of journalism, the play presents the characters Léo, Luiz Raul, Bel, Maria Lucia, Marcos, Roberto, and Goretti, employees of a once-prestigious national magazine, now in decline. The script explores how professional life impacts the domestic sphere of the middle class, touching on themes such as job insecurity and the looming threat of mass layoffs.

Part of the Cecilia Thompson Collection, the poster-program was created for the production that premiered on March 12, 1980, directed by Cecil Thiré at Maria Della Costa Theatre, in São Paulo. One side displays the yellow poster, featuring the names of the playwright, director, and cast members: Edwin Luisi, Ariclê Perez, Amilton Monteiro, Imara Reis, Maria Vasco, Ginaldo de Sousa, and Thiré himself. It also shows the name of the theatre and a striking image of a cage crowded with people, with a typewriter positioned above it.

The reverse side of the poster contains the program, which includes a synopsis of the play; a letter from Maria Adelaide Amaral to the cast; and texts by journalist Fernando Moraes, Audálio Dantas, federal deputy for the Brazilian Democratic Movement, and writer Ignácio de Loyola Brandão. Further details about the production, such as the professionals responsible for lighting, set and costume design, sound operation, as well as advertisements are also featured.



Programa-cartaz do espetáculo

Poster-Program for the show

Direção de [Directed by] Cecil Thiré
Teatro Maria Della Costa, São Paulo
1980

Acervo de Cecília Thompson [Collection]



Cartaz do espetáculo
Poster for the show

Grupo de Arte Ponkã [Ponkã Theatre Company]
Teatro Maria Della Costa, São Paulo
1987
Acervo do Grupo Ponkã [Collection]



Pássaro do poente, de
Carlos Alberto Soffredini

Os três documentos mantidos no acervo do Grupo Ponkã relacionam-se à peça *Pássaro do poente*, fruto de uma parceria entre o dramaturgo Carlos Alberto Soffredini e a companhia. Paulo Yutaka, integrante do grupo, foi convidado por Soffredini para ministrar aulas a alguns atores do Núcleo ESTEP (Estética Teatral Popular). Em contrapartida, como parte do acordo de troca de trabalhos, o dramaturgo comprometeu-se a escrever um texto teatral inspirado em uma lenda japonesa que o amigo lhe apresentara. O grupo Ponkã, cujo nome já refletia a questão do hibridismo cultural, buscava explorar em suas montagens elementos das realidades japonesa e brasileira, combinando aspectos desses dois mundos. A narrativa tradicional japonesa serviu como ponto de partida para a criação de Soffredini - informação que é reproduzida no cartaz do espetáculo, referente à segunda montagem em 1987 -, possibilitando que o autor produzisse uma obra marcadamente poética, permeada por referências à cultura popular.

A estreia ocorreu em março de 1987, no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, onde a peça permaneceu em cartaz por aproximadamente quatro meses. A direção foi assinada por Márcio Aurélio e a cenografia ficou a cargo de Takashi Fukushima. Posteriormente, o espetáculo foi apresentado no Teatro Maria Della Costa (em dezembro de 1987); e no Teatro Cacilda Becker, no Rio de Janeiro (em janeiro e abril de 1988); e também em Portugal, no FITEI-Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica (em junho de 1988). *Pássaro do poente* conquistou dois prêmios importantes: o APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) e o Mambembe.

The three documents preserved in the Grupo Ponkã Collection relate to the play *Pássaro do poente*, a creative partnership between playwright Carlos Alberto Soffredini and the theatre company. Paulo Yutaka, a member of the group, was invited by Soffredini to teach acting classes to members of the Popular Theatrical Aesthetics Center (Núcleo Estética Teatral Popular). In return, as part of an arrangement, Soffredini committed to writing a play inspired by a Japanese legend introduced to him by Yutaka. Grupo Ponkã, whose name itself evokes the theme of cultural hybridity, sought to explore the interplay between Japanese and Brazilian realities in its productions, blending aspects of both cultural worlds. The traditional Japanese narrative served as the foundation for Soffredini's creative process—an element explicitly referenced on the play's poster for its second season—allowing him to craft a richly poetic work permeated by allusions to popular culture.

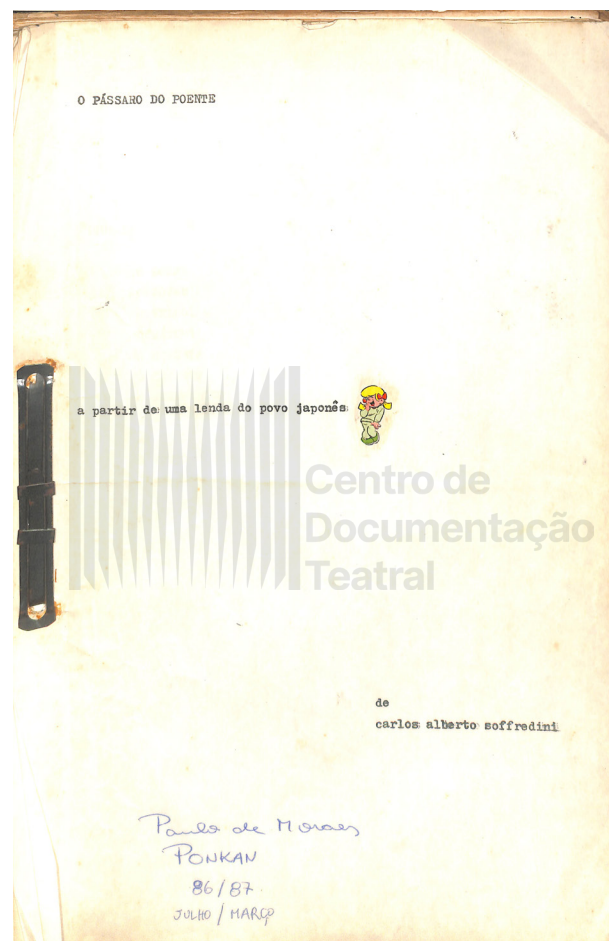
Directed by Márcio Aurélio, with set design by Takashi Fukushima, the production premiered in March 1987 at the Ruth Escobar Theatre, in São Paulo, where it ran for approximately four months. Subsequently, it was presented at the Maria Della Costa Theatre (in December 1987), at the Cacilda Becker Theatre in Rio de Janeiro (in January and April 1988), and also in Portugal, during the International Theatre Festival of Iberian Expression- FITEI (in June 1988). *Pássaro do poente* received two major awards: the APCA Award (from the São Paulo Association of Art Critics) and the Mambembe Prize.

