

**Dos bastidores eu
vejo o mundo:
cenografia,
figurino,
maquiagem
e mais**

**Fausto Viana e
Carolina Bassi de Moura
(org.)**



Fausto Viana e Carolina Bassi de Moura (org.)

Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais

DOI: 10.11606/9788564842342

São Paulo
Escola de Artes, Ciências e Humanidades
2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor
Vice-Reitor
Pró-Reitor de Graduação
Pró-Reitor de Pós-Graduação
Pró-Reitor de Pesquisa
Pró-Reitor de Cultura e Extensão Universitária

Prof. Dr. Marco Antonio Zago
Prof. Dr. Vahan Agopyan
Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez
Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior
Prof. Dr. José Eduardo Krieger
Prof. Dr. Marcelo de Andrade Romero

ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES

Diretor
Vice-Diretor

Profa. Dra. Maria Cristina Motta de Toledo
Profa. Dra. Neli Aparecida de Mello-Théry

Escola de Artes, Ciências e Humanidades
Rua Arlindo Bettio, 1000
Vila Guaraciaba, São Paulo (SP), Brasil
CEP: 03828-000

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)

Dos bastidores eu vejo o mundo [recurso eletrônico]: cenografia, figurino, maquiagem e mais / [organização de] Fausto Viana, Carolina Bassi de Moura. -- São Paulo: EACH/USP, 2017
1 recurso eletrônico

ISBN 978-85-64842-34-2 (Documento eletrônico)

DOI: 10.11606/9788564842342

1. Teatro. 2. Cenografia – Produção. 3. Figurino – Produção. 4. Vestuário – Produção. 5. Figurinistas – Entrevistas. 6. Cenógrafos – Entrevistas. 7. Costureiros – Entrevistas. 8. Carnavalescos – Entrevistas. I. Viana, Fausto Roberto Poço, org. II. Moura, Carolina Bassi de, org.

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

Sumário

Introdução	3
Fausto Viana e Carolina Bassi de Moura	
Hoje	
Judite Lima , costureira.....	10
Carolina Bassi de Moura	
Olintho Malaquias , figurinista.....	25
Sandra Pestana	
Rosana Rached , figurinista.....	63
Fausto Viana	
Fabiane Monteiro , peruqueira	85
Fausto Viana	
Thanara Schonardie , figurinista.....	101
Carolina Bassi de Moura	
Sally Jacobs , figurinista	113
Sérgio Ricardo Lessa Ortiz	
Mestre Nato , figurinista	144
Graziela Baena	
Dossiê Helô Cardoso , cenógrafa e figurinista.....	159
Fausto Viana	
Dossiê Teatro de animação	190
Dalmir Rogério Pereira	
Ana Maria Amaral	194
Wagner Cintra	211
Felisberto Sabino da Costa	223
Catin Nardi	231
Dossiê Lume	247
Laura Françoze	
Ana Cristina Colla , atriz	249
Jesser de Souza , ator	261
Naomi Silman , atriz.....	280
Raquel Hirson , atriz	293
Renato Ferracini , ator.....	315
Ricardo Puccetti , ator.....	326
Carlos Simioni , ator	340

| Entre hoje e ontem |

Dossiê Memória do traje.....355

Ana Carolina Ramos

[José Carlos de Andrade](#), cenógrafo..... 356

[Márcio Tadeu](#), cenógrafo e figurinista.... 372

[Claúdio Lucchesi,diretor](#) 383

| Ontem |

[Dossiê Campello Neto](#) 401

Fausto Viana

[Aldo Calvo](#), cenógrafo e figurinista 409

[Arlindo Rodrigues](#), carnavalesco 433

[Gianni Ratto](#), cenógrafo e figurinista.... 452

[Campello por Campello](#) 476

[Helena Ignez](#), atriz..... 492

Paula Iglecio e Isabel Cristina Italiano

| **[Minibiografia dos autores](#)** | 510

| **[Endereços úteis](#)** | 513

Introdução

Há um universo por trás de cada cena que o espectador contempla. Seja ela na rua, no teatro ou em um *site specific*, de maneira geral sempre há alguém que planeja a cena junto com os atores e/ou *performers*.

São cenógrafos (as), figurinistas, iluminadores (as), aderecistas, maquiadores (as), costureiros (as), bordadeiras (os), peruqueiras (os), fotógrafos (as), pintores (as), enfim, um exército de profissionais que trabalha para que o espetáculo se concretize.

Justamente por terem seu trabalho mais concentrado nos bastidores, esses profissionais não estão sempre, como diria o Centre National du Costume de Scène, na França, “na luz da ribalta”. Atores e diretores, peças que também são importantes para o espetáculo, acabam por canalizar mais a atenção para seus trabalhos, e isso não é ruim: só sentimos que falta dar voz àqueles que trabalham nas coxias. Falta documentar cada vez mais o trabalho destes pesquisadores que, hoje, estão distantes apenas por um e-mail ou por telefone. Mas e amanhã? E em cem anos? Em duzentos anos?

Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais vem se juntar aos esforços documentais de várias pessoas e pesquisadores do país, e se nós, Fausto e Carolina, assinamos agora esta introdução, ela traz por baixo a contribuição e o desejo de muitos trabalhadores da cultura, a quem devemos agradecer sempre e que não vamos nomear aqui, pois sempre há o risco do esquecimento de alguém. Dizemos apenas: gratos, amigos e amigas.

Já não sabemos mais de quanto tempo data o projeto de **Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais**. Há muitos anos havia a ideia. Foram surgindo os materiais e temas, as entrevistas, artigos, conversas... Sentimos que a publicação caminhava quase como uma receita culinária que pudesse perder o ponto se não fosse finalizada naquele momento.

Havia uma quantidade muito significativa de entrevistas feitas em diversos momentos, com profissionais distintos do fazer teatral, televisivo e cinematográfico. Heloísa Lyra Bulcão, no lançamento do seu livro *Luiz Carlos Ripper: para além da cenografia*, gentilmente comentou: “Puxa, que bom que você publicou, Fausto, a entrevista que o Campello Neto fez com o Ripper. Foi muito útil para mim!”, ela disse, e por isso nós a agradecemos.

O que a Heloísa fez foi muito além de um agradecimento: foi o gatilho disparador desta publicação, pois a motivação principal estava clara: a publicação deveria servir aos pesquisadores, aos interessados no fazer cênico em geral, e servir como material de base para pesquisas no futuro. Em 100 anos.

Esse volume - e desejamos que seja uma publicação em muitos volumes, mas se não acontecer, tudo bem! - é uma coletânea de entrevistas, organizadas em três sessões maiores: ***Hoje, Entre hoje e ontem e Ontem***.

Hoje mostra as pessoas que trabalham no momento atual, um pouco como mostramos no nosso livro anterior, *Traje de cena, traje de folguedo* de 2014, pela editora Estação das Letras e Cores.

Entre hoje e ontem mostra artistas que produziram bastante no passado e cuja história já está garantida. Para nós, aqui entram também as questões da memória contemporânea, ainda acessível por diversas pessoas.

Ontem claramente mostra o trabalho de pessoas que se foram e cujos trabalhos não podem ser esquecidos.

As três sessões juntas refletem o objetivo dessa publicação: conservar, armazenar e divulgar informações sobre cenografia, figurino e outros elementos que compõem a visualidade da cena.

Nesse volume inaugural, trazemos uma entrevista com Judite Lima, costureira muito conhecida no meio teatral de São Paulo - e de outras partes do Brasil também. Olintho Malaquias, uma força de trabalho hercúlea, vem na sequência falando sobre sua carreira na criação de trajes de cena.

Rosana Rached conta um pouco sobre o processo de criação de trajes no *Drama da Paixão de Cristo* em Santana do Parnaíba, em que 600 atores estão em cena.

Nem todos podem se dar ao luxo de ter uma peruqueira exclusiva para seu espetáculo, e por isso fomos conversar com a divertida e experiente Fabiane Monteiro, que trabalha nas produções no estilo Broadway do atual Teatro Renault.

Carolina Bassi de Moura foi conversar com Thanara Schonardie, figurinista revelação da TV - e transbordando de ideias e experiências. Sérgio Ricardo Lessa Ortiz falou com Sally Jacobs, figurinista que trabalhou com Peter Brook. Um privilégio

internacional, nós diríamos, como parte do seu projeto de mestrado.

Graziela Baena resgatou uma entrevista com Mestre Nato, de Belém, e revela aventuras incríveis na vida desse profissional. Três dossiês encerram a sessão **Hoje**: o de Helô Cardoso, que nos surpreendeu mais uma vez não só por seu carinho, transbordante, mas por sua experiência de vida e de palco (s); O Dossiê de Teatro de Animação, com entrevistas de Dalmir Rogério Pereira com pesquisadores dessa área do teatro; e o Dossiê LUME, coordenado por Laura Françoze, que revela como o traje de cena é fundamental não só para o espetáculo como um todo, mas também na criação da personagem, como mostram os entrevistados por ela.

Entre hoje e ontem traz a rica pesquisa feita por Ana Carolina Ramos sobre o guarda roupa da Escola de Comunicações e Artes, com profissionais que trabalharam com ele ao longo da sua história: José Carlos de Andrade, Márcio Tadeu e Cláudio Lucchesi.

Ontem traz no Dossiê Campello Neto as últimas entrevistas inéditas feitas pelo próprio Campello e organizadas para esta publicação. Há, inclusive, uma divertida entrevista feita por Campello Neto com.... Campello Neto! Tomamos conhecimento dessa entrevista em 1989, e ela permanece inédita em publicações até hoje. Mas sempre nos perguntamos: ele se auto entrevistou para garantir a sua própria pesquisa, para garantir que sua opinião não seria esquecida ou como modelo mesmo para entrevistar os outros? Fica o questionamento.

Paula Iglecio e Isabel Italiano fecham esse volume com uma entrevista incrivelmente curiosa, de um assunto que ainda é,

por incrível que pareça, pouco explorado: os trajes de cena do cinema da boca do lixo. Paula Iglecio falou com uma das atrizes do filme *O Bandido da Luz Vermelha*, Helena Ignez, dirigido por Rogério Sganzerla. Ela contou fatos inacreditáveis, como ter usado uma botinha branca Courrèges e saia acolchoada, lançamento da moda no período, da Mary Quant! Revelou também que Sganzerla, o diretor, também foi figurinista e ainda ganhou o prêmio de melhor figurino no Festival de Cinema de Brasília.

As entrevistas são, para nós, fonte valiosa de informações. Não só porque pode-se esmiuçar informações, datas, processo criativo, elenco, relações entre equipe, enfim, todo o contexto em que um espetáculo está imerso. Mas também porque é quando o entrevistado se deixa vislumbrar, se permite “ser examinado” pelo entrevistador... Revela sonhos, frustrações, conquistas. Mostra que é “gente como a gente”.

Ao editarmos as entrevistas, sempre tomamos um cuidado grande com o que vai ser documentado. O próprio entrevistado, às vezes, pede que se faça isso ou não se publique determinada informação que “escapou” em algum momento. Pessoas que falam palavrões, por exemplo, e não ligam para isso, mas não queriam que na publicação saísse assim. Ajeitamos a forma, claro, sem mexer no conteúdo.

Uma entrevista só não é editada, ou seja, não mexemos nela, quando essas alterações, ainda que pequenas, vão alterar o entendimento sobre o que se está falando. Um bom exemplo de um relato em que nada foi mexido são as entrevistas de Campello Neto, um *lord* inglês fazendo entrevistas. Um exemplo de entrevista bem adaptada é o de Helô Cardoso, pois a proximidade

com a entrevistada leva a divagações sobre a arte e o mundo. Isso é uma delícia.

A nossa capa – um detalhe de uma costura interna em um traje do século XVIII, feita no Victoria and Albert Museum – mostra bem ao que viemos: queremos mostrar os detalhes. Os pequenos pontos que ninguém vê. Trazer para a ribalta o trabalho nem sempre esmiuçado do profissional que trabalha mais nas coxias ou fora da cena.

Guardar e difundir informação. Sabemos também que hoje o meio digital é o de mais rápido acesso, mas também sabemos que há um enorme risco de que todo este material digital se perca e em não muito longo espaço de tempo.

Por isso, vamos garantir, minimamente, que uma cópia impressa seja entregue na Biblioteca Nacional, para que as gerações futuras tenham o mesmo prazer que nós sentimos quando encontramos fontes de pesquisa confiáveis para nossas publicações, pesquisas e aulas.

Ao prazer, leitor!

Fausto Viana e Carolina Bassi de Moura

| Hoje |

Entrevista com

Judite Lima

costureira

Entrevista com a costureira Judite, concedida a Carolina Bassi de Moura, em 06 de abril de 2016.

Como você começou a trabalhar com figurino como costureira?

Judite: É uma história longa. Logo que eu cheguei aqui em SP, meu irmão trabalhava em uma firma onde trabalhava o marido de uma moça que trabalhava na TV Bandeirantes. Ela queria uma pessoa para fazer ajustes de roupas e meu irmão falou de mim. Então ela mandou as roupas para eu ajustar e depois que eu ajustei ela quis me conhecer. Fui me encontrar com ela e ela me convidou para ir à TV Bandeirantes. Eu tinha chegado do Nordeste e não sabia nem como era a televisão. Imagina, né? Ela me perguntou: “Você não tem vontade de trabalhar na televisão?” Eu respondi: “É, se eu tiver a oportunidade, quem sabe?”.

Ela me levou na Brigadeiro Luís Antônio, nesse tempo o teatro ficava ali – o Bolinha, o Chacrinha, todos esses shows, eram ali. Eu fui e ela me levou também no Morumbi, nesse mesmo dia. Eu conheci o teatro e fui conhecer a televisão. Lá, ela me levou no Departamento de Pessoal, eu preenchi uma ficha, e eu vim embora. Mas eu não sabia que eu ia trabalhar logo no outro dia. Então, ela falou assim: “Amanhã você já vem e já fica comigo no teatro”. Era na Brigadeiro e eu morava na Jaceguai, bem pertinho. Eu fui e, depois de um mês, eles me registraram, porque naquela época tinha que registrar. Inclusive, ela levou bronca porque me deixou trabalhar antes de me registrar. Eu comecei a trabalhar, auxiliando ela.

Em que ano foi isso?

Ai. Eu tenho que ver... Há uns 30 e poucos anos atrás...Eu cheguei aqui em São Paulo em 1976, acho que foi em 78 ou 79... Ela me ensinou a fazer gravata borboleta, a rebordar os maiôs das chacretes¹, e por aí fui... Quando foram gravar a primeira novela da Bandeirantes, no Morumbi, *Cara a Cara*, eu fui para lá. Eles fizeram umas adaptações lá para acomodar também a linha de shows. Havia uma equipe para o figurino das novelas e eu fui para a linha de shows. Mas, na confecção das roupas das novelas, houve um problema que as roupas não davam certo. Era a dona Fernanda Montenegro e as roupas não davam certo... O figurinista era Chico Espinoza. Ele ficou muito preocupado e chateado. Aí, o Toni Fernandes, que era da linha de shows, falou assim: *Chico, você não quer, para experimentar, que a Judite faça uma roupa?* Aí, ele me pediu para fazer uma roupa para a Lilian Lemmertz, mãe da Júlia Lemmertz. Eu fiz uma saia. Eu mesma cortei, costurei, fiz tudo e ficou muito boa. Daquele dia em diante, não me deixaram mais ficar na linha de shows, me tiraram da linha de shows, me puseram na novela para cortar roupas. E, olha o sofrimento, eu era acostumada a cortar e costurar, eu mesma fazer... E ali, eu só cortava, ficava em pé, o dia inteiro, e só cortava... Fiquei na TV Bandeirantes 8 anos e 9 meses, sempre só no corte. Sempre na linha das novelas. Nas horas vagas, como eu já conhecia o pessoal, eu fazia outros figurinos. Deixa eu ver se me lembro qual foi a primeira peça de teatro que eu fiz... Eu acho que foi *Feliz Ano Novo*, o figurinista foi Luiz Fernando Pereira... Imagine, eu era nova naquela época... Era a Denise del Vecchio, Paulo Betti, Lilian Cabral, todo esse pessoal que trabalhava nessa novela. Depois o Chico chamou para fazer uma outra peça de teatro, era com a Irene Ravache. Ah. Eu esqueci

¹ Nome dado às dançarinas do programa do Chacrinha, já referido nesta entrevista, comandado por Abelardo Barbosa.

o nome daquela peça... Era uma peça boa... E por aí eu fiz muitas, né...

A sua ida para a televisão te deu os contatos que te levaram para o teatro...

Foi, foi. Às vezes, eu fazia roupas para as atrizes, outras vezes para as peças e fui assim... Um figurinista foi passando para outro... O primeiro figurinista com quem eu trabalhei foi Toni Fernandes. Depois, foi Chico Espinoza. Você sabe quem foi Chico Espinoza, não sabe? Carnavalesco, né? Depois, trabalhei com Cacá, que hoje veste a Ana Maria Braga, no Rio...

Tudo isso sempre em SP, né? Você só trabalhou aqui em SP?