Um dos aspectos mais notáveis da montagem foi a escolha de um ator homem para interpretar a personagem da Garça, o que acrescentou camadas de significação ao texto e introduziu à cena teatral um debate sobre a homossexualidade, tema de grande relevância na década de 1980. A peça reformulou e recriou os elementos míticos da fábula original, incorporando traços de androginia à personagem da Garça, enriquecendo o enredo e ampliando sua dimensão simbólica.

Registros encontrados no caderno de ensaios do espetáculo indicam que o grupo dedicou cerca de oito meses à preparação para a montagem. O documento apresenta anotações manuscritas feitas sobre o texto datilografado da peça. Na página inicial, logo abaixo do título e do nome do autor, há anotações feitas com caneta azul, incluindo os nomes de Paulo de Moraes e "Ponkan" (grafado desta forma), além das datas "julho/1986" e "março/1987". Nas páginas subsequentes, observam-se marcas em canetas azul e vermelha, que fornecem indícios sobre o processo criativo e as escolhas realizadas pelo elenco durante os ensaios.

Notes found in the rehearsal notebook indicate that the group devoted approximately eight months to preparing the production. The document contains handwritten annotations over the typewritten script. On the cover page, just below the title and the author's name, blue ink notes record the names "Paulo de Moraes" and "Ponkan" (written with this alternate spelling), along with the dates "July/1986" and "March/1987." Subsequent pages feature markings in blue and red ink, offering insights into the creative process and decisions made by the cast during rehearsals.

One of the most notable aspects of the production was the casting of a male actor in the role of the Heron (Garça), which added interpretive depth to the text and introduced into the theatrical world a reflection on homosexuality, a particularly relevant topic in Brazil during the 1980s. The play reimaged and recreated the mythical elements of the original fable, incorporating androgynous traits into the character of the Heron, thereby enriching the plot and expanding its symbolic resonance.

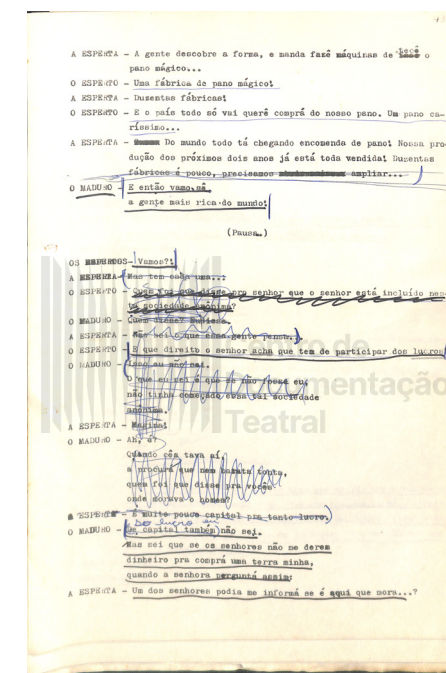
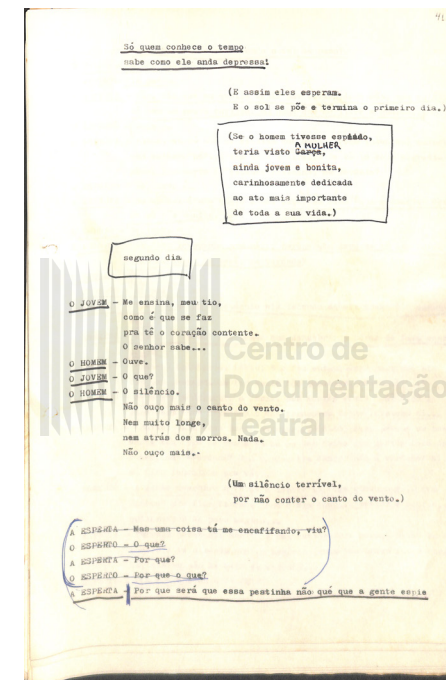
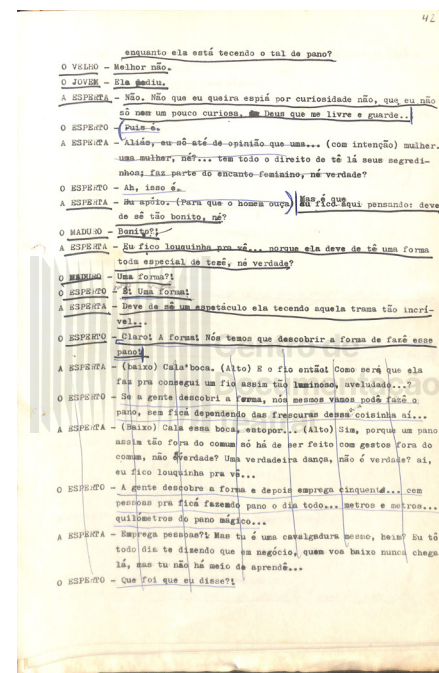
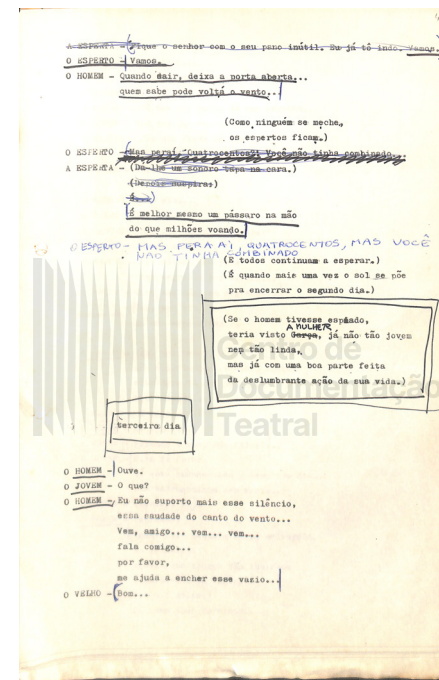