Tudo em SP, sempre em SP. Fiz a peça *O Drácula*, que tinha o Raul Cortez. Por isso é que eu conheço o pessoal da Célia Helena. Para eles eu faço há mais de 10 anos. Ainda hoje veio a menina da Lígia (Cortez) para fazer a roupa das daminhas, que ela vai casar. E tem muitos figurinistas com quem trabalhei...muitos, muitos...

E quando foi que você aprendeu a costurar?

Eu aprendi com 16 anos, foi no sítio, lá na Paraíba, com uma prima. Depois, eu fui para Caruaru, em Pernambuco. Minha tia costurava e eu fazia um pouco assim... Eu não sabia muito, mas já comecei a costurar para particulares. E, de lá, fui pra Recife, para a casa de uma amiga que costurava. Ela costurava, e costurava bem, inclusive. Ela cortava e me dava para eu fechar a roupa. Eu ficava curiosa para ver ela cortar... E aprendi um bocado de coisas com ela... E, na escola, no ginásio (que naquela época tinha ginásio), eu aprendi com um alfaiate a fazer calça e camisa. É mais difícil, mas eu aprendi. Quando eu vim para SP

então, eu já sabia um pouco, não sabia muito, mas a gente vai aumentando o conhecimento, com o tempo a gente vai aprendendo.

Então, podemos dizer que você sabia o básico e que depois, os diferentes trabalhos foram permitindo que você fosse acumulando outros conhecimentos?

Sim, sim... Eu tive sorte de trabalhar com muitos figurinistas, ótimos figurinistas. A Kalma Murtinho... Eu fiz *O Drácula* com ela. Teve uma outra peça, cujo nome eu já esqueci, que também foi com ela. Tem muitos figurinistas... E fora esses mais novos... Trabalhei com a Leda Senise, que faz muito teatro e ópera... Mira Arraes, Jorge Takla... Todo esse pessoal.

Tem algum desses gêneros que você gosta mais de trabalhar?

Ah, eu gosto de todos. Não tem um, assim, que eu goste mais. Fausto Viana, por exemplo, fiz muitos figurinos para o Fausto. Uma vez, eu perdi a medida do figurino de uma das meninas do Fausto e já estava marcada a prova. Então eu cortei sem medida, sem nada e foi o vestido que ficou melhor! Olha que foi um desespero! Pensei, “tenho que acertar”... E deu certo, foi muito engraçado. E figurinistas novos tem muitos com quem eu trabalho.

Você me falou do Fábio Namatame...

É, ainda hoje ele veio aqui. Tenho vários trabalhos dele para fazer... Atílio, Fábio Namatame, Mira... Todo esse pessoal. Armando Filho teve uma época que trabalhou com figurino.

A Marjorie Gueller, que a gente não falou, a gente não falou de cinema...

A Sandra Pestana, o Olinto Malaquias... Eu adoro o Olinto... O José de Anchieta também fiz vários figurinos, o pessoal do Serroni, Telumi, Márcio Tadeu, Márcio Medina... Conheço todo

mundo. Márcio Aurélio... Já fui pra Manaus 5 anos seguidos para fazer óperas no festival de lá. Para o Municipal (Teatro Municipal de São Paulo), já fiz várias óperas também, muitas...

Você viaja em outras ocasiões, para outros festivais?

Não, só para Manaus.

Trabalhando para cinema, teatro, ópera, televisão, o que você apontaria como algo difícil?

Não sei. Eu tenho dificuldade com roupas drapeadas... Isso eu acho que não faço bem.

Não, mas a pergunta é mais no sentido de qual seria a dificuldade para a pessoa do corte e costura? O que é difícil dentro desse seu ofício? Todo mundo tem alguma certa dificuldade na sua respectiva profissão. Eu, por exemplo, como figurinista e cenógrafa, sinto as limitações do orçamento e do tempo.

A dificuldade com o orçamento é eterna, né... E o tempo também é muito pouco. Às vezes tem um trabalho que a gente poderia fazer muito melhor e tem que fazer correndo. Então, um trabalho corrido não pode ficar muito perfeito. Isso é o que mais me incomoda. E o tempo tem ficado mais curto. Hoje em dia, as pessoas pedem um trabalho de última hora e acham que tem que ficar bom, não fica tão bom. Às vezes, não dá nem para atender... Gente para trabalhar é difícil também, profissional bom é difícil nessa área. Por isso é que eu fico com as velhinhas... É o jeito... As pessoas novas não se interessam muito por costura... Querem desenhar, ser *designer*, ser figurinista... No papel sempre tem jeito, agora no tecido, ao cortar e costurar, tem coisa que é impossível... esse pessoal que vem da moda, aí pelo amor de Deus, elas querem umas coisas que você sabe que não vai ter jeito, mas elas querem porque querem... Daí a gente faz, mas fica muito feio.

Tem muita gente da moda que te procura também?

Antigamente vinha muito, mas hoje já não pego. Chega. Já não dou conta dos figurinos, né? Ainda pôr mais isso... O pessoal de moda é complicado, viu?

Você diria que gosta mais de fazer figurino do que roupas sociais?

Claro! Não tem nem comparação! Figurino, eu gosto! É um trabalho que eu gosto, sabe? Porque nada é igual, tudo é diferente. Roupas do dia a dia é sempre igual, muda muito pouco. De festa... Não gosto de roupa de festa. E roupa de palco, eu não gosto quando vai para o palco muito novinha, parecendo roupa de festa... Eu gosto das manchadas, envelhecidas, que tenham um toque de uso...

Pedem para você fazer esse trabalho de tingimento, de envelhecimento?

Não, não pedem porque eu não faço, porque eu não sei fazer... A Marichilene ([Artisevskis](#)) trabalha isso muito bem, ela faz muito. Ela trabalha acho que com o Serroni, na Cultura, ela faz muito isso. A Verônica Julian faz também muito para filmes, né? Ela é ótima, eu adoro ela.

Ela fez *Som e Fúria* para a televisão e tinha muitos figurinos de teatro porque era uma série que passava também pelo fazer teatral. Comento isso porque achei que você pudesse ter participado com ela desse projeto.

Não, não. Não me lembro, pelo menos. Foi gravada onde?

Aqui em SP, na 02.

Não, acho que não fui eu...

E o pessoal reclamou muito do fator “tempo”... E havia cerca de 500 figurinos.

Deus me livre! (risos)

Como é a sua administração do tempo? Você controla? Tem hora para começar e terminar? Como é isso?

Certo mesmo é a hora de começar, para terminar não tem... Mesmo quando é para uma empresa. Por exemplo, na Bandeirantes, tinha a gravação, então tinha hora para entregar o trabalho. Não adiantava sair cedo e não apresentar o trabalho no outro dia. Então, a gente ficava trabalhando até mais tarde. Mas, naquele tempo, também, não era tão perigoso como hoje para a gente sair do trabalho. Eu pegava o ônibus na Avenida Morumbi, sozinha, moça nova, tarde da noite e era um sossego.

Você tem ideia de quantos trabalhos já fez até hoje?

Não tenho a menor ideia, não tenho nem noção...

Mais de uns 500 trabalhos? Uns mil?

Sim, mais... Ah, não sei... Tem uns que eu não pego nem o programa, não vejo nada. Não tenho foto, nada.

Tem alguma coisa guardada?

Tenho... Do *Feliz Ano Novo*, de *Drácula*, *O Amante de Madame Vidal*... Está tudo na minha casa. Se você quiser, eu trago e te mostro tudo.

Ah, eu quero... Vou te pedir isso!

Você vai ver um montão de coisas. Tem de ópera de Manaus, tem de ópera daqui de SP...

E desses trabalhos todos que você já fez, qual você diria que foi o mais incrível? Tem um?

E agora? É difícil... Assim, eu não sei... Tem coisas que marcam... Por exemplo, tem um figurino que eu fiz para uma menina chamada Rosângela, esqueci o sobrenome, para uma ópera chamada *Chapéu de Palha*, e eu não sei porque me marcou tanto... Eu adorei fazer aquele figurino, achei tão lindo! Ela não faz figurino sempre, ela trabalha muito com produção, mas esse daí foi um que marcou. O *Drácula* também marcou muito! Inclusive, eu estava aqui na (rua) Frei Caneca, 400, numa sala pequena, e levaram o figurino para fazer. Era da Kalma Murtinho, uma seda preta de uma capa do Raul Cortez, e eu tinha um balcão pequeno onde eu cortei a seda e deixei cortada. Tinha uma gatinha preta que me adorava, eu gostava dela e a gatinha entrou e eu não vi. Quando eu saí, fechei a sala e fui embora. No outro dia, quando eu cheguei, abri a sala, a seda estava toda suja, ela tinha vomitado em cima... Olha o sufoco! A prova estava marcada e eu tive que lavar, com medo de manchar e aquilo fedia... Foi o maior sufoco da minha vida, aquilo lá! Esse marcou porque pesou... E tem vários que marcaram. Esse *Feliz Ano Novo* marcou muito porque foi um dos primeiros, foi um figurino grande, aí marca. Tem figurino que a gente não esquece... Já fiz roupa de filme...

Qual foi o primeiro figurino de filme, você lembra?

Deixa eu ver ... Era com o Luiz Fernando Pereira (figurinista), o Fagundes, Maitê Proença... Como era o nome, meu Deus... *A Dama do Cine Shanghai!*

Foi um filme memorável na história do cinema nacional! E recentemente, você tem feito muitos trabalhos?

Não, só trabalhos menores... Tenho feito mais ópera e musical... *O Rei e Eu*... *Evita*..., fiz aquele musical do Falabella, *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos*, com a Marisa Orth ... E o último agora é *Garrincha*. Fiz o *My fair lady*...

O que é pra você um bom figurino, um figurino ideal?

Ah, é um figurino bem trabalhado, um figurino bem bonito...

Indiferentemente de ser de teatro, ópera, balé?

Já fiz dança, com a SP Companhia de Dança, o Ballet Estágio, muitos, com o Rossi, com o Márcio Tadeu, com a Dona Márka... Para o balé de Daniel, Zezé de Camargo, Leonardo, em shows...

Normalmente você trabalha com quantas pessoas?

Eu sempre trabalho com 4 ou 5 pessoas. Comigo sempre ficam 2 ou 3 e muita coisa eu mando fazer fora ou chamo alguém para vir me ajudar. Comigo sempre ficam 2 ou 3, porque é complicado...

Esse seu endereço aqui já é bastante conhecido, né?

Sim, sim... Quando eu vim para cá eu fiquei uns sete ou oito anos, aí mudei para a Saúde, fiquei por lá mais uns seis, sete anos, aí vim para cá, de volta. Já estou há uns dez anos aqui. O pessoal gosta daqui por que é pertinho e facilita para as provas de figurinos.

Geralmente você faz as provas de figurino aqui, não é?

É, geralmente aqui, é melhor para mim. Mas alguns me levam para o local do ensaio, o *Garrincha*, por exemplo. Mas é ruim porque é muita roupa.

Em termos de figurino, tem alguma coisa que você ainda não fez e gostaria de fazer?

Ah, sempre tem. Tem coisas “de época”, mas de época antiga mesmo, que a gente nunca faz. Mas teria que a gente estudar, se aprofundar mesmo para poder fazer igual. Eu tenho curiosidade, eu tenho vontade de fazer...

Onde você pesquisaria para fazer isso?

Não sei... Acho que teria que arranjar alguém que entenda, talvez figurinistas mais velhos que entendam disso...

Isso é uma dificuldade para você, não ter onde pesquisar quando tem algo desse tipo para fazer?

É complicado porque tem gente que não sabe muito e eu fico perguntando. Às vezes, a pessoa não sabe dar uma orientação. E tem figurinistas, desses mais novos que até em relação a figurinos mais novos se enrolam... O Teodoro, filho da Marília Gabriela, ele é ótimo, eu adoro, mas ele fica inseguro na hora de fazer esses figurinos. Porque é novo, está começando e eu nunca ouvi falar que ele tivesse estudado para isso.

Quando as pessoas encomendam um figurino para você, eles geralmente trazem só o *croqui* com as indicações de onde vão os tecidos, ou trazem também um *desenho técnico*?

Tem alguns que trazem... Outros fazem comigo aqui, meio rabiscado, e eu às vezes prefiro esses do que aqueles todos pintados com os adereços todos... Às vezes os adereços encobrem um detalhe da manga, da gola. E os adereços não me interessam. Um casaco, sobretudo, sapatinho tudo bonitinho, me atrapalha se não vem desmembrado com as indicações todas... Fica difícil de ler o desenho e, na hora de cortar causa a maior dificuldade... Enquanto que, se trouxesse um desenho mais simplificado, só a

roupa, seria mais fácil... Tem gente que fica explicando, isso aqui, isso ali, mas para mim isso não vai adiantar nada... Eu fico ouvindo, mas é perda de tempo. Por exemplo, um vestido que tem um bolero, o melhor seria fazer o desenho do vestido e o bolero à parte. Agora, eles já estão melhorando, trazem o desenho da frente e das costas do vestido. Senão como faço para adivinhar as costas? Não é possível, não é?

Você diria que é raro que cheguem com um desenho, assim, tecnicamente explicado?

Muita gente não traz. Os que não sabem muito desenhar, geralmente trazem referências. Aí, quando vem para provar o figurino, dizem: “Ah, mas eu não queria assim...” Então porque trazem a referência? Porque se só falarem, falarem, e não marcarem, escreverem, às vezes, eu esqueço... É muito difícil trazerem um *desenho técnico* com todas as medidas e particularidades do modelo... E a costureira sofre. É difícil.

Você sempre tira as medidas ou as pessoas já trazem as medidas dos atores?

Também trazem, mas eu também tiro... Por exemplo, o pessoal da Escola Célia Helena de Teatro, elas tiram lá as medidas e já trazem e eu já estou acostumada. Você me traz as medidas, o Fábio Namatame tira as medidas e faz as provas... Ele reclama quando sabe que o pessoal do Teatro Municipal me leva para fazer as provas lá. Ele diz: “Ah... Também vou te trazer comigo”... Mas, às vezes, dá problema porque a costureira, que já tem prática, vê de uma outra maneira. O Chico Espinoza fala: “Cuidado com a Ju, porque ela faz igualzinho o desenho. Então presta atenção no desenho”... Ele diz que eu sei ler o desenho e tem gente que não sabe. A gente vai adquirindo essa capacidade com o tempo. Quanto mais o tempo passa, mais experiente a gente

fica. Aí, quando já aprendeu bastante, o tempo acaba, a vida acaba... (risos)

Falando eu figurinos de época, eu preciso te contar que o Fausto e outros professores lançaram no ano passado um volume intitulado *Para vestir a cena contemporânea: Moldes do século 19*. Eu vou trazer para você!

Jura?! ... Olha! Deve ser bem legal!

Agora eles vão lançar um com modelagem do século 18. Para quando a gente for fazer um figurino dessa época, a gente tenha onde pesquisar.

Porque é diferente... Uma vez eu fiz um figurino para o José Rubens Siqueira, acho que era *Os Lusíadas*... Não me lembro bem se era esse... Ele trouxe um figurino muito bonito, mas era diferente, e ele sabia me explicar. Pena que ele não seguiu como figurinista, porque acho que ele agora só dá aula. Foi muito legal! Cada trabalho a gente aprende uma coisa diferente. Por isso é que a gente adquire experiência. O Marcelo Marques, do Rio de Janeiro, que eu conheci lá em Manaus, no Festival, ele me disse assim: *Olha, Ju, essa roupa para ficar bonita tem que ter um forro de brim... A roupa fica uma beleza!* Até aí, eu não sabia, aprendi com ele. Por exemplo, o Pedro Moreno, que é um espanhol, que também conheci lá em Manaus, ele me ensinou uns modelos que são cortados abaixo do busto, a gente sempre quer subir a parte de trás, ele faz o contrário, atrás ele baixa. Dá um desenho muito bonito. Fica bonito, você olha assim de lado, a mulher fica bonita. É igual aos italianos também que vem, sempre eu acabo aprendendo alguma coisa.

Você estava me falando que também tem trabalhado com italianos e franceses?

Sim, porque eu faço trabalhos para o Municipal. Lá eu já trabalhei com 3 ou 4 figurinistas da Itália. Na Companhia de Dança de SP, era o *Romeu e Julieta*, trabalhei com uma figurinista francesa, fizemos figurinos de época, Romeu e Julieta. Foi bem legal, saiu um trabalho bonito. Depois, fiz também um outro trabalho pequeno com uma canadense, muito diferente. Até milímetros eles fazem conta. Não tem essa de arredondar, não. Eles seguem direitinho. A gente vai aprendendo e vai vendo que faz diferença.

E fazendo esses trabalhos com equipes internacionais, você elogiaria o trabalho de algum desses países?

Ah, o da Itália é deslumbrante... Eu não fui assistir à ópera, mas me chamaram lá e eu cheguei bem na hora em que estavam provando o figurino. Estava a coisa mais linda! Da ópera *Taís*, muito, muito lindo, roupas pesadas, mas lindas, de tecidos lindos, cheias de entretelas, enchimentos, a coisa mais linda! Umas flores aplicadas atrás nas roupas... Eu queria ficar mais tempo ali vendo tudo aquilo, mas eu só fui para ficar um pouquinho. O figurino veio pronto da Itália, todo pronto, a gente só entrou para fazer os ajustes. Foi o figurino mais lindo que eu já vi até hoje.

Então, para concluir, o que você aconselharia para quem está começando hoje na costura de figurinos e também como figurinista?

Primeiro, é a dedicação, amor pelo que você quer. Porque senão não é bom, não sai coisa boa, coisa bonita. Trabalhar só por dinheiro, só por necessidade, não sai um trabalho bonito. Você tem que ter amor e dedicação, é um trabalho que exige muito da

pessoa. Se você não levar a sério, não for uma pessoa que observa tudo, que presta atenção, você não aprende muito. Você não se torna um bom profissional. Porque mesmo se eu souber que eu não sou uma costureira fantástica, a gente tem que ter muita perseverança e não pode desistir na primeira dificuldade. Você tem que ter muita dor de cabeça, passar muito nervoso, pensar muito para conseguir solucionar o problema e fazer a roupa cair bem. Porque tem roupa que o visual é bonito assim, de longe. Aí você olha de perto, está feio, caindo mal. É complicado, é bem complicado. E leva anos, ninguém aprende de um dia para outro, de um ano para o outro. São muitos anos de dedicação, de levar com afinco mesmo, senão... E não ser medrosa, a pessoa não pode ser medrosa. Se for medrosa, você não faz. Por exemplo, tinha um figurinista muito bom, Domingos Foschini, já morreu, ele trabalhava muito bem, e eu perdi o medo de cortar roupa no corpo com ele. Ele era muito malucão, quando a gente ia provar roupa, ele falava: “Corta aqui”! Eu dizia: “Mas Domingos, eu vou cortar assim a roupa, na pessoa”? E ele: “Pare de medo”! E eu aprendi e fui fazendo. E faço mesmo quando não podem me pagar bem, com o mesmo capricho. E fico muito brava se perceber que meus auxiliares fazem de má vontade. Não quero saber de negatividade. Tem que ficar lindo! Se falam que vai ficar feio, digo que vai ficar lindo mesmo os destruídos, degradados. Eu gosto tanto, é uma realidade de um acontecimento, de uma fase da vida. Diz algo. Tudo tem o seu valor.

Você gosta de assistir depois o espetáculo, de ver o figurino em cena?

Não gosto, não. Eu digo, *eu vou depois* e vou deixando, deixando e não vou... Já assisti muitas, mas não sou muito de ir, não... Inclusive para a Silvana Martins, eu fiz um figurino e fiquei de assistir e esqueci... É um infantil, dizem que está tão

bonitinho... Fiz também pra Luciana Martins, para o Chris Aizner, Rosana Lamosa, Caetano Vilela que me convidou para Manaus, e por intermédio de quem eu comecei a trabalhar lá.

Nesses espetáculos, em média, quantos figurinos são?

Ah, são muitos figurinos... Depende da ópera. Tem de 20 figurinos, de 40, 60... É bastante trabalho, a gente fica 1 ou 2 meses lá. Teve uma vez que eu fiquei 3 meses lá, mas é sempre bem legal. E a gente se dá bem nesse meio porque nós não somos normais...

Judite, muito obrigada pela entrevista!

Entrevista com

Olintho Malaquias

figurinista

Entrevista por Sandra Pestana, na residência do artista, em 2011.

Olintho, temos um roteiro para conversa.

Exatamente o que você precisa?

Tudo... (Risos). Eu gostaria de saber da sua formação. Li algumas coisas no blog...

Ah, isso está desativado, que eu estou sem tempo... Com *Cacilda* eu pensei em retomar e não consegui também. Enfim... Me fala.

Então, me conta como tudo começou. Começou em Ribeirão Preto?

Em Ribeirão eu fazia publicidade, mas já trabalhava com teatro amador, inclusive como ator. Odiei minha experiência como ator. Só que gostei muito de produzir, sabe, aquela coisa de bastidor, pensar cenário e figurino, a logística da coisa... Quer dizer, não entendia absolutamente nada, mas eu ia, a gente quando é novo se mete a tudo, né? Então produzi teatro escola, essa coisa toda. A gente tinha um grupinho que ainda continuou uns dois para três anos até a entrada de todo mundo em faculdade, todo mundo dispersou e eu vim pra São Paulo. Comecei fazendo publicidade lá, fiz dois anos, tentei transferência para cá, não consegui, mas eu queria trabalhar. Aí trabalhei por um ano no jornal, no segundo ano fui para uma revista, revista Vogue. E ao mesmo passo que eu entrei na revista eu consegui entrar no CPT, com o Serroni, o curso dele ainda era de um ano. Aí eu digo

que a serragem entrou de vez no sangue (risos) e vi que era produção mesmo, que queria fazer aquilo e figurino sempre me agradou muito. Só que, enfim, não tinha uma estrutura econômica que desse pra bancar isso, então precisava trabalhar e você não faz, não é... Não existe teatro de meio período. Isso fui descobrindo aos poucos. Então, trabalhei bastante, trabalhei em revista, trabalhei em eventos. Em 95 eu fui trabalhar em uma confecção. Aí uma amiga me chamou para fazer uma peça de teatro com ela, a Luciana Bueno que é cenógrafa, eu peguei para fazer o figurino. Nunca tinha feito um figurino completo, de confeccionar, né? Sempre produzindo, brechó, aquela coisa, e esse tinha que ser todo confeccionado. Fui ver costureira na confecção e coisa e tal. Vamos, vamos, vamos. Acabei fazendo.

O que você fazia na confecção?

Eu criava.

Você criava já.

Era desenvolvimento de produto. Era um confecção e malharia, eles desenvolviam tricô terceirizado e tinham uma confecção própria em tecido plano que era bem bacana e que me deu muito da base de produção, de pensar tecido, metragem de tecido, caimento, muito do conhecimento que eu tenho vem desse período, pós curso técnico de moda e com o trabalho em confecção. Porque aí você entende corte, a necessidade da piloteira, do tipo de mão de obra para cada uma das funções, então eu fiquei muito prático nisso. E, em 96, a Lu começou a progredir com essa coisa do teatro e eu junto com ela. Ela foi me chamando, tipo “faz assistência para mim no cenário”, ela fazia cenário em tecido, às vezes tinha alguma coisa de figurino, e sempre fazendo junto, sempre fazendo junto. Fizemos uma parceria durante quatro anos, eu fazendo assistência para ela em tudo, cenografia, figurino.

Trabalhamos um bom tempo com o pessoal dos Parlapatões em que, por razões econômicas, produção, teve caso de figurino que era eu cortando e ela costurando, então aí vem a experiência do teatro mais simples, porque até aí eu tinha feito assistência para ela nas coisas de cenografia, que aí era TV, alguma coisa de teatro. E fiz assistência pra Daniela Thomas em teatro, foram duas peças, mas duas peças grandes, então, quer dizer, produção dez!

Que você tem tudo o que você quiser, precisar...

Você tem tudo que precisar, imaginar. O estúdio de produção da Daniela é maravilhoso, não falta absolutamente nada, você pesquisa, passa, a produção compra, tem. Então, até então eu não tinha feito teatro pobre, e comecei a fazer (risos). Trabalhar com circo é outra linguagem e outra coisa e exige o artesanal. Menos técnica e mais o artesanal e a coisa tem que se adaptar ao que tem de movimento. E começando a respeitar cada uma das funções, né? Não era simplesmente o ator, tinha o ator músico, o palhaço, o ator malabarista, ginasta, enfim, e cada um com uma necessidade de figurino... aprendendo, aprendendo, aprendendo. Daí em 89? Não, em 99, desculpa, em 89 foi quando eu vim pra São Paulo. Em 99 a Silvia Prata que ainda hoje é atriz da companhia, grande amiga, nós trabalhamos juntos com a Luciana, ela também, quando ela fez Indac ela fazia assistência pra Luciana, de produção, porque aí a Lu já estava com projetos grandes e a gente sempre montava umas equipes grandes. A Silvia namorava o Fernando, que era câmera no Oficina no período de Cacilda... ele entrou antes, nos *Mistérios Gozosos*. Fernando Coimbra que é cineasta. Ela namorava ele no Indac, começou a acompanhar ele, acompanhar aquela movimentação toda no Oficina junto com a formação, ela foi se embrenhando, porque no Oficina você vai chegando, vai se apaixonando, dali a pouco você está

ali... vivendo a vida daquelas pessoas e começa a se dar mesmo, a se doar e vai participando dos projetos e tem o grupo que é muito legal. Em 99 eles foram fazer uma leitura d'O Boca de Ouro, em um SESC que ficava na Rebouças. Era um casarão, era uma leitura linda, o Zé [Celso] toda leitura ele geralmente faz uma leitura meio encenada, não é simplesmente um trabalho de mesa. Acho que não tem... pouquíssimas vezes eu vi trabalho de mesa, a não ser no processo d'Os Sertões que a gente começou a partir do livro para começar o desenvolvimento da dramaturgia. Então, para essa leitura, tipo "Maca, Maca, eu preciso de um figurino", eu falei, "mas o que você precisa?" "Eu vou fazer a Guigui do Boca de Ouro, o Zé imaginou uma roupa verde..." Eu disse, "eu tenho um vestido verde, não sei se vai te servir". Porque eu vivia fuçando brechó e quando achava alguma coisa muito legal eu comprava, guardava. Sou apaixonado por roupa, vivo fuçando em tudo. Aí eu tinha esse vestido verde, tenho até hoje... Ela disse, "ai, mas será que serve?" Serviu, ela usou, fez a Guigui. O Zé adorou. Montagem, né? Estava na cabeça dele e ele não imaginou que a coisa ia ficar tão pronta. Saiu uma verba e vamos montar O Boca de Ouro. O Marcelo [Drummond] falou para ela, "porque você não chama aquele seu amigo? Será que ele quer trabalhar com a gente, fazer figurino com a gente?" Ela falou, "olha ele está com o Parlapatões, está do lado". Porque o Parlapatões estava na rua Major Diogo, estava com o direito de ocupação do TBC, lá teve o espaço Parlapatões logo que o TBC reabriu. Eles ficaram lá uns dois anos, não lembro. Aí logo que eu comecei a trabalhar no Oficina eu dei uma parada com os Parlapatões. Aí começa o processo, imagina, meu cabeção era totalmente... processo Daniela, processo Luciana, e tudo teatro... teatro...

Nossa, imagino, chegar lá [no Oficina]...

É... você... desestrutura tudo o que você sabe. Porque conta muito o dia-a-dia, o ensaio, as descobertas de cada ator, os *insights* do Zé, a direção dele que é extremamente precisa, um relógio, por mais que a cena possa parecer caótica e coisa e tal. Ele conta muito com reação do público, as cenas que ele propõe. Mas o desenho anterior você fala, nossa, esse era o resultado esperado, entendeu? Então, ele sabe precisamente o que ele quer de cada cena. Estou cansado de ouvir “mas você trabalha com o Zé Celso, o cara é louco”, o Zé não tem nada de louco. Não tem nada de louco! Ele sabe exatamente o que ele quer. Sabe, muito preciso. O processo, normalmente é caótico, porque ele dá uma liberdade muito grande, então essa coisa departamental que existe no cinema e com alguns grupos de teatro, essa forma, sabe, ah, quem desenvolve figurino não troca com ator ou troca com o diretor, aí o ator é só... Não, o ator participa do processo, “porque eu preciso disso”, e aí ali ele descobre o objeto que vai fazer parte, ou “ah, eu acho que é uma roupa assim” e aí conversa. Então eu tive que desconstruir tudo o que eu sabia e não foi um processo de um mês e nem foi um processo sobre o *Boca de Ouro* porque... eu me vejo fazendo isso até hoje e a cada vez que eles me chamam é uma barreira que cai, uma barreira que quebra. Até o momento em que me colocaram em cena também, isso foi em Berlim, foi maravilhoso, porque, enfim, te falo mais adiante...

Como foi o processo d’O Boca de Ouro?

Então, eu cheguei com aquela cabeça quadradona, assistia ensaio e não entendia nada... Até o *Boca de Ouro*, imagina, eu só tinha visto o Zé Celso com o Marcelo, quando ele praticamente voltou a encenar, que foi quando eles fizeram *As Boas*, lá no Centro Cultural São Paulo, que para mim, imagina, menino chegando do

interior, mal vendo coisas, já foi um soco no estômago, né? Raul Cortez maravilhoso, Zé mais ainda, Marcelo novinho, começando. Então, eu cheguei... não vou falar medroso, mas o respeito era maior que... não que a vontade de trabalhar, mas assim com medo, claro, inseguro quanto ao meu trabalho, ainda não tinha peitado nada profissionalmente, assinar um figurino, né? Tanto que eu chegava com as minhas propostas... essa eu não esqueço... Tinha o tal do vestido verde, ele tinha o vestido verde na cabeça para a entrada da Guigui e assim... aí, pega todas as referências, vamos fazer o vestido verde assim assim assim, porque eu acho que ela é meio Saint Laurent... “Olintho, quem é Saint Laurent? Eu quero o verde da Tarsila”. Então, me abrindo, eu digo que o Zé foi... é o diretor que até hoje... porque eu vejo Os Sertões... que me abre para nossa cultura, entendeu? Me faz olhar para o que a gente tem, valorizar o que a gente tem antes de... porque é praxe, você vai no livro de história, a referência é francesa ou inglesa ou italiana...

Claro, você vai estudar a moda e...

A base está ali, o que a gente tem aqui é... eu falo mastigado, mas é essa coisa do termo, da coisa da antropofagia, do comer e coisa e tal. Então, o que a gente tem já é mastigado disso que foi criado lá, só que a gente tem uma criação aqui não dá espaço, não abre. Então, a paixão dele pelo Oiticica, pelos nossos artistas, foi uma coisa que eu aprendi ali, no interior não tinha acesso, chega aqui, São Paulo é essa profusão de referência, de gente, né? Ainda tem a cabeça de que o que é de fora é melhor, mesmo em 2011, ainda tem essa cabeça, o importado é melhor. Só que é no mínimo abrir o olho, a cabeça para o que tem aqui, no nosso teatro, na nossa cultura popular. Então, aí comecei a observar artesanato, a importância daquilo, e comecei a colocar no figurino e acabou virando, não digo uma

característica, mas todo trabalho meu, mesmo na ópera que eu trabalho muito agora. Por mais que a base da ópera seja alemã, eu tento dar uma puxadinha para o que a gente tem aqui. É muito bonito, é diferente, acaba valorizando. Mas aí o processo, o meu primeiro processo com ele, para mim, foi enlouquecedor, assim, um respeito muito grande, eu não conseguia falar com o Zé, fiquei com medo de falar com Zé, não conseguia apresentar as ideias, porque ele vinha com tanta referência, mas com tanta referência que você fala, como é que eu vou digerir isso e conseguir mostrar alguma coisa a altura, né? Acabei fazendo uma coisa que eu acreditava, que ele a princípio foi resistente, mas depois quando a coisa entrou em cartaz, quando ele viu funcionando... Principalmente depois dos DVDs, o DVD gravado... muita gente fala O Boca de Ouro, falam, não parece peça do Oficina. Muito se deve ao espaço, que é a Cris Cortílio modificou, e aos figurinos, porque tem um tratamento, sabe? É de corte, é de textura que não é uma característica do Oficina. Porque para o Zé... não que ele goste do mal feito, mas o conceitual não necessariamente tem que ter um acabamento de alta costura, um vestido com acabamento. Para ele, de repente se este vestido é encontrado no brechó, é a solução, não precisa tratar nem nada, aquilo vai puir de tanto usar, lavar e coisa e tal. É aquele. Só que a coisa feita, cuidada, texturizada foi a coisa que ele... a princípio, só que aceitou. E aí foi minha entrada na companhia, porque entrei no Boca de Ouro, fiz toda a temporada aqui, Rio de Janeiro, não fui pra... Porto Alegre? Curitiba? Bem, não fui para o sul, porque começaram as leituras aqui d'*Os Sertões*. Porque *Os Sertões* é um projeto que ele acalenta há muito tempo...

Muito tempo, né?

Muito tempo... Tem uma primeira leitura, um primeiro esboço dele que é de dois mil e... não, de mil novecentos e noventa e poucos... eu vou lembrar isso direitinho, tenho isso documentado. Que é um primeiro esboço de texto do que ele pretendia que fosse *Os Sertões*. Aquilo deu uma norteadada, mas quando começou o trabalho do zero, com todas aquelas oficinas, que foi um trabalho que a gente começou com leituras na [Oficina Cultural] Oswald de Andrade, o Oficina aqui ia passar por uma grande reforma, então começou tudo ali, as leituras, a montagem... E *A Terra* foi uma das coisas mais incompreensíveis e lindas pela qual eu já passei (risos) porque... olha... é um dos espetáculos que eu mais gosto porque na verdade vai falar sobre solo, vegetação, sobre os animais. Não se toca nas figuras humanas na *A Terra*, a não ser o Euclides [da Cunha] passeando por tudo isso. Então, tudo, as atas de cientistas, ele colocava isso em vida, os cientistas passando por aquilo, para que a gente entendesse um pouco. E transformou todas essas camadas, todas as formações em música. Eu lembro *A Terra* pronta, o esboço do que seria *A Terra*, eu falava, gente isso é uma ópera balé, é tudo menos teatro, porque tem tanta dança, tem tanto canto que não vai ser fácil o entendimento, vai pegar as pessoas pelo visual. Porque *A Terra* é extremamente visual, os tecidos que vão e dobram e coisa e tal...