Caderno de ensaio

Rehearsal notebook

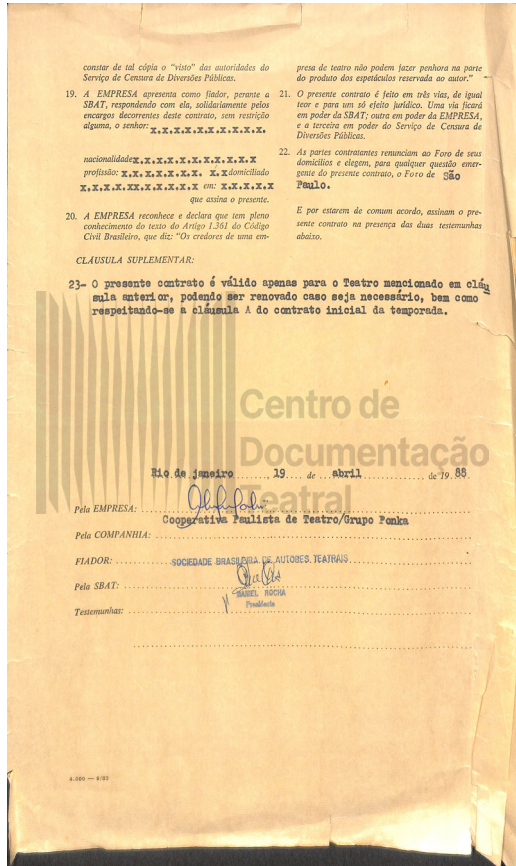
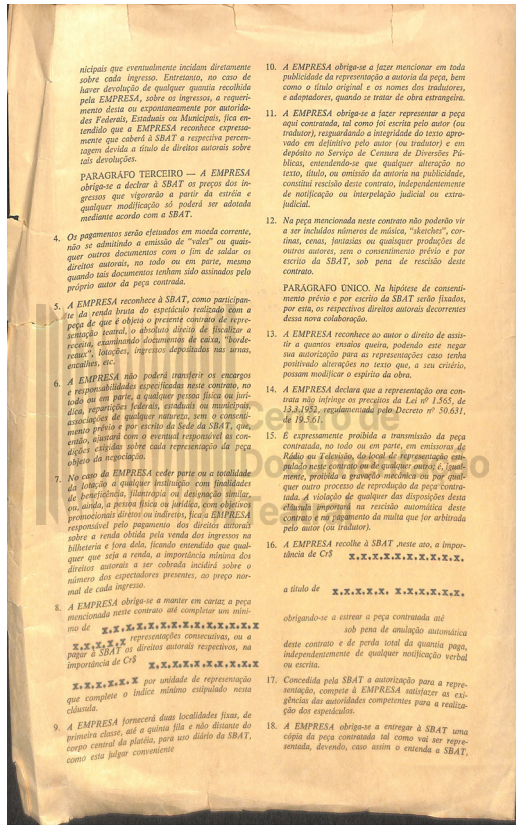
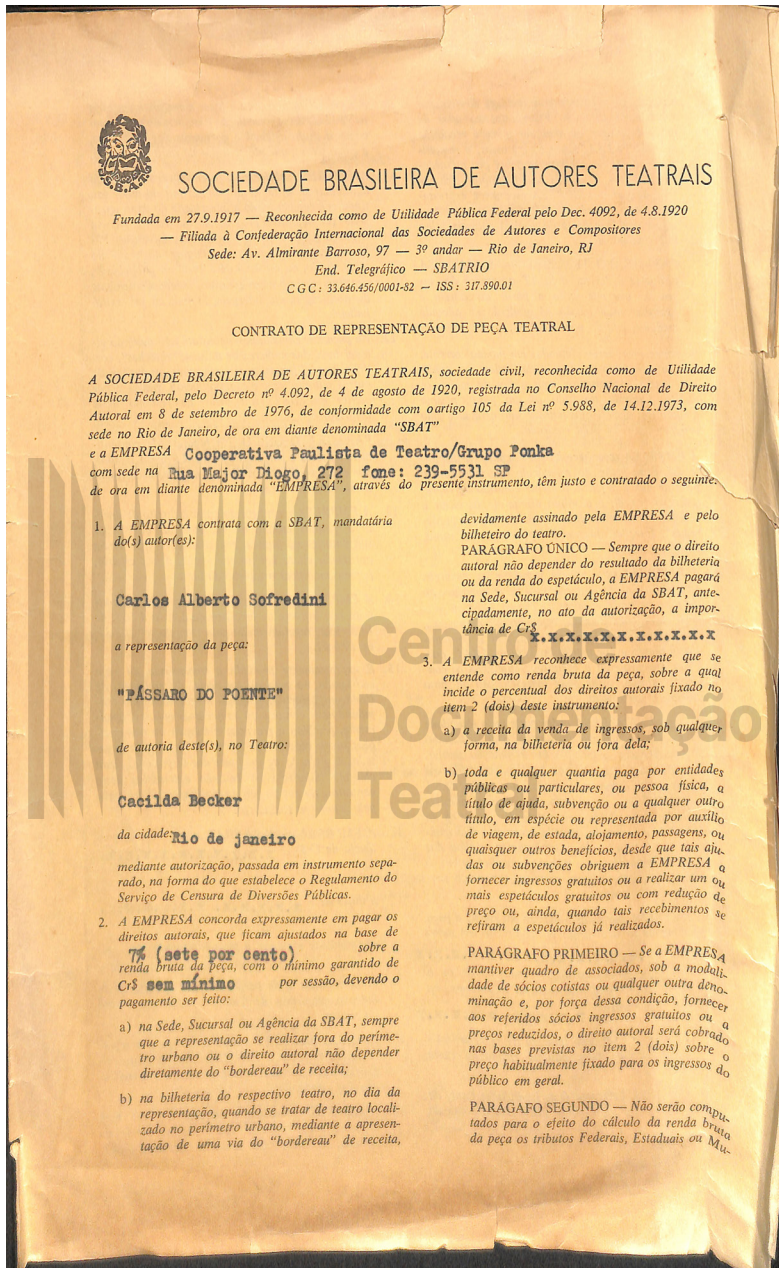
Direção de [Directed by] Márcio Aurélio
Grupo de Arte Ponkã [Ponkã Theatre Company]
Teatro Maria Della Costa, São Paulo
1987

Acervo do Grupo Ponkã [Collection]



Contrato de representação Performance contract

Direção de [Directed by] Márcio Aurélio
Grupo de Arte Ponkã [Ponkã Theatre Company]
Teatro Maria Della Costa, São Paulo
1987
Acervo do Grupo Ponkã [Collection]



O contrato de representação do espetáculo, datado de 8 de abril de 1988, registra o acordo de pagamento de 7% sobre os direitos autorais a Soffredini para a apresentação da peça no Teatro Cacilda Becker, um ano após sua estreia em São Paulo.

O texto da peça foi publicado pela primeira vez em livro em 2017, pela editora Giostri, com organização de Lígia Balista e Renata Soffredini, sustentando a busca pela preservação e disseminação desta obra relevante no cenário teatral brasileiro do final do século XX.

The performance contract, dated April 8, 1988, formalized an agreement to pay Soffredini 7% in royalties for performances held at the Cacilda Becker Theatre, one year after its premiere in São Paulo.

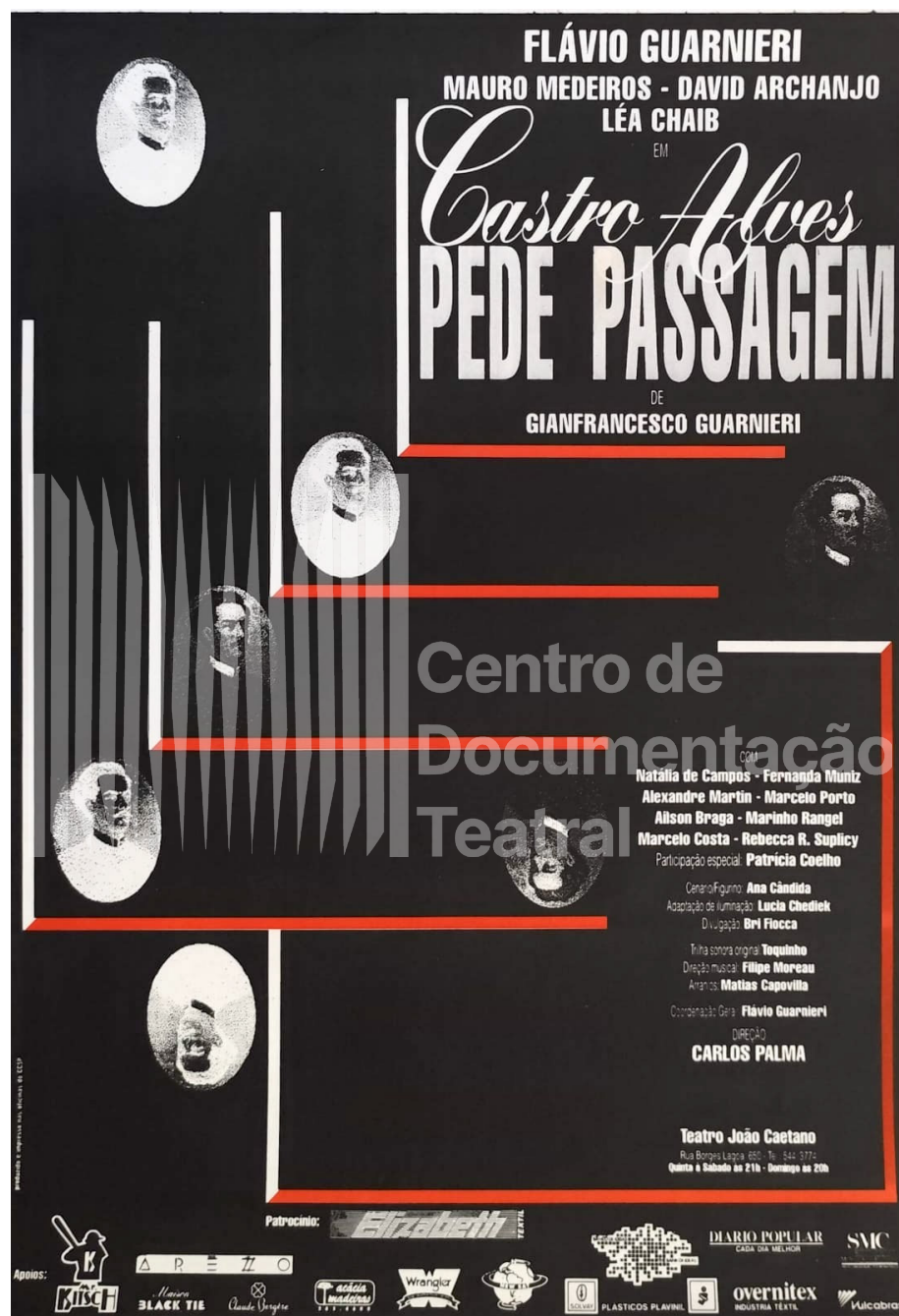
The text of the play was first published in book form in 2017 by Giostri, edited by Lígia Balista and Renata Soffredini, ensuring the preservation and dissemination of this significant contribution to the late 20th century Brazilian theatre.

Cartaz do espetáculo

Poster for the show

Direção de [Directed by] Carlos Palma
1997

Acervo de Cecilia Thompson [Collection]



Castro Alves pede passagem, de Gianfrancesco Guarnieri

A peça *Castro Alves pede passagem* foi escrita por Gianfrancesco Guarnieri e encenada em 1971 para a celebração do centenário da morte do poeta baiano. Contou com trilha sonora composta pelo próprio dramaturgo, em parceria com Toquinho. O texto foi montado por diversas companhias pelo Brasil, e Carlos Palma viria a dirigir sua própria versão em 1993, representada no Teatro João Caetano, em São Paulo.