As coreografias, aquelas coisas enormes.

Porque você não vê o ser humano ali o tempo todo, tipo, tem o ator, aquele corpo... e eu pensando o tempo todo, gente como é que eu... para eu sair da malhinha de balé para ir... porque eu vejo a dança o tempo todo, mas ao mesmo tempo tem as criaturas, mas eu também não posso, sabe, aí caracterizar o bichinho, porque agora ele é terra, dali a pouco ele é vegetação, depois

ele é bicho, então tem que ser uma criatura. Foi aí que eu pensei nos elásticos, na coisa que desse mobilidade e cada um tinha uma forma, cada um tinha um desenho, e era uma roupa feita de camadas de elástico, porque na *A Terra* falava-se de camadas o tempo todo, então a coisa para mim veio em camadas de elástico, do mais fininho costurado ao mais largo, enfim, cada um tinha um desenho e uma forma. Então, um era meio regata, bermuda, o outro era calça inteira, o outro era só top, de acordo com o corpo de cada um e aí cada ator foi me ajudando a dar o desenho da roupa dele, e essa que a gente chama de roupa base, completava com os acessórios de cada uma das sequências, do momento terra, momento vegetação, momento animal e o homem você só tem o esboço lá no fim, porque já dá entrada para *O Homem* que seria a segunda peça. Então, a *A Terra* foi um espetáculo que foi assim, um bruto tempo de ensaio, de elaboração para que a coisa ficasse... entendível... a gente mesmo as vezes não entendia enquanto estava fazendo. Porque é bem difícil você teatralizar a descrição do solo e ele se aventurou e ele fez e eu acho que foi o espetáculo que mais recebeu prêmio... Foi para ele [Zé Celso], foi para a música... Eu fui indicado para figurino. Foi lindo. Era lindo, era tudo novo e assim uma bruta responsabilidade pelo que veio a seguir, que era *O Homem I*, que eu comecei nas leituras. Porque tudo vinha a partir da leitura em livro, transformar em dramaturgia... não foi “pá” de uma vez fez tudo. Primeiro toda *A Terra*, então foi um ano tratando *A Terra*, dramaturgia, conceito de tudo, conceituando tudo o que vai ser transformado em música, o que permanece texto, o que vira coro, o que é solo... Então, é um rio, é um solo de um ator, as aves é um coro de atrizes, porque tem essa necessidade tem essa energia. E aí vai fazendo aquelas associações, que no princípio eu... ficava... o que ele está falando? Daí eu virava pra Silvia, a gente era muito cúmplice, falava “Silvia, como

assim Marta, Ana... quem são essas mulheres?” “Ah, Olintho imagina uma personagem que é a mistura da Martha Suplicy com a Ana Terra” com não sei o que...

Ah, são essas referências... é muito bom isso! Como ele junta pessoas do decorrer de um século em uma figura só!

Tudo em uma só, em uma pessoa só. Então, imagina isso enquanto está em formação!

É muito rápido, né? Têm as três irmãs do Maciel [Antônio Maciel, o Conselheiro], já entram As Três Irmãs, do Tchekhov.

Do Tchekhov, exatamente!

Eu estava assistindo e pensei, vai entrar Irina, Macha e Olga. Olhei no programa: “Entram Irina, Macha e Olga”.

Não é? Que é a Ordem, o Progresso e o Amor, que é palavra que foi tirada da nossa bandeira. Você entendeu? Tem que estar extremamente atento! Fora essa relação dele, tem a relação das atrizes, porque, naquele momento, por exemplo, o Amor quem fazia era a Luciana Domschke, que por acaso é a Terra, que por acaso é a Ana. Então, ela está em todas, ela é a Ana, que é mulher do Euclides, ela é a Terra, que é a base de tudo. Então, vai sagrar a terra, é ela. Quando Euclides vai para o Rio ou vai para não sei aonde, aí é a Ana. Então, como eu faço essa mulher que ter uma roupa que mistura traje de época com formação de camadas [geológicas]... Olha, em alguns momentos eu digo que eu quase enlouqueci... E tendo que sobreviver fora o Oficina, né? Aí *O Homem I* veio, eu acompanhei a estruturação dele e coisa e tal, mas não consegui fazer figurino. Eu tinha uma sócia, uma amiga que acabou virando sócia e eu comecei a trabalhar com eventos, fiz muitos eventos, então é coisa que ocupa demais. Aquilo que eu te falei, você não faz teatro meio período, ainda mais com o

Zé Celso. Não dava para eu falar, olha, o horário comercial é de tal a tal hora, entendeu? Ele precisa das pessoas acompanhando e acompanhando sempre. Trabalho de ator lá é um trabalho pesado, chega-se as duas, três da tarde começa trabalho de voz, trabalho de corpo, aí *Os Sertões* exigiu muito, teve luta, teve yoga, teve tudo o que você imaginar para preparar os atores. E muitos saíram machucados, muitos saíram doentes, porque foi um processo exaustivo, foram sete anos de trabalho.

E cada espetáculo com seis horas.

O menorzinho é *A Terra* que você tem três horas e meia. E ele fazendo essas analogias, trazendo a coisa toda, enfim, exige demais, trabalhar no Oficina exige demais. Eu por vezes dei uma espanada, assim... Tenho uma boa relação com eles, mas assim eu nunca pude abraçar o Oficina como merece e como o Zé... Não vou falar como ele quer... Mas como ele aceita, como ele acha que deve ser que é uma coisa de entrega total e absoluta, sabe, já vi atores passando dificuldade, não ter nem como ir, mas está ali. Então, eu admiro demais. Admiro demais o trabalho deles. Tem briga, como toda boa relação, tem briga, tem volta, tem todos aqueles momentos de amor, tem momento de ódio. Mas se falar “o grupo que você mais gosta”, são eles, sabe, meu melhor trabalho acho que foi feito ali.

No *Homem I* foi o David [Schumaker] que pegou a primeira montagem... deve ter saído maluco depois da estreia... (risos). Engraçado que todo mundo que trabalhou tem o mesmo tipo de relação, então ele veio fez essa, foi embora, “não, não faço nunca mais” e tal tal tal e dali a pouco volta, entendeu? Sei que ele voltou na *A Luta*, fez um núcleo. E n’*A Luta* começou meu trabalho com a Sônia [Ushiyama], grande parceira, figurinista com Osvaldo Gabrieli, no XPTO.

O *Homem II* você fez também?

Não, ela fez sozinha. Eu fiz algumas coisas, mas ela fez sozinha.

E na *A Luta* vocês dois juntos.

É na *Luta I* nós dois juntos. E também foi indicado ao [prêmio] Shell. Nossa que trabalho... Eu diria que eu fiquei ausente, mas assim, eu tomei pé depois. Eu assisti. O que eu tive que remontar e refazer muita coisa foi na parte do *Homem*, tanto *Homem I*, como *Homem II*. Aí eu virei empresa, ia mais como espectador, ainda fazia muita coisa para eles, mas assim... não era aquela coisa. A Silvia, no mesmo esquema, “Olintho eu preciso de um vestido assim assim assim”, ou eu tinha em acervo ou eu fazia para ela, era meu presente para ela, era uma forma de estar próximo, de encontrar algumas soluções mesmo. E nas duas viagens que a gente fez pra Alemanha, eu fui e aí eu fiz a remontagem d’*Os Sertões* inteiro. No *Homem I* foi David Schumaker, no *Homem II* o Oswaldo Gabrieli com a Sônia, mas nas viagens teve uma remontagem que muita coisa eu alterei até em função de conceito errado, coisas que eles vão descobrir depois. Porque isso acontece também, que a gente tem uma fórmula original e depois no decorrer da temporada descobre outro sentido para a coisa, ou aparece, por exemplo, quando ele trata a coisa dos políticos, dos repórteres, sempre tem alguém em evidência. É legal chamar para essa pessoa, então, pra Adriane Galisteu virar a Luciana Gimenez, era um palito. Pra Sílvia que entrava como Martha Suplicy começar a entrar como Bispa Sônia [estalo de dedo], entendeu? Então, tem essas novas caracterizações e que passam o que a gente precisa e atualizam. Então, nada no Oficina é imutável, é assim “montou não mexe mais”, não. A cada remontagem, a cada nova apresentação você vai ver uma coisa nova, seja que a gente encontra, porque as vezes eu como espectador eu vejo coisas que eu falo, nossa... não devia ter

feito isso... E aí, sabe, refaço. Passo com camareira, passo com ator e começa a entrar esse novo formato.

O que eu consigo falar bem é *A Terra* e *A Luta I* que foi uma luta! (risos). Teve parceria com secretaria, Petrobrás e é dinheiro que atrasa, data de estreia marcada e o dinheiro não chega, tem que sair da produção. E aí a coisa estreia meio capenga e conforme sai o dinheiro a coisa vai sendo substituída. É uma companhia que na verdade merecia muito mais apoio do que tem. É muita gente, é preciso muita gente envolvida, seja pelo tamanho da companhia, do espaço que tem...

Pelo histórico...

Pelo histórico e tudo mais. E não tem essa visão de empresa, sabe, de... eu acho que essa coisa do rito acaba confundindo muito, talvez não passe uma coisa séria para empresário. Porque tudo é muito ritual.

Eu gostaria que você falasse um pouco do seu processo de criação, ou não sei se você consegue fazer um apanhado de como isso foi se desenvolvendo e depois a gente focar especificamente nesses espetáculos. Não sei se tem uma forma, se você tem um... na verdade acho que a cada espetáculo o processo vai mudando, né? É. Ele vai mudando completamente. Por exemplo, no Oficina é absolutamente atípico. Por exemplo, no *Boca de Ouro* eu recebi um texto do Nelson Rodrigues, ok. Eu tenho uma base para me situar, ah é ali, é passagem de 40 para 50, o Zé vai manter época, mas eu não posso ler época imediatamente. Tudo é sempre uma releitura, só que a minha base. Eu tenho que partir dessa pesquisa de época para pensar no tratamento que eu vou dar, trazer para a moda, quem está fazendo alguma coisa muito próxima que eu consiga viabilizar. Só que *Os Sertões*, assim atípico em

todos os sentidos, porque a gente começou do zero, do livro, não tinha referência para absolutamente nada, a não ser referências históricas para todos os personagens, seja o Conselheiro, a Ana Terra, o Euclides, todos os envolvidos não são personagens...

São figuras históricas, tem registros deles.

Exatamente, você tem registros.

E disso partiu, foi uma base.

Partiu, partiu do registro histórico para transformar em personagem. Alguns caricaturados e outros com respeito absurdo para tentar reproduzir mesmo.

Você consegue lembrar quais as figuras, os políticos...

Ah, o presidente da época, o Prudente de Moraes, muitos da corte daquele período, Dom Pedro, Marechal Deodoro, que entrava a cavalo, era o Auri [Porto] que fazia. A gente tem muito dessa reconstituição em *O Homem I* e *O Homem II*, é isso que eu fico falando que a gente foi refazendo. N'A Luta, então, todos os generais, sargentos, tenentes... tem todo esse pessoal do exército brasileiro que foi para combater Canudos. A própria figura do Conselheiro que tem um registro grande, entendeu. Registro dele morto!

Esses documentos são do Museu Histórico Nacional, do Rio de Janeiro?

Museu da República, aqui no Instituto Moreira Sales tem muita coisa também. Onde tem alguma coisa o povo foi, Bahia, Rio de Janeiro. Tinha um grupo de atores que quando a gente estava nesse processo de pesquisa foram a fundo, aparecia uma filmagem, uma a voz, tem documento que está no museu, então vê se consegue

fazer uma cópia. Captação em áudio, imagem, fotografia, está todo mundo, todo mundo, seja do ator, ao figurinista, o cenógrafo, a camareira, tem a base de documentação para saber... Porque como é muita coisa, todo mundo tem que estar sabendo sobre o que se está falando: Ah, o espelho da Isabel, sabe? É o espelho da princesa, que tem que ter... Ah, o colar da fulana, está ali, todo mundo sabe, é aquele objeto. Objeto de coro é que virava uma bagunça... Mas dos personagens centrais, a tentativa era a caracterização mais próxima... é até sacanagem falar “dos que ele respeitava”, mas alguns era caricatura plena! Em Cacilda a gente vê muito quando ele resolve caricaturar o personagem. Tinha dois namorados que um virou o pato, o Pato Donald, porque o cara era americano, então é a invasão americana, é o cara que tenta levar ela, e o Zé Carioca, que é o brasileiro por quem ela se apaixona, se entrega. Então, é Pato Donald e Zé Carioca, então ele faz essa fusão, Disney, cinema americano, Cacilda, enfim, é lindo. Depois você começa, olha só como foi...

Que eu não pensei nisso antes! (risos).

Eu não tenho nem estofo para fazer essa conexão! (risos). Porque muita coisa ele previu na história de *Cacilda*, sabe? Ele mesmo, Zé Celso, foi amigo, conheceu. *Cacilda* é um texto que ele escreve com paixão, assim, ele nem precisa ficar buscando referência em livro, nada. Ele tem as dez *Cacildas* escritas. A gente fala, ele tem a Antes, a Pós, não sei o que e coisa e tal. Esse Cacilda !! que apresentou é só a chegada dela menina ao Rio de Janeiro, saindo de lá um pouquinho mais velha. Então ele tem Cacilda do início ao fim da vida em peça. É uma loucura o que ele é capaz de produzir. Se ele tivesse uma estrutura... seria maravilhoso. Mas com Os Sertões, a gente contou, principalmente com o acervo do Museu da República, são os que mais têm documentado a coisa

toda. E aí tem em... como é o nome da cidade que é aqui no interior...

São José do Rio Pardo, onde ele terminou de escrever *Os Sertões*..
Que tem a fundação é...

Tem um museu...

Exatamente, que tem todo um respeito. Tem todo um material eles também...

E me fala mais da criação d'A Terra.

O processo de criação d'A *Terra* a gente contava com essa, eu digo, adversidade, que é a questão do entendimento, porque para a gente também não ficava claro... Aí eu cheguei às roupas de camadas, porque em tudo n'A *Terra* se fala em camadas, mesmo quando se está falando em vegetação, porque ele [Euclides da Cunha] começa das mais rasteiras até as árvores. Então, é tudo sobreposto. Eu sempre pensei, mesmo no figurino, alguma coisa que eu trabalhasse camadas e o elástico daria a base correta: um porque eu sei que daria mobilidade para os atores. No início, quando eu fiz um protótipo, eu quase fui linchado, porque assim “eu não vou conseguir andar”, “eu não vou conseguir não sei o que”, quando o Zé viu, ele só disse assim, “essa costura pode ser branca?” Eu falei “pode”. Ele disse “é lindo...” Quando ele dá o aval, ninguém fala nada! E se adapta. E foi, tanto que depois... claro, uma coisa é você vestir uma roupa com elástico novo, só que vai usando, vai lavando... E aí tem um tratamento com a própria terra, né? As roupas ficaram lindas, uma delícia. Eu tenho umas fotos lindas, foi quando a Anna Guilhermina entrou na companhia, que eu fiz a base dela de elástico e teve quase que um ritual das meninas que ajudaram ela a texturizar. Porque eu entreguei a roupa branquinha, então teve o dia de “lavar a

roupa” de elástico e era lavar com terra, para tudo ficar mais escuro. Porque elas chegavam branquinhas... Na estreia foi... Na estreia, como a grana saiu muito em cima da hora, foi ficando pronto muito em cima da hora, então teve um primeiro ensaio, uma primeira prova que já era quase geral, pré-geral, assim, em que passou com a roupa de elástico, aí arrebentou o que arrebentava, e coisa e tal. Só que os concertos foram tão demorados que fiquei de pegar no dia da estreia. Lá na Saúde! Só que estreia no Oficina é marcado para as seis da tarde, imagina, eu chego com as roupas seis e quinze. Então, eles começaram o espetáculo pontualmente as seis horas, com roupa de ensaio. E aí conforme passava um, eu passava o conjunto, cada folga que ele tinha... foi lindo! Quase chorei no final do espetáculo, porque no final estava todo mundo vestido, no início estava todo mundo com roupa de ensaio, cada um foi mudando a sua (risos), no final estava todo mundo com a roupa nova e aí foi que eu consegui ver o figurino pronto.

Então teve isso com esses... eu chamo de seres elásticos...

Isso! Se bobear eu tenho até o piloto aqui. Que é essa branca com a costurinha preta, que essa é...

Essa fica guardada a sete chaves!

Exatamente!

Como foi essa escolha de usar os pigmentos, a própria terra como figurino? Isso foi um diálogo entre vocês?

Na verdade, diálogo e experimentação e mais do que eu com o Zé, eu com os atores. Como eles ficavam usando direto, eu senti durante os ensaios... Fiz assim: conjunto masculino, conjunto feminino, conjunto infantil, e botava na pista para eles irem ensaiando e me passando os problemas até ir ficando pronto de todo mundo. Eu vi que o elástico, na costura, não segurava

muito, por melhor que fosse a costura, porque para costurar o elástico só overlock mesmo... aí, para eu chegar na linha de elastano para ela costurar o elástico, pra ela acompanhar junto, não arrebentar, não abrir... imagina... fiz teste com tinta, fiz teste com látex, fazer a roupa de elástico depois emborrachar as costuras. É a melhor que tem! Só que aí, eles não conseguiam vestir... porque cada emenda ficava mais presa do que o próprio elástico. Então, virava uns gominhos. Colocava no corpo e ficava cheio de gominho. Então, uns atores mais gordinhos que a roupa praticamente não entrava, teria que passar um talco para o látex não segurar na pele!

Nossa!

Seria uma trabalhadeira, né? Tiveram dois conjuntos que acabaram virando reserva e depois passaram para as crianças que eram essas roupas que o látex tirava a mobilidade, a elasticidade, que era o que a gente precisava. Então, consegui a linha de elastano, que é a linha de confecção de maiô, que não arrebenta de jeito nenhum. É mais cara, bem mais cara que a linha de overlock normal. Então, passar elastano, e costura dupla, em tudo, fez atrasar a entrega de tudo. Mas depois, era uma reforma a cada... um mês, sabe assim? Pegava tudo, ah abriu um pouquinho... mas aí abria na movimentação, tinha aqueles que subiam a estrutura toda, então a roupa ralava. Porque ali tudo é pontiagudo, é aparente. Então, estragava muita coisa ali. E, as modificações que eles iam fazendo... Ah, “eu quero calça comprida”, mas depois via que a bermuda dava mais mobilidade, então, “vou cortar para bermuda”, só que aí cortava e a coisa começava a desfiar e virava shortinho, enfim, tinha que refazer a roupa toda.

E tem, e eu lembro que tem gente que em todas as temporadas usou a mesma roupa. A Camila [Mota] é uma. A roupa da Camila eu tenho vontade de pegar para mim, porque é original, é a original que ela usou e que teve um cuidado tão grande! E tem isso também, lá você tem atores em diversos níveis, eu vou falar de educação como ator...

Sim.

Sabe, tem ator que respeita, sabe como tratar o figurino, sabe como deve cuidar. E tem desde aquele adolescente, a criança que está entrando, está começando. Acha que é “camisa e calça jeans”, acabou o espetáculo joga e aí a camareira vai encontrar o conjunto dois três, dias depois, o suor já tinha detonado a roupa, então, assim... foi uma solução muito bonita (risos). Hoje eu sei que não muito prática, hoje eu pensaria, sabe tentar reproduzir com lycra, dar os mesmos efeitos de costura, entendeu? Ficaria com mais cara de dança...

Não, é... é muito inusitado, isso é que é interessante...

É bem experimental mesmo, aí aquela adequação com zíper... todo o processo. É ensaio e ir descobrindo junto com eles. É o tipo de roupa que eu jamais tinha experimentado fazer, não tinha visto nada daquela maneira. O primeiro estudo que eu fiz, eu fiz umas calças de capoeira, que depois viraram as roupas de ensaio. Foram calças que eu cheguei a refazer depois, porque teve um momento que todos precisavam entrar de branco, e aí, não podia ter as diferenças [de tons de tingimento de terra], então todo mundo entrou com calça de capoeira, só que em cada uma delas eu fiz o desenho com overloque. Então, essa poderia ter sido uma solução, quase *fashion*, porque teve gente que saiu dali com a calça e usou, eu digo, na vida real, né? Ficou uma calça bonita, em malha e toda trabalhada em costura. Um trabalho

de textura muito bonito... Para fechar a ideia, se eu tivesse visto, tivesse experimentado outros materiais, já tivesse uma solução “mais comercial”, mais fácil... mas acho que não ficaria tão bonito como ficou. É um figurino que eu gosto muito e até hoje...

E n'A Terra dessa roupa base...

Já insinua outros personagens. Por exemplo, eu tenho a Ana, que é a Luciana Domschke, ela é a própria personificação da terra, então a roupa dela deveria ter muito do descritivos...

Você tinha alguma previsão do que iria acontecer, ou não, aconteceu?

Aconteceu. Foi o que eu te falei, com a leitura, muita leitura e ninguém entendeu nada. Muito sono! Porque você está vendo um Globo Repórter sobre a formação, as camadas de terra, eras geológicas... O que forma cada camada, a rocha... A rocha é composta de metal não sei o que... Então, para cada uma dessas composições, dessas massas que compõem a terra de Canudos, o Zé deu uma cor. Então, A Terra deveria ter todas essas cores nela, que era o vermelho, o verde e o amarelo. Como ele chegou a essas cores é o que eu estou tentando lembrar... Porque essas cores também deram, abriram cada grupo de trabalho dos atores. Cada um era uma composição da terra e aí começava a coisa dos formatos, tinha aquele envolvimento, aquela dança com as faixas de tecidos. Uma era extremamente feminina, se não me engano, que era amarela, eram as mulheres e as crianças, a formação amarela. A vermelha era toda masculina, que depois definia os picos, os montes, as coisas mais pontiagudas. A verde, aquele misto de homem, mulher, mas que gerava vegetação. Então, cada uma dessas camadas depois formava um grupo que era a base de

vegetação, animal e... Uma música linda pra caramba, cada uma num ritmo. Você chegou a assistir *A Terra*?

Assisti tudo em DVD.

Você chegou a ver os DVDs. E o que você entendeu d'*A Terra*? (risos). Embora nem precise, porque é superplástico...

Eu assisti vendo os figurinos, anotando: “1’43 entra uma pessoa vestindo tal coisa”... Nossa, são elásticos, pigmentos... Eu não estava preocupada com esse entendimento. Mas tinha momentos em que eu ficava, ah, deixa eu ouvir isso aqui que é lindo, deixa eu ver isso... Mas, também... tem mais quatro DVDs, vamos a diante! E você abre a caixinha e aha, tem mais dois! (risos). Surpresa! É tipo kinder ovo! (risos)

Bem, então d'*A Terra*, estou satisfeita! (risos)

Mas se você tiver dúvida de algum personagem.

Tem um que me interessa muito...

Porque, eu digo, tem muitas analogias que ele faz. Meu grande começo foi o Francisco, que é o rio e ele transforma em São Francisco. Entra o Auri com uma roupa de padre e aí ele se torna o rio, porque daí ele se desnuda debaixo das camadas - porque o rio se forma no meio dessas camadas todas - desnuda debaixo das camadas, fica nu, com uma roupa toda transparente, azul e corre por todas elas e tem a dança do Francisco. E aí os encontros de águas vêm as figuras femininas, Iemanjá. Mas, diga, qual você ia perguntar.

A Heloísa de Lesbos, que é um personagem de O Rei da Vela que aparece no Homem I. Como é que eu vou te fazer lembrar... o nome da atriz?

Acho que eu sei quem faz é a Adriana Capparelli, a cantora, com chapéu branco.

Isso, com terno branco. Você tem ideia como ela foi parar lá, como ela retornou...

Deixa eu lembrar o momento... porque tem um personagem... estou tentando lembrar o momento em que ela entra...

Ela entra e comenta a cena, tem um olhar de comentário...

Porque ali não é a vida do Euclides, é do Conselheiro, quando ele ainda é conselheiro. Porque ele casa com a Brasilina e aí ele começa, dizem, né? Que ele começa a se prostituir, vender o corpo por dinheiro e tem aquela passagem “é homem? É mulher?” Porque ele larga da vida dele para seguir essa mulher e depois vai com... Então, se não me engano ela é um desses personagens. Se eu não estiver enganado, porque é o que eu estou te falando, *O Homem I* eu refiz, então a coisa já estava pronta, então eu assisto e coisa e tal mas... eu lembro da Adriana entrando de terno branco, que tem... na verdade a homenagem... é Heloísa de Lesbos mas tem uma ligação também com o Luís, irmão do Zé. Eu estou tentando lembra o porquê... Porque não fica claro para mim, porque *Homem I* e *Homem II* são aqueles que eu fui fazendo no soco, quase que no supetão, porque eu preparei as remontagens quando fomos apresentar todas e para as viagens. Então, como chegou a esse conceito de cada personagem...

Você não estava presente.

É eu não estava presente. Talvez fosse o caso de conversar com o David.

Sim.

Porque como todo processo lá, é bem coletivo, então, o Zé abre a coisa para o grupo, então a cena vai se formando e cada um contribuindo com o que acha legal. Às vezes eu tenho um trabalho muito grande de limpeza. De um certo convencimento, sabe, psicológico do tipo “olha, isso não fica tão legal, você acha que compõem com o personagem, mas vai depor, porque esse fulano era assim assim... ele era mais clássico... esse tipo de brilho não cabe aí”. Entendeu? Porque tem muito do gosto pessoal. E o Zé não é um diretor que interfere, sabe, na individualidade porque esse todo, esse grupo de estranhos forma um grupo até... homogêneo, não são todos iguais, cada um tem sua característica física, psicológica... Com certeza! E até com isso o Zé lida! (risos).

E como que ele é com a criação do figurino. Ele indica algumas coisas... eu vi em uma entrevista que ele deu uma indicação do terninho do Godot, que ele acha que o Antônio Maciel, antes de ser o Conselheiro, que ele tem algo parecido, que ele tem um terninho meio Godot. Como é, ele dá algumas indicações?

Ele dá todas! No texto. Você já chegou a pegar algum texto?

Não.

Isso é rubrica! Ele coloca nominalmente o personagem, quando a coisa está muito bem desenhada para ele... Olha eu tenho um [texto] aqui. *A Luta*. Se você der uma olhada, em uma rubrica do Zé ele fala desde os sons até como as pessoas entram.

Ele te dá algumas indicações que você vai se apropriando.

Você já sabe, ele nomina. Por exemplo, a personagem que vai entrar é arquiteta, eu já sei, é a Lina Bo Bardi.

É a Lina Bo Bardi, ponto.

E eu sei que a Silvia que vai fazer. E a Lina para ele, tem o cabelo no olho, aquele cabelo preto... Não precisa que ela seja gordinha... É uma pessoa que esteja de peruca preta, vestida de camisa e calça, mas informal, é a figura da Lina para ele, entendeu? Então, quando o cara é simples tal tal tal, é o Godot. Ele faz a analogia com a peça, daí ele já vai na Cacilda, ele vai... Para ele, está tudo muito bem desenhado. Para a gente custa um pouco, para quem não conhece tanto a história da companhia... tem gente que tira de letra, Camila, Marcelo, Silvia, esses conhecem profundamente o trabalho. E estando ali dentro vinte e quatro horas no dia... Porque acorda pensando no Oficina, vai para o Oficina, faz os exercícios, vem ensaia, discute texto e parte para fazer produção. Então, você está respirando Oficina vinte e quatro horas. Então, esses têm um conhecimento profundo, que vai além do Zé Celso... já se tornou a vida deles. Por isso que eu falo que eu sou “párea”, porque não foi na mesma intensidade, não tive condições de fazer isso. Eu sei qual é o meu limite... eu não tive como! (risos).

Eu percebi e fiz uma divisão nos figurinos, dividi, então em: alegóricos, históricos, antropozoomórficos. E os coros, que aí são os seres elásticos, beatos, sertanejos.

Exatamente.

Ah, tem um que eu gostei muito, que parte de algumas imagens, que são uns lenços...

Que vem de uma foto. É exatamente isso aqui [mostra capa do livro *Cadernos de Fotografia Brasileira - Canudos*, Instituto Moreira Sales].

Que é muito interessante... porque já vira um xador e vira uma espécie de um sertão...

E você vê, é um tecido único. Você tem uma camada...

É um tecido só para todas as pessoas?!

É! As mulheres estão todas tapadas, nuas por debaixo e abrem para os homens entrarem.

Como chegou nisso, você lembra?

Essa era uma solução do *Homem*? Não, não, desculpa, da vegetação. Essa é uma experimentação das meninas. Porque ele passa o que ele quer, ele fala: “eu imagino essa grande massa, eles vão chegar...” Porque mostra como a vegetação é amiga dos sertanejos e não dos oficiais, que se embrenham e coisa e tal, e se deixam seduzir e são mortos por ela. Eles vão, vão para o meio das pernas delas e elas dão aquela chave e matam todos eles e aquilo [tecido] cobre. Então, a Terra é essa mulher silenciosa... mas parte daquela foto final do acampamento [arraial de Canudos]. Que a foto é enorme e tem essa mulher. São os registros do... que foi o primeiro que registrou... Flávio de Barros.

Então, as soluções vão casando, assim, de uma necessidade da cena, a uma imagem que dá a silhueta do que ele [Zé Celso] imagina. Vamos experimentar: daí pega um tecido qualquer e só muda depois cor, qualquer coisa assim.

Ótimo. Como é essa relação da moda com o seu trabalho, você teve uma formação ali... como é que funciona?

Intensa! (risos)

Como isso entra? Tem interferência? Tem uma relação com o processo de criação em moda?

Bom, vai interferir o tempo todo, seja no meu o processo com o Oficina... É a minha formação e paixão. Sou apaixonado por moda, por roupa e de onde vem tudo isso, então estou sempre estudando, comprando livro. Adoro e não abro mão da moda para estilizar, para chegar às personagens. Então, não adianta me falar “é uma camponesa, a base é essa...” Me deixa ver quem já fez legal, quem tem uma solução que plasticamente para esse espetáculo vai ser perfeita. Isso é legal, essa sobreposição. Então, muita solução de figurino meu vem da moda.

Eu não tenho uma familiaridade com o processo de criação de moda, criação de coleção. Como é essa proximidade?

Na verdade, é o que eu falo, por ser minha formação, cada processo de criação de figurino eu imagino como uma coleção. Então, eu acabei de fazer *Carmen*. Ah, vou fazer uma coleção inspirada na Espanha. Essa eu fiz com o [Roberto] Lage, ele me falou: “é um grupo de ciganas”. Eu fui desenhando os grupos, mas se você vê eles casam, não é que eles estão absolutamente separados. Cada um tem uma estilização, que não fica na “ciganinha” que a gente tem de referência. Claro, eu busco a referência histórica. Eu fui fazer um Tristão e Isolda, que acabou não rolando, mas a diretora vem: “eu quero Renascimento, quero uma Isolda de imagem de Renascimento”. Então, eu sei qual o tipo de estamparia que ela quer, de modelagem, porque cada período vê um texto, conta uma história a sua maneira. Então, eu acho que hoje a gente tentar separar figurino da moda é besteira. A moda está em tudo, está ditando peça de cozinha, sabe? Definindo peça de *design*. Então, a gente enquadra como moda, mas é a expressão do artista hoje, a mais comercial, mas é uma expressão artística de hoje.

Interessante. Eu imaginava isso, para tanta gente, parece que está criando uma coleção de moda. Claro que você vai criar um figurino para um espetáculo e o figurino todo está conectado, mas eram tantas peças... [em Os Sertões].

Exatamente. Quer ver. Quando eu te falo, n'*Os Sertões*, eu tenho os desenhos base, deles eu tive que desenvolver coleção: o Pedro Wilson, coisa e tal, é calça comprida e aí no top tem uma faixa no braço esquerdo; fulana, fulana e fulana: três faixas no braço direito, uma no braço esquerdo e o top é mais curto mostra a barriga. Aí tem o conhecimento da pessoa, saber o que segura. Então, tinha... no Oficina tem: atleta, modelo, músico, ator... e está todo mundo na pista [no palco em forma de pista], o Zé quer o cara tocando violão na pista, entra a bandinha tocando e todo mundo tem que estar com a mesma base. Então, como é que eu preservo mais uns e... sabe, eu tenho lutador de capoeira, que aí tem aquela coisa do gênero: “eh, essa roupa justinha...” é fazer uma calça de capoeira de elásticos, entendeu? Eu fiz isso, a calça é toda larga, os gomos ficam mais aparentes, porque eu não estou usando a elasticidade, mas ele ficou com uma roupa de camada. Até isso eu tive que pensar que eu estaria usando elástico, mas sem usar elasticidade. Às vezes tem uma cicatriz que não quer que seja vista, aí vai da vaidade. Vai do conhecimento de cada um.

[Olintho começa a mostrar cadernos com documentação dos processos de Daniela Thomas, de trabalhos que ele fez assistência]

Imagina que antes eu tinha esse trabalho de ir documentando: tingimento de tecido, prova de roupa, prova de sapato...

Mas é ótimo ter isso.

Olha aqui, experimentando aplique. E aí os figurinos como ficaram, do croqui ao final. Como assistente eu já gostava dessa coisa de documentar o processo.

[Pega o caderno de registro de *O Boca de Ouro*].

Aqui, o texto de onde saiu a coisa toda... O ouro... Aí os personagens: a mãe, daí eu tenho desde a referência de moda, com as amostras até, a arte, o que para mim ela era, o meu croqui, e aí diz: tem que ser coberto porque tem enchimento. E tinha que ter alguma coisa, por que ele nascia dela... na verdade o Boca de Ouro nasce de uma cagada, ela vai no banheiro e ela tem o filho na pia de um banheiro de gafeira. Ela está dançando, aí ela acha que está com uma dor de barriga, vai ao banheiro... É uma loucura! E ele nasce numa pia! E tem um momento que o Boca de Ouro fala, quando ele conta... Ele não, na verdade a Guigui conta uma das versões da história de vida dele.