Pensada para emular a gravação de um programa de televisão, a obra põe em cena momentos importantes da trajetória de Antônio Frederico de Castro Alves (1847-1871), um dos principais poetas e dramaturgos do romantismo brasileiro. O estilo não-realista e anti-ilusionista do texto é um convite a uma reflexão anacrônica acerca da vida de Castro Alves, mobilizando dialéticas do teatro épico até o ponto de ruptura, em que a personagem principal quebra com a natureza apelativa do programa de entrevistas e toma as rédeas da narrativa. A partir daí, chama os demais artistas para a revolução.

O cartaz de *Castro Alves pede passagem* faz parte do acervo de Cecilia Thompson. Nele, vê-se retratado o elenco: Mauro Medeiros, David Archanjo, Léa Chaib, Natália de Campos, Fernanda Muniz, Alexandre Martini, Marcelo Porto, Ailson Braga, Martinho Rangel, Marcelo Costa e Rebecca R. Suplicy, com a participação especial de Patrícia Coelho. O cenário e figurinos foram feitos por Ana Cândida, a iluminação foi elaborada por Lucia Chediek, a divulgação ficou a cargo de Bri Fiocca, e a direção musical foi assinada por Filipe Moreau, com arranjos de Matias Capovilla. Flávio Guarnieri, filho de Gianfrancesco Guarnieri e Thompson, foi o coordenador geral. Vêem-se também o local do espetáculo e as empresas que o patrocinaram.

The play *Castro Alves pede passagem* was written by Gianfrancesco Guarnieri and first staged in 1971 to commemorate the centenary of the death of the Bahian poet. The production featured an original soundtrack composed by Guarnieri in collaboration with Toquinho. Since its opening, it has been produced by several theatre companies across Brazil, with Carlos Palma directing his own version in 1993, staged at the João Caetano Theatre, in São Paulo.

Conceived to emulate the recording of a television program, the play revisits key moments in the life of Antônio Frederico de Castro Alves (1847-1871), one of the foremost poets and playwrights of Brazilian Romanticism. Its non-realist, anti-illusionist style invites an anachronistic reflection on Castro Alves's life, employing the dialectics of epic theatre up to a critical turning point, when the main character breaks with the formulaic nature of the interview show and takes control of the narrative. From that point onward, he calls the other artists to revolution.

The poster for *Castro Alves pede passagem* belongs to the Cecilia Thompson Collection. It depicts the cast, composed by Mauro Medeiros, David Archanjo, Léa Chaib, Natália de Campos, Fernanda Muniz, Alexandre Martini, Marcelo Porto, Ailson Braga, Martinho Rangel, Marcelo Costa, and Rebecca R. Suplicy, and Patrícia Coelho. The set and costume designs were created by Ana Cândida; lighting design was made by Lucia Chediek; publicity was handled by Bri Fiocca; and the musical direction was led by Filipe Moreau, with arrangements by Matias Capovilla. Flávio Guarnieri, son of Gianfrancesco Guarnieri and Thompson, served as general coordinator of this montage. The venue and sponsoring companies are also visible on the poster.

A farsa da esposa perfeita, de Edy Lima

Este cartaz do espetáculo *A farsa da esposa perfeita* não trata da estreia da peça, mas da comemoração de três anos de sucesso da montagem dirigida por Paulo Guarnieri - filho de Gianfrancesco Guarnieri e de Cecília Thompson -, em que também atuava, ao lado de Bel Ortiz, Fabio Tomasini, Ilse Rodrigues e do irmão Flávio Guarnieri. Com autoria de Edy Lima, o texto foi montado em 1959 pelo Teatro de Arena, com direção de Augusto Boal, e publicado em livro em 1976, pela editora Garatuja, com o Instituto Estadual do Livro/ DAC/SEC.

Mantido no acervo de Cecília Thompson, o cartaz retrata os cinco atores em uma foto central, em preto e branco. Acima da imagem, há a menção ao longo tempo em que o espetáculo seguia sendo apresentado, além dos nomes de seus intérpretes. Antes da indicação do patrocinador, nota-se uma estrutura gráfica que permite o preenchimento à mão do nome do teatro, da cidade, da data e da hora da encenação, sendo possível a adaptação do impresso para diferentes contextos, o que sugeria a vida longa da produção, que teve uma carreira de oito anos. Nesta versão do cartaz, os espaços estão em branco. Apesar do referido sucesso da obra, atualmente restam poucas informações mais substanciais sobre ela.

This poster for *A farsa da esposa perfeita* does not mark the play's premiere, but rather celebrates the three years of success of the production directed by Paulo Guarnieri—son of Gianfrancesco Guarnieri and Cecília Thompson—who also performed in the play alongside Bel Ortiz, Fabio Tomasini, Ilse Rodrigues, and his brother Flávio Guarnieri. Written by Edy Lima, the work was originally staged in 1959 by Arena Theatre under the direction of Augusto Boal, and later published in book form in 1976 by Garatuja, in partnership with Instituto Estadual do Livro/DAC/SEC.

Part of the Cecília Thompson Collection, the poster features a black-and-white central photograph of the five cast members. Above the image, there is a mention of the long-running nature of the production, followed by the names of the actors. The lower portion of the poster includes a pre-printed layout allowing for handwritten entries of the theatre, city, date, and time of performance—an adaptable design that facilitated use in various contexts, suggesting the longevity of the show, which had an eight-year career. In this particular version, those fields remain blank. Despite its success, few substantial records about the production survive today.

Cartaz do espetáculo

Poster for the show

Direção de [Directed by] Paulo Guarnieri
1997

Acervo de Cecília Thompson [Collection]



Caixa 2, de Juca de Oliveira

A peça *Caixa 2* foi dirigida por Fauzi Arap e escrita por Juca de Oliveira, que também a estreou, ao lado de Fúlvio Stefanini e Cláudia Mello. A trama abordava a corrupção e os escândalos do país na década de 1990, como o impeachment de Fernando Collor de Mello. O texto foi inspirado em uma outra obra de Oliveira, *Motel Paradiso*, da década de 1980, e constituía uma comédia político-social, com um toque de comédia à italiana e de sarcasmo.