E aí vêm as imagens do Zé: Oxum, que tem um volume que eu também acho que essa mãe deveria ter. E aqui, é um deus Inca, porque ele tem isso, ele [o Boca de Ouro] quer um caixão de ouro, tem isso no texto. E eu penso, como eu vou texturizar? Vai para essa roupa ancestral? Não, ele [Zé Celso] vai falar “é um terno branco”, mais informal, mas é branco, tudo branco. Aí o colar que ele tinha que ter que acabou virando um colar de pérolas, porque ele [Boca de Ouro] manda arrancar todos os dentes e substituir por dentes de ouro, né? E aqui o dentista, que era o Zé, que era uma roupa toda branca. A mídia, ele falou: “eu quero a mídia silício, azul silício”. Cinza eu falaria, então, ele quer brilho. Então, sabe, tecido meio metalizado. E acabaram virando uns ternos. Tem coisa que eu nem preciso fazer croqui, eu boto a referência... Aqui a Guigui, eu fui no Saint Laurent, porque era uma suburbana que fica muito rica com o Boca de Ouro

e depois tudo isso cai. Então, eu tinha pensado tafetá, adamascado. E a Forum tinha lançado dois verões antes essa coleção toda florida, meio espanhola, meio latina...

Toda sexy, né?

Eu falei, gente, aqui, o tom dela é esse, ela é o verde e rosa. E para mim é Guigui da Mangueira, sabe? Na sequência eu coloco ela de madrinha de bateria. Ela entra, quando o Boca abandona ela, de peruca ruiva, coroa de rainha de bateria, só com top e calça, toda borrada: “o Boca me largou!”. Celeste é Gracie Kelly, por exemplo, é a suburbana que se torna princesa. O Boca se apaixona por ela e lá do bairro ela vai para a casa grande. A entrada das grã-finas. Eu tinha três modelos, era Gisela Marques, a Jaqueline Dalabona e a Sandra [Tenório], foram modelos nos anos 80, *top! Top!* Então, lindas! Eu falo, gente, a entrada das grã-finas, para mim tem que entrar uma música maravilhosa e quando você olhar é uma foto preto e branco. E é isso o que vê, tem os tons de cinza, preto e branco chapado. Então, tudo nelas era preto e branco. Eu acho que o Zé até então nunca tinha tido ninguém que tivesse pensado figurino dessa maneira.

Olha isso, [mostra desenhos feitos pelo elenco] tem uma coisa de “como cada um vê seu personagem”. Então, olha isso. A Silvia desenha lindamente, olha a Guigui que ela me faz! Tem os desenhos de maquiagem. Tinha um grande amigo que era maquiador. O problema é que por essa falta de estrutura e grana, as pessoas vão, mas depois não tem uma continuidade... Olha um desenho do Zé, a Jaqueline/Maria Luísa [personagem]: “hipóteses: véu que foi à missa do”... Geisel... não, à missa de gazela. Na verdade, ele queria aquele *voilette*, aquilo no olho. “Não sei se é esse o nome, mas não é tule, com alguns brilhos.” “Ela com plumas,

como a Delphine [Seyrig] em *O ano passado em Marienbad*, pode ser veludo”, então, isso tudo é rubrica dele. “O tecido do vestido da Sandra em preto brilhante, acho melhor ainda.” Porque eu fiz prata, ele queria preto brilhante. “Ou veludo, mais carioca.” Está vendo, têm coisas em que ele vê a personagem, então ele assistiu *O ano passado em Marienbad* e falou “ah, eu quero ela como a Delphine.” Que ela tem uma gola de penas, de plumas enormes! Aqui desenho técnico. Aqui estudos para tentar reproduzir o Oiticica.

Ah, os parangolés.

Os parangolés. Para mim era uma camiseta, dobrava, não dobrava e depois fazer isso em tela...

Tem os parangolés, né? [em *A Terra*] Os mulumbus.

Sempre. Tem sempre. Toda peça dele... [vemos vários desenhos] Isso é desenvolvendo a bolsa de esterco [para o nascimento do Boca de Ouro], mas acabou virando um saquinho com tetra Pack, porque ninguém conseguia, ninguém vencia ficar lavando e isso arrebatava... Também tenho bastante material d’Os Sertões. Esse aqui é da primeira proposta, que foi gongada.

[pega um caderno de *A Terra*. Mostra colagens de fotocópias de imagens de referências com anotações que são indicações de Zé Celso sobre a personagem].

Porque isso ele passava para a gente “a Terra é uma madona sertaneja.” Imagina uma santa daquelas barrocas, feitas de madeira, meio deformada... e quando se vê é uma loira, alemã, que é a Luciana, como você vai ver aquela mulher deformada? Linda, é linda. Então, eu fiquei imaginando, é a textura na roupa. Só que a textura não sobrevivia, né? Porque no final, só faltava botar fogo na mulher! (risos) Porque jogam água nela,

barro, passam fita crepe, que roupa vai sobreviver a isso? É só malha, lycra, que você mexe mexe mexe na estrutura... Imagina se for trabalhar no algodão é um por apresentação. Então, algumas coisas vão caindo em função da cena.

Quando se pensou nas roupas em camadas, essa era minha primeira proposta, eu pensei em dilatar fuxicos e emendar montes de saias, (isso depois ficou verde [a camada verde que compunha a terra]) então na hora em que ia fazer essa camada, cada ator subia no centro de cada fuxico e isso daria o grupo. Daí o Zé falou: "Olintho, seria maravilhoso se a gente tivesse tempo de ensaio com isso..." Isso aqui, isso seria para a camada vermelha, o Zé falava: "Eu penso o vermelho como a cortina do Municipal, é o que abre o grande teatro." Então, pra mim era um tecido que ele seria estruturado e que os atores subiriam naquela estrutura do Oficina e cobririam isso de vermelho e depois, o atores manipulariam essas varas para dar abertura do teatro e coisa tal... Essa é a primeira proposta d'A Terra, imagina... E o amarelo que faria a composição de vermelho com azul, que pra mim era um grande *patchwork*, mas imagina a escala disso aqui, era transformar isso aqui em coisa de vinte e cinco metros por cinco pra poder pegar a pista inteira. E como eu faço para ocupar isso daqui com atores? Porque a ideia eram essas saias que elas vêm, levantam, eram as mulheres, as Oxuns. Isso aqui vazado e telado para que se ouvisse e visse atores dentro dessa camada.

No fim você acabou tirando a camada do espaço e trazendo para o corpo, não é?

Exatamente. Olha, formação da terra, as massas, quando ele passou as cores, olha no que eu tinha transformado. Porque o

que eu vi aqui, uma grande vista aérea do Oficina, porque tem isso a formação de terras, né? Casar com a formação que...

Forma mundo, que forma o Bixiga...

Entendeu? E aqui, quando falo de roupas de camadas, o primeiro São Francisco que ia...

Se transformando em rio.

O Vaza Barris, que é um rio vermelho, depois se transformou em um ator nu com uma mangueira enorme que saia lá da parede, uma mangueira com um líquido vermelho dentro, um líquido com anilina. Porque o Zé criou a ação para que a plateia acompanhasse o Vaza Barris, então o ator faz o contorno com o rio, vai puxando essa mangueira e vai levando a plateia. Então, quando vai agregando movimento... Eu parto de um princípio estático, o texto e depois a solução em cena. Ele até poderia ter essa base, mas daí o Zé preferiu os atores nus e só o tecido... a solução acabou sendo o tecido na cor que simbolizasse cada uma das camadas.

Olha, as bases para Ana [esposa Euclides da Cunha], seria uma coisa meio época, que ela tivesse alguma base de época, já com alguma coisa meio afro por dentro, conforme abre você tem todas as camadas de terra... Eu tenho vontade de fazer essas roupas (risos). Seria muito bonito. Está vendo a roupa dos orixás, olha lá a base de elástico, teria a base de elástico e em cima aquelas saias de candomblé mesmo. Só que para isso daqui, são duas frases da música para elas trocarem, elas estão chegando de uma forma... Então, não dava... Então, é a saia que elas já estão usando, que é azulzinha e elas chegam lá em cima, descem, viram e o ouro está embaixo. Que as caudais vão do azul para o ouro de Iansã. Está vendo, a Brasilina que eu falo que seriam os

parangolés da primavera, que se adequariam, quer dizer, é uma mesma forma que poderia ser usada de várias maneiras: bota na cabeça, bota na cintura, bota no pescoço, transversal, cada um faz a sua. E tudo para mim era sempre tiras e faixas, sempre levando para camadas. [Encontra fotos da “lavagem” do figurino de Guilhermina, mencionado anteriormente]. Ah, olha aqui que eu te falei. Ela está usando a roupa que eu fiz a experiência com o látex, que ficam os gominhos e fica escuro nas costuras. E aqui depois quando chegou a bermuda dela, o batismo. Que legal encontrar essa foto!

[outra imagem] Olha como eu tenho moda. Isso é um estilista italiano, Capucci, que faz uns vestidos esculturas. E esses vestidos dele eu gosto desses desenhos que ele faz com as caldas, quando ele [Zé Celso] fala das águas... Porque ele [Capucci] tem umas coisas, olha, é uma rosa que vira uma saia e gira. Eu senti que isso era para quando entrasse na fauna e flora, que eu chamava de roupa-transformer, roupa que entrou de alguma maneira, mas chega lá ela transforma ou ganha asa, ou ganha corola, enfim... Essa foi a base de estudo. Isso aqui, não tem aquela hora que eles entram nas cabaninhas?

Sim, as cabaninhas.

Essa ideia eu tinha achado genial, está nas costas e aquilo vira, sabe, olha... e que não vai para a moda, é de uma companhia que só faz roupa com nylon de paraquedas, são italianos é... J.C... Eu amo o trabalho deles, mas não consigo colocar para ninguém (risos), porque é muito experimental mesmo. Essa é a minha forma de ser antropofágico, eu vejo, eu como... para mim vira uma outra coisa...

Eu tinha pensado até em infláveis, que é uma roupa e depois... Mas para o Zé, as soluções que ele encontra para a cena são tão simples, quer dizer, virou uns guarda-chuvas de madeira, com um plastiquinho, cada um segura o seu, é o acampamento...

Pronto, resolvido. (risos) Só mais uma.

Claro.

Depois de levantar esse material você tem um croqui de referência e um croqui que vai para a costureira, como na moda. Sim! Eu levo para a costureira.

Que é a Judite [Lima]?

A Judite. Ela fala, “adoro, porque você traz o desenho mastigado”. Porque, como eu tenho a informação de corte, eu tenho meu desenho lá, pintado, todo bonito, e à parte eu desenho: saia godê, com babado aqui e aqui, tantos centímetros... Então, é um tempo que ela economiza! Porque eu sei que tem figurinista que vai no esbocinho e ela que encontre as soluções! Esse esboço acaba sendo o desenho final e ela que encontra as soluções! Então, espera aí, sabe? Eu fiz uma roupa para a *Luta II*, era na abertura, o Ricardo Bittencourt, ele fazia Bahia, então o Zé queria ele entrando de baiana e com uma saia que num dado momento abraça o mundo. Então, é uma saia que é aberta no centro, cheia de cordões, de tirantes, é tanto tecido que dá o volume da baiana... e eu fiz a “plantinha” dela aberta, o caminho que tinha que passar os tirantes, era quase uma bandeira. E ele recolhia: puxou as cordinhas aquilo franziu tudo e deu a baiana, cada ator soltava um ganchinho e ia puxando e se cobrindo e a Bahia ocupava tudo. Então, eu falo, é solução de engenheiro, porque não basta fazer uma saia rodada. Como você vai fazer uma saia rodada de vinte e cinco metros? Aí a coisa da experiência

mesmo e uma visão de corte. Que é o conhecimento que a moda me deu. Por isso eu acho que são aliadas. E no meu trabalho tem, tem sim, o meu conhecimento de moda. Inclusive forma de pesquisa, forma de elaboração da coleção, vem daí. O processo para mim é o mesmo, se eu for criar uma coleção como eu crio para eventos, vem do tema, desenvolvimento de modelos, montagem de cartela, é exatamente igual.

E como você foi parar em cena? Eu fiquei curiosa.

Peça pronta e fomos pra Berlim! Foi a primeira viagem, Festival de Recklinghausen, em uma cidadezinha, norte da Alemanha, próximo a Colônia. Um festival de primavera, grupos do mundo inteiro se apresentaram nesse período e levaram o Oficina. A gente chegou à cidadezinha de vinte mil habitantes... Gente, não vai ter público isso aqui não! (risos) Imagina, não conheço a Europa, minha primeira estada lá... Só que eu não me liguei, lá em uma hora você está em qualquer lugar, você atravessa países. As pessoas vêm da Alemanha inteira para o espetáculo, porque o trem funciona, né? (risos).

Então, chega na hora do espetáculo, aquilo lotado! Era em uma antiga mina de ferro. Quase todo o espetáculo feito, a gente já tinha *A Terra*, *O Homem I*, *O Homem II*, e *A Luta* esboçada, então seria a primeira apresentação d'*A Luta*. E eu não lembro qual... *O Homem I*... *O Homem II*... é *O Homem II* que tem a princesa Isabel e a Libertas, que é a escrava dona do Bixiga, que recebeu do coronel-amante-capataz, enfim... Quem fez aqui São Paulo? Bem, a Libertas tem que ser feita por uma negra ou um negro. Chega lá, “quem vai fazer, quem não vai fazer”, porque a menina que fazia a Libertas saiu antes da viagem para Alemanha. Quem vai fazer é o Adão [Filho]. Eu disse, espera aí, o figurino da Libertas não dá para o Adão, “lá faz!” Chego eu, encontrar

lojinha de tecido, improvisar o figurino pra Libertas, dentro do que o Zé queria, que sempre foi cantora negra, meio cantora de blues. E o Adão, além de excelente ator ele canta, né? Só que na sequência de cenas, ele saía de uma coisa e para ele entrar para libertas ele tinha que ser vestido praticamente em cena. “Não tem problema, o Olintho faz a paramentação”. Eu digo: “Como? Estou ali no bastidor e...” “Não, você entra em cena e vai trocando ele.” E o Zé criou essa cena, só aconteceu na Alemanha. Então eu entrava com o traje dele, passa a peruca, era uma peruca *blackpower*, colocava o vestido nele e ele virava a Libertas. Minha entrada em cena (risos). Tremendo, né? Carregando tudo e tremendo! (risos).

Mas o Zé falou que eu fui muito concentrado (risos). Sim, né, Zé! Estava prestando atenção no que fazer, seríssimo, ritual mesmo. Porque é, né? Quando eles falam “dança”, é isso, que você não quebre o ritmo do que já está acontecendo, então, observa como andar, onde andar. Se está acompanhando o mesmo movimento, não vai distrair o público, isso é o grande lance de contrarregra e coisa e tal, porque se faz um movimento muito brusco já chama atenção, “o que está carregando?” Então, é isso. Foi muito legal essa viagem pra Alemanha e ver... A gente fala no valor, porque muita gente aqui, a própria classe, não reconhece o valor do Zé, do que ele está fazendo. Porque aqui no Brasil acho que ele já faz há tanto tempo que a gente “ah, mais um espetáculo do Zé.” Quando chega lá! É crítico da Europa toda, sabe? Sai em todos os jornais, entrevistas. O cara faz um teatro que ninguém mais faz!

Sim! Eu fui ver as Dionisiacas e o teatro lotado, as pessoas envolvidas, gritando. Onde você vê isso?

E cantam as músicas juntos!

Levei minha mãe para ver As Bacantes! Quer saber o que estou estudado? Então, vamos. Foi uma delícia, ela ficou... (risos). As Bacantes é uma delícia! Eu digo que nas Bacantes foi meu batismo. Logo depois de O Boca de Ouro teve a Petrobrás, a documentação das peças dos anos 90 do Oficina. É o Festival Petrobrás... Filmaram *O Boca de Ouro*, *Bacantes*, *Cacilda* e *Hamlet*. Eu fiz a remontagem de *O Boca de Ouro*, *Bacantes* e *Cacilda*. Porque o *Hamlet* quem fez foi o Caio da Rocha, ele que fez tudo, enfim, só não fiz da última, dos quatro DVDs. Eu nunca tinha visto *Bacantes*! Imagina, tinham apresentado lá no começo dos anos 90... não antes...

Foi em 1994, estreou lá em Ribeirão [Preto], né?

Exatamente, no teatro de arena.

Eu fui! Era moleca que estava lá.

E eu não vi isso! Eu estava aqui em São Paulo. E aí, vendo ensaio, aquela coisa, já se faz... está preparando para os DVDs, então... e eu foi tomando... me pegaram e fizeram a coisa lá do touro comigo e eu já estava bêbado, porque cada um que passava me dava vinho, dava champanhe... aí tiraram roupa, tiraram tudo, me deram banho na fonte... só que sem público! (risos). São muito boas lembranças, mesmo... as ruins são por uma questão de limite, mesmo, de limite pessoal, saber que eu não poderia ter feito mais... Sabe? Chega um momento que você envelhece, amadurece e algumas coisas não dão mais... Mas gosto muito de todo mundo e acho que eles mereciam um espaço melhor, um espaço de maior respeito, que saíssem dessa achincalhão que fazem sempre com eles.