A ação retrata o empresário Luiz Fernando, um homem de extrema ganância, e o gerente Roberto, que tem motivações opostas, pois acredita no trabalho e na felicidade e dignidade garantidas por ele. Ao tentar desviar dinheiro para fazer o famoso “caixa 2”, Luiz Fernando deposita 10 milhões de reais na conta negativa da esposa de seu gerente e o dinheiro se perde. É então que começa a confusão para tentar reaver a fortuna. Envolvem-se no corre-corre outras personagens, como o assessor e a secretária de Luiz Fernando. A obra foi premiada pela Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo (APETESP) como uma das melhores da temporada de 1997-98.

No ingresso em papel, parte do acervo de Maria Antônia Ferreira Teixeira (Tunica), nota-se que se trata de uma cortesia dada à sonoplasta, que fizera a direção musical do espetáculo, que lhe rendeu o Prêmio Shell de 1997. Nele também constam os nomes de Oliveira e Arap como dramaturgo e diretor, respectivamente, além das empresas patrocinadoras, juntamente com o logotipo do Ministério da Cultura. A sessão ocorreu na Sala Rubens Sverner do Teatro Cultura Artística, no dia 26 de outubro de 1997.

The play *Caixa 2* was directed by Fauzi Arap and written by Juca de Oliveira, who also starred in it alongside Fúlvio Stefanini and Cláudia Mello. Its plot addresses corruption and political scandals in Brazil during the 1990s, including the impeachment of President Fernando Collor de Mello. The script was inspired by another work by Oliveira, *Motel Paradiso*, from the 1980s, and constituted a political and social comedy, marked by a blend of Italian-style humor and biting sarcasm.

The plot follows Luiz Fernando, a businessman consumed by greed, and the manager Roberto, who holds opposing values, believing in work as a source of happiness and dignity. When Luiz Fernando attempts to embezzle funds by creating the infamous slush fund, he mistakenly deposits ten million reais into the overdrawn account of the manager's wife, and the money is lost. A frantic effort to recover the money ensues, involving other characters such as Luiz Fernando's assistant and secretary. The play was considered by the Association of Theatre Producers of the State of São Paulo (APETESP) as one of the best of the 1997-98 season.

The paper ticket, part of the Maria Antônia Ferreira Teixeira (Tunica) Collection, shows that it was a courtesy admission given to the sound designer, who had served as musical director for the production—a role that earned her the 1997 Shell Prize. The ticket lists Juca de Oliveira and Fauzi Arap as playwright and director, respectively, and includes the logos of sponsoring companies and the Brazilian Ministry of Culture. The performance took place on October 26, 1997, in the Rubens Sverner Hall of the Cultura Artística Theatre.



Ingresso do espetáculo

Ticket for the show

Direção de [Directed by] Fauzi Arap
Teatro Cultura Artística, São Paulo
26 de outubro de 1997 [October 26, 1997]
Acervo de Maria Antônia Ferreira Teixeira
(Tunica) [Collection]

Ingresso do espetáculo
Ticket for the show
Direção de [Directed by] Gianni Ratto
Teatro Bibi Ferreira, São Paulo
17 de outubro de 1997 [October 17, 1997]
Acervo de Maria Antonia Ferreira Teixeira
(Tunica) [Collection]



Porca miséria, de Jandira Martini e Marcos Caruso

A peça *Porca Miséria* foi escrita por Jandira Martini e Marcos Caruso e estreou em 1993. No final da década de 1990, já havia sido assistida por mais de meio milhão de espectadores. A direção foi de Gianni Ratto, que também desenvolveu a iluminação. Ao lado de Sérgio Dantino, Martini e Caruso produziram o espetáculo, em cujo elenco estavam Carlos Mariano, Chico Martins, Eliana Rocha, José Scavazini, Miguel Magno, Myrian Muniz, Neusa Maria Faro, Noemi Gerbelli, Regina Galdino, bem como os próprios autores. Renato Consorte e Ety Fraser também participaram como atores convidados.

A peça aborda a crise financeira da família de imigrantes italianos Buongermino, que vive no bairro do Bixiga, em São Paulo. Todos os seus membros estão desempregados e a sua casa foi hipotecada. Sem condições de reaver a residência, veem-se obrigados a morar de favor ou depender do único membro da família que obtém algum êxito financeiro. O clássico estereótipo do sujeito italiano que fala alto e mistura o português com a sua língua de origem dá um tom cômico ao texto, que pode ser lido como uma comédia de apelo popular com ares de farsa, ao mesmo tempo em que aborda as mazelas da classe trabalhadora.

A peça foi levada aos palcos do Teatro Bibi Ferreira, em São Paulo, com o apoio do Teatro Paulista de Comédia. O ingresso em papel, pertencente ao acervo de Maria Antônia Ferreira Teixeira (Tunica), mostra a data do espetáculo: uma sexta-feira, dia 17 de outubro de 1997, às 21h. O lugar assinalado é o assento I-01 da plateia. No canto inferior direito, é possível também ler o número de série do convite e a afirmação de que não é possível devolvê-lo ou trocá-lo, indicando tratar-se de uma cortesia oferecida à Tunica.

The play *Porca miséria* was written by Jandira Martini and Marcos Caruso and premiered in 1993. By the late 1990s, it had been seen by over half a million spectators. Directed by Gianni Ratto, who also created the lighting, and produced by Martini and Caruso in collaboration with Sérgio Dantino, this blockbuster featured a large cast that included Carlos Mariano, Chico Martins, Eliana Rocha, José Scavazini, Miguel Magno, Myrian Muniz, Neusa Maria Faro, Noemi Gerbelli, Regina Galdino, as well as the playwrights themselves. Renato Consorte and Ety Fraser also participated as guest actors.