Mas dá a impressão que está surgindo algo...

É, essas *Dionisiacas* deu um salto, levar o Oficina para o Brasil inteiro, mas aí muda a Dilma, muda o governo, entra essa Ana... de Holanda! Que não recebe, não fala, cortou completamente o diálogo. Tem um texto no blog essa semana da produtora, você chegou a ver?

Dei uma lida, sim.

De não conseguirem diálogo, de tudo o que tinham acordado, planos... Cortaram tudo, completamente! Então, falei com a Silvia essa semana e estão lá meia dúzia de atores, os resistentes, porque todo mundo teve que sair... Não tem de onde vir dinheiro. Então, é um desrespeito muito grande. E não tem ninguém da iniciativa privada que pensa em subsidiar, porque não é rentável... Não tem global, não tem movimento de caixa... Então, aí não é “rentável” para ninguém... Deveria ser uma iniciativa do governo, mesmo... Essa me pegou... (risos)

Olintho, muito obrigada!

Por nada.

Entrevista com
Rosana Rached
Figurinista

com a participação de
Kaio Pezzutti

Entrevista com a figurinista Rosana Rached, concedida a Fausto Viana, com a participação de Guilherme Natan, Janaína Oliveira, Maria Celina Gil e Christiane Toledo, em abril de 2016.

Rosana, como é criar trajes para 600 pessoas? Como é o seu processo de trabalho e quando ele começa?

Rosana: Eu não criei para seiscentas, eu criei para trinta principais, foi uma coisa muito diferente, uma coisa nova para mim, porque um espetáculo dessa grandeza foi uma responsabilidade grande para mim. Mas foi bacana porque um espetáculo bíblico já tem algumas referências precisas e...

Você já tinha assistido a esse espetáculo antes?

Rosana: Não, foi a primeira vez. E foi depois que eu vi o espetáculo que eu tive a ideia da grandeza da coisa. Aí vem aquela coisa: poderia ter feito maior, poderia ter feito tal coisa, então... Foi muito rápido, eu fui contratada muito em cima da hora.

O que é em cima da hora?

Rosana: Uma semana antes...

Uma semana antes da apresentação da semana passada?

Rosana: Eu tive que resolver trinta figurinos em uma semana, então foi uma coisa muito diferente para mim. Eram só os trajes

dos protagonistas. Muita coisa foi reaproveitada (nos figurinos restantes).

No vídeo eles falaram em 600 pessoas. De trinta, você cuidou. E os outros?

Rosana: Foram os figurantes... e os outros atores (secundários).

Kaio: De espetáculos anteriores, eu tive que remodelar, dar uma repaginada, reaproveitar figurinos antigos e torná-los inéditos.

E esse material estava todo disponível? Não teve que comprar nada...

Kaio: Não teve que comprar nada, mas na realidade, havia muito material comprometido, mas uma grande quantidade de tecido, tivemos que ter um grande jogo de cintura

Rosana: Aquela coisa de reaproveitar tecidos que já existiam na oficina, fazer faixas, turbantes...

E tudo isso você chegou uma semana antes?

Kaio: Então, eu cheguei três semanas antes, eu tive um pouco mais de espaço que ela...

Rosana: Duas semanas, né, Caio?

Kaio: Ela chegou aqui pedindo socorro para você (Rosana), você disse “eu não posso assumir”. Eu disse, eventualmente eu posso assumir essa responsabilidade. Aí no final das contas o que aconteceu? Ela cuidou dos figurinos inéditos, novos, e a minha responsabilidade era pegar figurinos antigos e reaproveitar, tanto para personagens secundários quanto para a multidão.

O serviço de costura dos trinta (inéditos) foi feito onde?

Rosana: Foi feito na costureira, em Pirapora do Bom Jesus, uma costureira indicada que já trabalhou com espetáculos grandes, com carnaval.

Tem que ser uma pessoa registrada com a cidade, com a prefeitura?

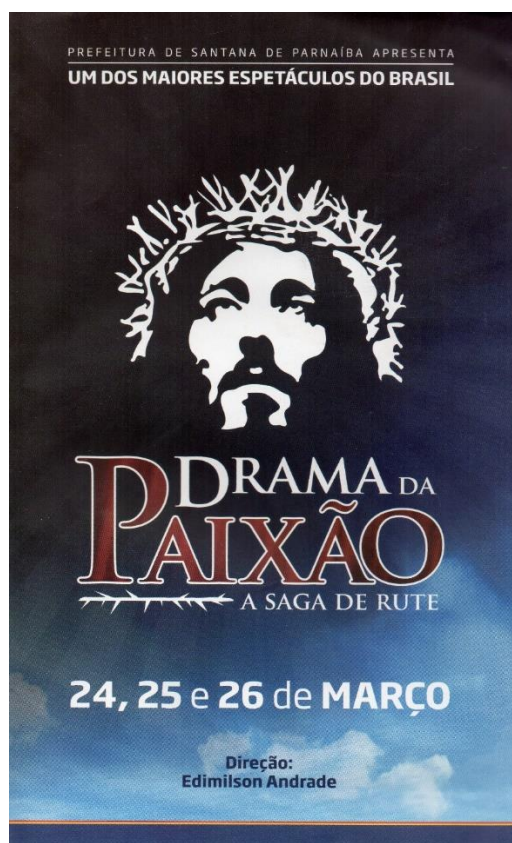
Rosana: Não, não...

Não tem que ter licitação, nada disso?

Kaio: Não tem nenhuma questão política.

O convite para você foi feito por que?

Rosana: Foi feito porque o diretor do *Drama* conhecia meu trabalho, então ele me indicou para a prefeitura.



Cartaz do espetáculo

Bom, falamos do processo de criação. Como é vestir seiscentas pessoas em tempo para o espetáculo? Como que é essa dinâmica?

Rosana: Primeira coisa você tem que entrar na história. Primeiro de tudo, não vou pensar no fazer, mas no que é essa história porque eu também venho do teatro, sou atriz, tem essa coisa do personagem, mergulhar de cabeça. Eu não tive tempo para fazer isso, mas antes de qualquer coisa eu precisava disso. Precisava assistir a história, como era, como eram as roupas da época e tal. Tanto que os primeiros figurinos eu pensei em fazer totalmente sem costuras à máquina, mas não tem como. Então a gente foi pelo mais tradicional e entramos na história devagar.

Kaio: Porque a Rosana e eu temos um compromisso com a verossimilhança, mas existe um lado tradicional, regional, quase carnavalesco, uma abordagem carnavalesca. Por exemplo, a gente iria pelo caminho mais oposto (ao uso de tecidos mais brilhantes), tecidos crus, rústicos, tear... só que a expectativa do público e a empresa do Edmilson é essa coisa do cetim, do grande, do carnavalesco...

Rosana: E é o que fica para a gente. Que depois assistindo que eu percebi. Tem que ser que ser isso. Porque é muito distante, é tudo muito grande. Imagina uma barragem, com aquela montanha, é tudo muito longe, você não enxerga os detalhes do figurino. Detalhes que eu coloquei ficavam escondidos... Então tinha que ser coisas muito maiores. Se eu fosse fazer hoje faria completamente diferente...

Não tinha nem um telão?

Rosana: Não tinha.

Kaio: Mas é interessante também, Rô, entender que o diretor, mesmo com a distância, ele exigia um acabamento...

Rosana: Porque a tevê ia filmar e mandar para a mídia. A Globo foi lá, passou clipe no SPTV, então eles não queriam mostrar uma coisa desfiada, queria tudo bem-acabado...

O espetáculo começava às oito e meia? Quando começava o trabalho de vestir as pessoas?

Rosana: Ah, começava bem antes, às cinco horas você já começa a passar e as pessoas já estão desesperadas, os atores estão naquela pilha. São atores mesmo, aqueles trinta com que trabalho....

Kaio: Alguns dos meus são atores, mas a maior parte são voluntários, são figurantes.

Os figurantes já começam a se vestir as cinco da tarde?

Rosana: Eles começam a se movimentar, a pedir as coisas. Porque no caso dele (Caio), ele ficou com os figurinos... Era o povo, os figurantes, que estão em caixas, os sapatos, as sandálias...

Ficava organizado assim em caixas?

Rosana: A gente tinha que pensar num coletivo, com grupos de cem, duzentas pessoas, e criar um contraste. E por uma intuição minha, eu ia distribuindo as cores. O que eu tinha nas mãos, eu tinha figurinos de outras paixões.

Kaio: O meu trabalho foi criar um contraste de cores sabendo que no final eu ia ter um coletivo em que isso tinha cara. Diferente da atividade dela que era algo muito específico, que eram esses trinta protagonistas que tinham que ser algo deslumbrante, o que ela fez de modo magistral, porque foi impressionante...

E aí essa turma começava as cinco e pouco também?

Rosana: Não, as cinco eu começava, que aí eu queria ver se estava tudo certo, os camarins como que estavam, se os figurinos estavam lá, tinha esse problema do comprimento porque choveu, era ao ar livre, era aquela lama, aquela terra, então muitos figurinos tiveram que ser cortados porque estavam arrastando no chão e iria comprometer...



Croquis de Rosana Rached. Fotos: Maria Celina Gil.



Croquis de Rosana Rached. Fotos: Maria Celina Gil.

Mas o camarim era coberto, era fechado?

Rosana: Fechados, atrás da cenografia, camarins individualizados... A hípica com os cavalos. Quantos cavalos e soldados?

Kaio: Setenta soldados da 29ª Companhia aqui de Barueri.

Que usaram roupas de soldados romanos...

Kaio: Soldados romanos. Eles vieram junto com o tenente e ensaiaram no horário de expediente militar mesmo.



À direita, um soldado romano. Fonte: Divulgação.

Quantas pessoas te ajudando?

Kaio: Minha esposa, duas meninas e eu. Três e eu.

E com você, Rosana?

Rosana: Ninguém, só eu pelos trinta.

E maquiagem? Tinha um maquiador?

Kaio: Tinha, mas era outro núcleo...

E o que se fazia primeiro?

Rosana: Eles já chegavam para mim maquiados, já prontos, cabelo pronto, semivestidos porque como eram roupas muito elaboradas, com faixas, turbante e tudo mais eles tiveram algumas dificuldades. Eu queria passar um por um para saber como estavam...

Kaio: Para mim não vinham maquiados, vinham *in natura*, nem usaram maquiagem, o povo... A minha demanda foi a multidão e alguns personagens

Rosana: Artistas sem fronteiras, porque a gente estava acampada numa barraca no meio da chuva, aquela multidão... Foi interessante.

E você teve algum caso de prima dona, alguém que reclamou?

Rosana: Sim, a noiva.

Kaio: Ah, eu tive várias prima donas, no elenco secundário e terciário.



O traje da Noiva, no ateliê de Rosana Rached. Foto: Maria Celina Gil.

E queriam o que?

Rosana: A noiva chorando, “ah, eu tropecei no vestido, porque esse véu está caindo, eu fiquei sem o véu no final, porque estava tropeçando em tudo, eles não pegam, porque essa roupa é assim...” Aí eu falei, “fique calma, tudo vai se resolver, vai dar tudo certo”. Então eu tirei de letra, porque se eu estivesse lá como atriz eu estaria nervosa, mas eu estava tranquila. “Não, está tudo bem”.

Kaio: Ela estava focada nos trinta atores principais, eu estava com os figurantes, mas tinha alguns personagens secundários e tinha uma figura, o seu Castor. Ele vive disso, ele tem cabelo comprido, barba longa bem branca e ele vive disso. Ele é um modelo diferenciado nas agências, é bem conhecido. E aí o que aconteceu é que tinha um véu dentro do aparato que ele tinha que identificava como sacerdote, que era branco. Aí ele chegou e disse “não, branco não dá, porque branco vai ficar homogêneo com a minha barba e eu fui extremamente compreensivo ao ponto de tirar, colocar um diferenciado lilás, tive o tato de valorizá-lo e na verdade no momento parecia um extremo capricho, as meninas da minha equipe acharam que “cara mais fresco, metido”, mas para a gente que trabalha com isso entendeu a legitimidade da reivindicação dele. No momento que eu troquei o tecido branco por um lilás realmente valorizou a barba dele e a barba dele era real e sustentava a imagem dos outros dois que não tinham barbas reais. Então ele dava verossimilhança e sustentação aos outros dois.

Rosana: O outro problema foi com a Salomé. Ela viu a roupa aqui, provou aqui e ela falou que estava muito fechado, eu queria aqui aberto... aquela visão de que Salomé, roupa de dança do ventre. Eu queria fazer uma coisa diferente... “Não, eu quero essa saia mais fechada, mais elegante, de longe vai ficar mais bonita”, “Não, mas eu queria abrir”. Aí eu disse não, não pode abrir.

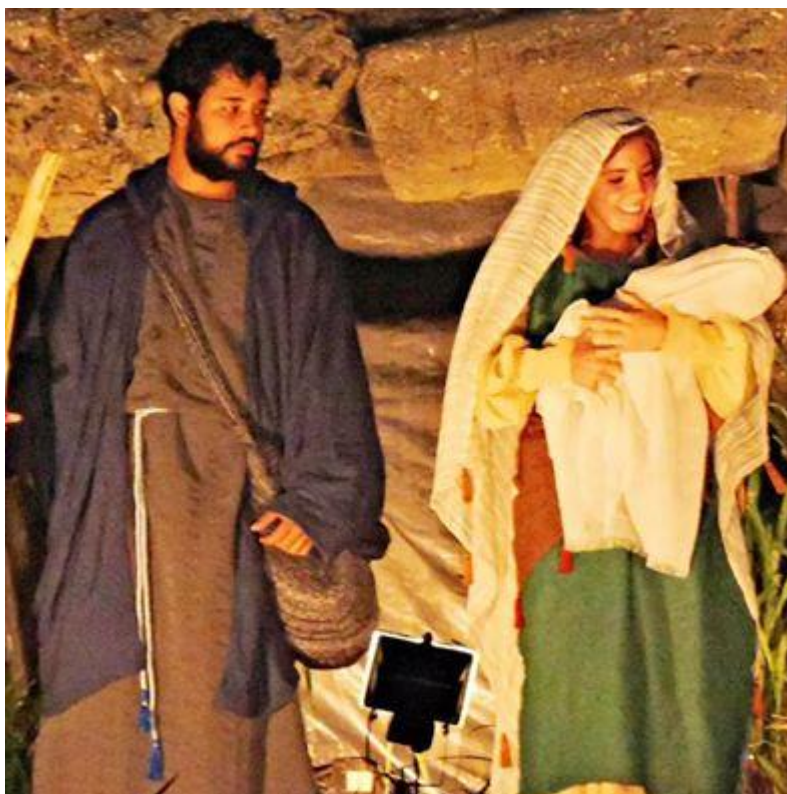
Não, porque pode com o vento você vai ficar muito exposta. Então, deixa fechada.” Aí eu fui um pouco mais dura, mas sem ela se melindrar. Maria também foi um problema porque ela tinha dois trajes e ela se trocava sozinha, ela ficava sozinha numa casinha no meio de toda aquela cenografia imensa e não tinha ninguém para ajudá-la. Não dava para eu passar por trás porque eu iria aparecer no espetáculo. Então o Edmilson disse que ela teria que ter um figurino só. Ou colocasse o outro por baixo, aquela coisa de pôr coisas por baixo e ir tirando, mas eu falei: “não vai ficar bacana, vai ficar muito cheia de volume”. Então na hora tive que reformular o figurino dela, trocar. Ela tinha duas trocas. Reformulamos e deixamos uma troca só, que ela tirava o sobretudo e ficava bem.

Kaio: O que eu gostaria de destacar é que no figurino da Maria ela solucionou a questão da aura, que é um padrão cultural, católico e ortodoxo, com o turbante, que era uma verdadeira aura. Muito bonito.

Rosana: Essa roupa (da Maria) que está por baixo, não era assim, era de quando ela aparecia toda de azul, tons de azul, azul claro, azul escuro, azul celeste, azul bebê. Está estranho porque é muita roupa por baixo. Aqui já foi no camarim, foi no local. Aqui você tem uma ideia, para você ter uma ideia eu estava longe, na arquibancada. E uma coisa muito grande, assusta.

Kaio: Sabe o que me lembrou? No dia que eu assisti da cabine de som, parecia uma maquete que cria vida...

Rosana: Aqui o povo, a cavalaria, era um espaço muito grande que a gente tinha que circular, os camarins eram atrás, tudo escuro, a gente tinha que usar a lanterna do celular...



José, Maria e o menino. Foto: Divulgação.

Foram quatro dias no final das contas? Considerando que cancelou a sexta...

Kaio: Sexta não teve por causa da chuva, sábado e domingo excepcionalmente por que geralmente não tem. É quinta, sexta e sábado. Mas nesse ano foi singular por conta do evento da sexta que foi cancelado.

E vocês fizeram isso quando, vocês fizeram os testes quando? (Isso é o camarim?)

Rosana: Isso é uma barraca onde o Caio estava com os figurinos do povo.