Set in the Bixiga neighborhood of São Paulo, the play portrays the financial struggles of the Buongermino family, Italian immigrants whose members are all unemployed and whose home has been foreclosed. With no means to recover their property, they are forced to rely on the generosity of others or on the modest income of the only relative with some financial stability. The exaggerated stereotype of the loud Italians mixing Portuguese with their native language adds a comic tone to the show, which blends elements of farce with popular comedy, while also critically reflecting on the hardships faced by the working class.

The play was staged at the Bibi Ferreira Theatre, located in São Paulo, with support from the São Paulo Comedy Theatre. The paper ticket, held in the Maria Antonia Ferreira Teixeira (Tunica) Collection, records the performance date: October 17, 1997, at 9:00 p.m. The designated seat is I-01 in the orchestra section. In the lower right corner, one can also read the serial number of the document and a note indicating that it is non-refundable and non-exchangeable, suggesting it was a complimentary ticket offered to Tunica.

Coroas de Os Lusíadas

Adereço de cena

Stage Prop

Os Lusíadas

Dirigida por [directed by] Iacov Hillel

Adaptada por [adapted by] José Rubens Siqueira

Responsável geral pelos figurinos

[Costume Design Supervision]:

José Rubens Siqueira

Sala Estação das Artes, São Paulo

2001

Acervo de Maria Ruth dos Santos Escobar [Collection]



As **coroas** foram usadas no espetáculo *Os Lusíadas*, com base no texto de Luís de Camões e adaptação do texto por José Rubens Siqueira. A direção coube a Iacov Hillel, a cenografia a Renato Theobaldo e o mesmo José Rubens Siqueira assinou os figurinos, que foram produzidos em três ateliês distintos. Muito embora os aderecistas de figurino tenham sido Chris Aizner e Jô Negrão, as coroas provavelmente foram produzidas pela ampla equipe de aderecistas: João Grembecki, Tatiana Cavaçana, Natalie Cavaçana, Lúcio Artioli, Cassiano Ricardo Reis, Tatiana de Almeida Souza e Giuliano Martiniano Fortes. Eram minimamente 70 personagens a serem vestidas e adereçadas.

The **crowns** were used in *Os Lusíadas*, based on the epic poem by Luís de Camões, adapted to the stage by José Rubens Siqueira and directed by Iacov Hillel. The set design was created by Renato Theobaldo, while Siqueira also signed the costume design, which was produced across three different ateliers. Though the main costume prop makers were Chris Aizner and Jô Negrão, the crowns were most likely crafted by the team of prop designers: João Grembecki, Tatiana Cavaçana, Natalie Cavaçana, Lúcio Artioli, Cassiano Ricardo Reis, Tatiana de Almeida Souza, and Giuliano Martiniano Fortes. The production required the dressing and outfitting of no fewer than 70 characters.

O mais marcante é o estilo que predomina no *design* das coroas: são estilizadas, distantes do realismo tradicional. São confeccionadas com materiais rústicos – pode-se mesmo dizer que sejam simples, mas que obtêm forte efeito cênico quando vistos de longe e bem iluminados. Este estilo de confecção de adereço foi muito forte nos anos 2000. Siqueira, no programa do espetáculo, diz que foi como montar um quebra-cabeças e que um figurino é sempre uma re-criação (sic), sendo que aos trajes – e aos adereços, por extensão – cabe oferecer “uma carga de informações sobre a personagem que a veste, sobre o momento da ação da peça” (texto do programa). Houve cuidado na criação dos trajes e adereços dada a longa extensão territorial abrangida já no poema original – a ação passa pela Europa medieval, pela África, pelos países islâmicos da África e depois pela Índia – não sem antes passar por “uma ilha de fantasia inventada por Vênus, portanto, grega clássica” (texto do programa). A estreia foi em 2001, na Sala Estação das Artes, na Praça Júlio Prestes, em São Paulo. A produção foi de Ruth Escobar.



What stands out most is the dominant stylistic approach in the *design* of the crowns: they are stylized, departing from traditional realism. Constructed from rustic materials—they may even be described as simple—they nonetheless produce a strong theatrical effect when viewed from a distance and under proper lighting. This style of prop-making was prevalent during the early 2000s. In the program of the play, Siqueira describes the process as akin to assembling a puzzle, noting that a costume is always a form of “re-creation” and asserting that costumes—and by extension, props—must convey “a set of information about the character who wears them, about the moment in the play’s action”. Particular attention was given to the design of both garments and props, mindful of the wide geographical scope traversed in the original epic poem, from medieval Europe to Africa, Islamic regions of North Africa, and India, culminating “in a fantastical island invented by Venus, drawing on classical Greek mythology” (quoted from the program). The production premiered in 2001 at Estação das Artes Hall, located in Júlio Prestes Square, in São Paulo, under the production of Ruth Escobar.

As coroas do espetáculo *Os Lusíadas*, de 2001, chegaram ao Centro de Documentação Teatral da USP quando aconteceu a doação do **acervo de Maria Ruth dos Santos Escobar**. A equipe do CDT foi pessoalmente buscar o material na casa de Escobar, no Pacaembu, na cidade de São Paulo. As duas coroas estavam em caixas de papelão, ácido, na cor cinza, e por fora era possível ler: “André”, em uma caixa; e na outra, “Vinícius”. No entanto, na parte interna das coroas, escrito à caneta, constam os nomes “André” e “Luciano”, sobre uma faixa de veludo sintético para proteger a cabeça do usuário. No programa do espetáculo, há dois atores que podem ser os mesmos citados nas coroas: André Ricardo Saporetti, que fez o papel de D. Manuel, e Luciano Alves, no papel de contramestre (não há homônimos).

As duas coroas foram retiradas das caixas de papelão e higienizadas com pincel seco. Todas as peças soltas - pérolas, cristais e adereços de metal - foram retiradas da caixa. As peças instáveis também foram removidas, depois de fotografadas. O material é rústico, pesado, provavelmente coberto com massa do tipo epóxi, pintada com tinta ouro velho e finalizada com betume da Índia. O material de adereçamento é barato. Todos os adesivos soltos foram removidos e a peça limpa novamente, como um todo, com pincel. Estudada a padronagem da coroa, as peças foram repostas com o mesmo produto original: silicone, do tipo cola quente. Terminada a colagem, foram confeccionados sacos de algodão cru lavado, sem goma, na medida das coroas, para melhor armazenamento e proteção contra a oxidação da embalagem, e assim foram guardadas, dentro de um armário que impede a entrada de luz. A caixa original foi preservada.

The crowns from *Os Lusíadas* entered the collection of the Center for Theatrical Documentation following the donation of **Maria Ruth dos Santos Escobar's collection**. The Center's team personally retrieved the material from Escobar's home in the Pacaembu neighborhood of São Paulo. The two crowns were stored in gray cardboard boxes, each labeled externally: one read “André” and the other “Vinícius”. However, on the inner bands of the crowns—made of synthetic velvet for the wearer's comfort—the names “André” and “Luciano” are handwritten. According to the program of the show, these likely correspond to the actors André Ricardo Saporetti, who portrayed King Manuel I, and Luciano Alves, who played the boatswain (no other actors with these names were listed).

Upon acquisition, the crowns were removed from their boxes and dry-cleaned using a soft brush. All loose components, such as pearls, crystals, and metal ornaments, were carefully extracted. Unstable elements were photographed and detached. The crowns, made from heavy, rustic materials likely coated with an epoxy compound, were painted with antique gold and finished with Indian bitumen. The materials used were low-cost. All loose adhesives were removed, and the crowns were once again cleaned with a brush. After studying the crown's pattern, its pieces were reattached using the same type of original adhesive: hot-melt silicone glue. Once the gluing process was complete, custom bags made from washed, unstarched cotton were sewn, allowing for proper storage and protection against the oxidization of the packaging. The crowns were then stored in a cabinet shielded from light exposure. The original box was preserved.

Fausto Viana

Professor Livre-docente da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Cenógrafo e figurinista - Coordenador do Núcleo Traje em Cena

Associate Professor at the School of Communications and Arts of the University of São Paulo
Set and Costume Designer - Coordinator of the Costume on Stage (Traje em Cena) research project

Todos os esforços foram feitos para contactar com os detentores dos direitos das imagens. Em caso de omissão, faremos todos os ajustes possíveis na primeira oportunidade. Esta é uma publicação sem fins lucrativos, e encontra-se livre de pagamentos de direito de autor no Brasil, protegida pela Lei No 9.610, Título III, Cap. IV, Art. 46, Inciso VIII.

Every effort has been made to contact the copyright holders of the images. In the event of any omission, all necessary adjustments will be made at the earliest opportunity. This is a non-profit publication and is exempt from copyright payments in Brazil, protected under Law No. 9,610, Title III, Chapter IV, Article 46, Item VIII.



Acervos que convidam

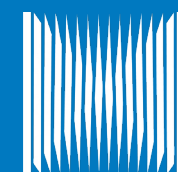
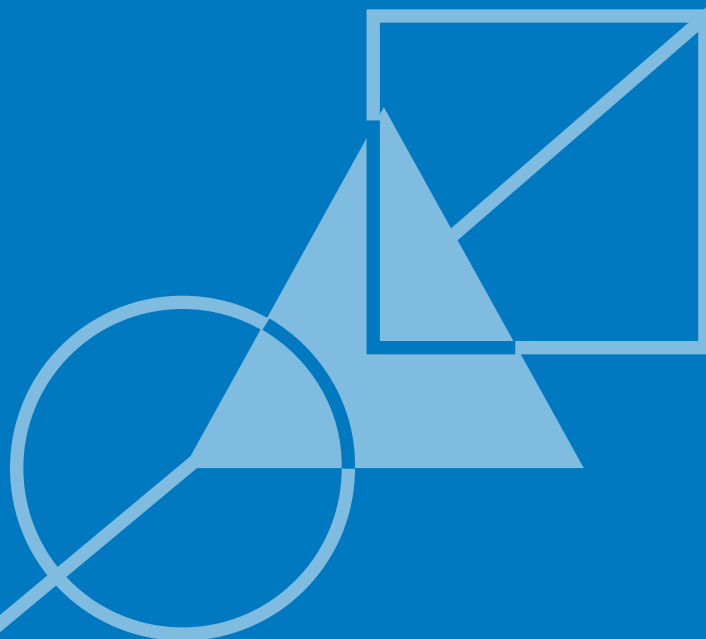
O trabalho de idealização e montagem da exposição foi tão desafiador quanto instigante. Ao explorarmos os acervos do **Centro de Documentação Teatral**, deparamo-nos com a sua vastidão e potencialidade: um sem-número de materiais relacionados a centenas de espetáculos e às tantas atividades relacionadas ao universo teatral, dos quais pudemos escolher para exibição apenas uma pequena parte. Neste catálogo, registramos a nossa iniciativa e esperamos ter explorado algumas das múltiplas valias dos itens selecionados, conscientes de tudo aquilo que não pode ser aqui incluído.

Graças à riqueza de seu conjunto documental, em constante ampliação a partir de novas doações, o CDT abriga material para todo um futuro de pesquisas. A exposição **Acervos plurivalentes** buscou fazer uma primeira provocação e emerge daqui um convite à exploração de seu fascinante e ainda pouco estudado universo arquivístico.

Inviting Collections

The process of conceptualizing and assembling this exhibition was as challenging as it was thought-provoking. As we explored the collections of the **Center for Theatrical Documentation**, we encountered their vastness and potential: countless materials related to hundreds of productions and to the many activities that make up the theatrical world—from which we could select only a small portion for display. In this catalogue, we record our initiative and hope to have explored some of the multiple values of the selected items, all the while remaining aware of everything that could not be included here.

Thanks to the richness of its documentary holdings, continually expanding through new donations, the **Center for Theatrical Documentation** houses material for an entire future of research. The exhibition **Multivalent Collections** sought to offer an initial provocation, and from here emerges an invitation to delve into this fascinating and still underexplored archival universe.



Centro de
Documentação
Teatral

ESTUDOS
TEATRAIS
EX
CÊNTRICO