Kaio: Nós fizemos o teste final na quarta-feira, a quarta-feira foi o dia mais difícil.

Que dia vocês começaram?

Rosana: A finalização? A gente começou na quarta-feira com o ensaio geral, foi o ensaio geral com os figurinos, maquiado...

Kaio: Todo mundo calçado, a Rô teve que correr e teve coisas que foram entregues na (...)

Rosana: E eu fui responsável pelos adereços, coroas, pergaminhos, o menino Jesus... bandeja de frutas...

Kaio: Para mim ficaram os dois cadáveres. O que acontece? A estrutura do espetáculo é assim: todo ano tem um prólogo, uma introdução, cada ano tem um diferencial. Nesse ano foi a saga de Rute e nessa história haviam dois cadáveres, que eram dos filhos de Rute e Órfã. Então eu produzi com plástico, com lixo, e fiz essas silhuetas e cobri com pano. Não estava no combinado produzirmos os adereços, fizemos um monte de coisas...

Rosana: Fizemos um monte de coisas para ficar tudo ok, né?

Kaio: Exatamente. E aí fizemos espada de Pedro, cetro da sogra de Herodes, de Herodíades, a esposa, claro numa liberdade poética do diretor. Tive que criar um cetro para ela, para o Sumo sacerdote também, foram delegadas para mim, outras tantas para ela, que não faz parte do figurino, é da cenotécnica...

Rosana: Adereços eu conto como parte do figurino, como coroa, que vai no corpo do ator...

Kaio: Eu sou mais radical, acho que figurino é figurino, adereço é adereço...

Como que é a visão da produção, como é que você sabe o que você vai gastar, quanto você pode gastar? Como que é que você faz a produção? Você vai lá e compra, alguém tem que liberar essa verba?

Rosana: Eu fui com a diretora de eventos fazer a compra dos tecidos, a Laura. Eu fiz o apanhado do que iria precisar e eu falei, "eu vou com você, você não vai saber comprar esses

tecidos”. Os tecidos são a parte mais importante. Quem desenhou sabe o que vai precisar usar. E na hora lá eu fiz toda a compra dos tecidos e de alguns materiais para os adereços, que eu sabia que ia usar, e ela que ficou responsável pela liberação da verba e tudo.

Kaio: A mesma coisa aconteceu comigo. E a compra dos tecidos foi determinante porque eu venho de outra cultura. A cultura constante é o cetim, aquela coisa brilhante e tudo mais. Por uma escolha estética minha é o brim porque o brim é mais pesado, você consegue fazer o desenho, a dobra, porque eu sou assim, um ser barroco por excelência. Minha concepção de mundo é barroca, veja a Êxtase de Santa Tereza D’Ávila, no Vaticano, aqueles volumes, sobreposição de tecidos...

Rosana: O que eu fiz nesse caso que você está falando foi usar veludo que é um tecido que dá esse peso e dá o efeito que ele queria de brilho...

Kaio: Para mim precisava ser uma coisa mais opaca porque se tratava do povo e o foco do brilho estava com a Rô.

Como que foi a recepção do público? As pessoas comentaram com você? Teve alguma crítica?

Rosana: Foi maravilhosa. Nenhuma crítica, todo mundo, o pessoal da secretaria, gostaram, acharam muito diferente dos outros anos. Porque acho que eles nunca tiveram trabalho nessa linha. E quem pegou antes, eu acredito, foi um figurinista de carnaval, um carnavalesco. Então era diferente o figurino.

E qual foi o retorno do diretor do espetáculo?

Rosana: Maravilhoso.

Kaio: Ele ficou muito satisfeito.



Jesus. Foto: Divulgação.

Ele participou o tempo todo da elaboração?

Kaio: Acompanhou, ele interferiu...

Rosana: Ele que aprovou, cada detalhe que eu ia fazendo, teve aprovação dele, teve uma sintonia muito grande, antes de qualquer concepção que eu fazia eu conversava com ele, perguntava do personagem, o que ele estava esperando, o que ele queria para poder fazer os desenhos.

Kaio: Uma coisa, a Rô tem muito contato direto com o Oriente Médio, ela viaja constantemente pra Turquia, Palestina, Líbano, Jerusalém, então ela está em contato com essa cultura. Eu da minha parte, trabalho há quinze anos com igreja, com eventos de Páscoa e de Natal. Então mesmo com essa distância geográfica, culturalmente eu tenho uma familiaridade com a indumentária bíblica...

Rosana: Foi uma parceria bacana, muito legal, foi uma conspiração mesmo.

Então como que fica para o ano que vem? Para o ano que vem quais as lições, quais os aprendizados que vocês tiveram e fica para o ano que vem?

Rosana: Olha, eu não mudaria nada na questão de como eu fiz, a parte de produção, ir até lá, comprar tecidos. Agora...



Fausto Viana e Rosana Rached no atelier da artista, em Santana do Parnaíba. Foto: Maria Celina Gil.

Onde vocês foram comprar?

Rosana: Na 25 de março que é onde eles já têm as lojas com o cadastro... (da prefeitura). Então a gente ficou limitado com algumas lojas, eu queria outras, eu queria aquelas lojas de tapeçaria, cortinas... aí eu consegui. Ela não liberou, eu fui com outro funcionário. Fausto, a única coisa que eu mudaria era a questão do tamanho do figurino, pela distância, mangas maiores, coroas maiores, ombreiras... e as cores. Isso é essencial porque o fundo de toda aquela cenografia o que chamava

atenção era marrom verde e cru (bege). Então não dá para usar nem marrom nem verde e o cru muito pouco. Tem que usar azul turquesa, laranja, salmão, ocre, cores... o que foi bom foi eu ser artista plástica, porque na hora que você vê, você sabe que essa cor com essa vai ficar perfeito. E com aquele fundo facilitou muito na hora de compor os figurinos, fazer os desenhos e colocar as cores. Foi uma coisa bacana.

O que ficou de lição com a secretaria da cultura ou responsável pelo elenco? O que mudaria?

Rosana: Iria cutucá-los antes, bem antes, vamos começar a pensar. Porque a costureira ela foi muito bacana de ter pego esse serviço assim na última hora, mas ela também. Sofreu, sofreu muito. Ficamos sem dormir

Kaio: O que acontece é que existe uma estrutura política, então qual que é o start na estrutura da cultura da secretaria? É janeiro. Janeiro é muito em cima. O que acontece? O drama da paixão começou com uma espontânea cultural, “vamos juntar as pessoas da comunidade e vamos fazer a Paixão de Cristo. Isso é muito... isso faz parte da cultura dessa cidade interiorana. Santana do Parnaíba é uma (cidade) *borderline*... é meio rural, meio metropolitana...

O que acontece? Então mescla a produção profissional com a iniciativa amadora. Isso cria um problema sério porque, por exemplo, as prerrogativas de uma demanda profissional que nós como profissionais exigimos não tem respaldo no discurso deles da (...) política. O que acontece, a gente tem vinte (...)objetos, são vinte e dois anos, então nós fizemos o que se configurou como a segunda maior *Paixão de Cristo*, só perde para (Nova) Jerusalém. Faz parte de um valor agregado, de caráter subjetivo, de caráter cultural, imaterial que os políticos não querem perder sobretudo num ano como esse, um ano eleitoral. O

que acontece para nós como artistas? A gente é uma parte disso (ou a parte disso?), a gente acaba ficando refém de uma...

Rosana: De uma engrenagem...

Caio: De uma engrenagem da qual nós não fazemos parte e que em algum aspecto nos libera e em outro nos limita, por exemplo. Tem uma coisa política neste aspecto rural da política de Santana do Parnaíba, uma coisa de “compadre”. Porque nós não somos daqui. Eu sou, por exemplo, integrante do CPT, eu faço parte do efetivo do Centro de Pesquisa Teatral; ela é uma artista plástica que tem o ateliê dela aqui mas tem uma posição péssima politicamente. A Paixão faz parte do calendário da cidade, entre outros eventos, como o Carnaval...

Rosana: E também tem o elo de confiança. Quando eu cheguei aqui na cidade, estou há três anos aqui, senti uma certa resistência. Mas devagarinho o povo vai chegando, você vai conhecendo. Hoje eu conheço todo mundo aqui, a vizinhança toda; no meu setor, todo mundo, o pessoal na prefeitura. Então demorou para eles confiarem em mim, demorou, demorou, inclusive o diretor chegar lá em você no trabalho. Confiar no meu trabalho, que ele tinha uma afinidade porque tem muito do teatro. Tem que ter uma afinidade com quem vai trabalhar, que vai produzir o seu espetáculo.

Na relação com os atores, o que que fica para o ano que vem? O que você mudaria, no seu trato, no lidar com os atores?

Rosana: Para mim foi maravilhoso, não tive nenhum problema. Com nenhum ator. Tirei de letra.

Kaio: Como funciona isso... Nós tínhamos as medidas de 350 figurantes e conseguimos dar conta de 200, mas ficaram cento e cinquenta. Tive três semanas para resolver isso. Esses cento e cinquenta foram despejados na minha mão na quarta-feira, que era o dia corrido geral com figurino. Eu tive contato pessoal

com esses cento e cinquenta. Como se dá conta disso? Pela minha experiência com igrejas, e sobretudo com Natal e Páscoa e colocar uma série de elementos. Eu tinha uma série de barbas, uma série de faixas, uma série de tecidos de cabeça. E aí fui misturando pessoa por pessoa e essa relação de calma. Foi esse o meu desafio.

Rosana: Uma coisa que foi bacana e que facilitou o nosso trabalho foi o fato das pessoas conhecerem a gente também, de estarem familiarizados ... Atores, a produção, os bastidores, porque conhecem a gente, a gente está aqui. Estamos em família, então foi tudo mais fácil. Se eu não tivesse nenhum vínculo... você sabe bem disso, se a gente não conhecesse ninguém, fosse um estranho, um forasteiro, aí existe uma certa animosidade, resistência.

Kaio: O Castor, por exemplo. Tem o cabelo branco, a barba longa, ele mora num albergue em São Paulo. Ele já é uma figura folclórica na Paixão de Cristo. Ele é a única pessoa que a prefeitura designa um carro para buscá-lo em casa e levá-lo em casa. Então o que o acontece? Ele é uma pessoa que tem predicados, pode parecer um luxo, uma ostentação. As solicitações dele são legítimas. Ele ficou muito feliz e realizado, no final veio me agradecer. Existe uma fronteira entre a realização profissional no trabalho e a relação pessoal, afetiva, que é quase como você lida com a arte, com foco na sensibilidade das pessoas. Não dá para ser insensível no processo de produção de um produto cultural. O processo tem que fazer parte do produto. Por isso a atenção, o cuidado, a valorização, sobretudo porque o trabalho é voluntário, eles têm a vontade de participar da Paixão: eu entendo, compreendo e valorizo. E a Rô também porque ela pegou esses trinta dela e deu uma atenção personalizado, um a um, no prazo de um mês.

Essa foi a sua primeira *Paixão*?

Rosana: Foi.

Kaio: A minha também...

Qual a sua formação em figurino e que outros espetáculos você participou?

Rosana: Fiz vários espetáculos. Comecei no teatro como atriz, num curso de ator, o Macunaíma, e como atriz e porque era artista plástica, eu sempre fiz isso, sempre trabalhei com figurino. Eu fazia parte da produção, da cenografia, do figurino. No Macunaíma, eu fiz vários espetáculos: *Os Gigantes da Montanha*, *Bem Está o Que Bem Acaba*, *Navalha na Carne*. Trabalhei com a Rosângela Ribeiro no CPT como assistente de figurino. Fiz curso de figurino em 2009 na Escola São Paulo e foi quando eu senti a necessidade de fazer um curso profissionalizante, um curso que me desse um certificado porque toda a minha coisa era intuitiva. Eu fazia porque eu gostava, pesquisei muito, li muito a respeito. O fato de ser atriz me ajudou muito, muito. Quando fui fazer o curso a coisa se abriu, comecei a ver o outro lado, a ter uma outra visão da coisa. Depois tive outros trabalhos. Inclusive lá atrás, eu tinha 18 ou 19 anos, eu trabalhei com um carnavalesco, Silvinho Barros. Figurinos de “Luxo”, foi quando eu comecei a trabalhar com essa coisa mais profissional, comecei a trabalhar com as pedrarias, aquele visual todo. E eu também tive um passado artístico, dancei dança do ventre muito tempo, muitos anos...

Também trabalhei com o Moisés Miastkowski, muito interessante também o trabalho dele. (...) O figurino dos *Gigantes da Montanha*, do Pirandello, foi um figurino que eu gostei muito de fazer porque o fato da gente não ter dinheiro faz a gente ser criativo. Aí eu fiz até com salgadinho, saco, papel, papelão, aquela rede de fruta, isopor, tudo que eu achava... A falta de

dinheiro me fez me especializar em figurinos de TNT. E sabe o que eu faço? Figurinos de papel pintado à mão. Ser artista plástica ajuda muito. Você não tem aquela renda? Você pega tinta relevo dourada e faço a renda e fica até mais bonita... fica perfeito... (...) é interessante esse figurino, é o Barbeiro da peça, fiz uma mistura do barbeiro sanguinário da rua Fleet com Elvis Presley, coloquei a gola assim meio anos cinquenta. O mendigo foi todo de papel Kraft, jornal, lixo. Eu acabava fazendo porque tem que se virar nos trinta. Morto, caixão... Fiz também o *My Fair Lady* com o André Latorre. (...) Essa vez foi a primeira vez que eu trabalhei quatro figurinos, então foi maravilhoso, eu pude me concentrar e atender os atores, e estar ali focada no trabalho durante o espetáculo, porque era assim... eu me trocava correndo e ia ver cada coisa. Alguma coisa descosturava, eu ia lá arrumar. Maquiar o ator. O cenário riscava, eu ia lá pintar. Foi bom porque aprendi... Mas é muito, muito cansativo. (...)

Rosana e Kaio, muito obrigado pela colaboração com esta entrevista e parabéns pelo trabalho!

Entrevista com
Fabiane Monteiro
peruqueira

Entrevista com a peruqueira Fabiane Monteiro, concedida a Fausto Viana, em abril de 2016.

Fabiane, qual o seu trabalho atualmente?

Peruqueira no Teatro Renault.

No teatro Renault ou na Tickets for fun?

Atualmente eu sou contratada pela t4f (tickets for fun) por um ano, fico fixa no Teatro Renault.

E quando você está no teatro Renault eles te chamam para outras atividades ou seu contrato é específico assim? Você trabalha com perucas no *Wicked*?

Isso.

Mas se eles têm outro musical, você tem que cooperar?

Não, assim, desde que tenha um acordo. Às vezes acontece de a gente precisar. Tem outra montagem da t4f: a gente vai lá, ajuda. Mas eu fico fixa em um teatro.

Como você chegou em teatro? Como você começou a trabalhar em teatro?

Vish, isso é uma longa história.



Foto de divulgação do musical Wicked.

Por isso que a gente quer saber (risos).

Então, eu tinha uma vizinha, uma ex-vizinha. Ela trabalhava em casa de família e ela fazia trança no cabelo, ela mesma colocava o cabelo dela. Nessa casa, uma moça se interessou muito por ela, “Ah, você faz trança muito bem, você poderia trabalhar no salão que trabalho”, e o salão que ela trabalhava era o Studio W – acho que lá no Iguatemi ou coisa assim. Aí, ela pegou e foi para lá, para trabalhar com essa moça no salão. Lá ela trabalhou até conhecer uma moça que trabalhava no teatro, na época, em um espetáculo da Cláudia Raia.

E essa amiga a levou para o teatro...

Sim, era minha amiga Adriana Ferreira. Aliás, eram duas Adrianas. Aí eu falei: “Mas isso é legal, esse negócio de teatro? Não é roubada”? Aí ela falou: “Não! É legal!”

A Adriana Produtora?

Não, a Adriana peruqueira... Essa Adriana falou assim, “Ai, eu estou gostando, é algo diferente, a gente faz peruca”... “Mas como assim peruca?” Ela: “Faz a peruca e coloca no ator, o ator entra em cena e parará parará”... Aí, passou.

Teve uma montagem do *Les Mis* (*Les Misérables*); aí veio a montagem da *Bela e a Fera 1*, porque que teve duas; depois *Chicago*, em que eram as duas meninas e teve mais gente, mas eu não entrei porque eram outras pessoas. Aí quando veio a montagem do *Fantasma da Ópera* ela pegou e falou, “Mas você não tem interesse de vir trabalhar? Você é cabeleireira, para arrumar os penteados?” Aí, eu falei: “Mas, Adriana, será”? Aí ela falou, “Vamos lá, você faz a entrevista, se você passar você começa a trabalhar.” Aí, eu fui... e, nossa, era uma coisa que nunca tinha visto na minha vida.

Gente, que loucura, eram cento e cinquenta perucas. Eu ficava imaginando como que ia fazer aquilo, como que ia distribuir aquilo, como... a gente começou do zero, tipo, “está aqui o fiapo do cabelo, toma e faz a peruca”. Aí a menina veio explicando para a gente como que fazia a peruca...

Quem que era essa menina?

Adriana Almeida. Essa Adriana Almeida era chefe, a Adriana Ferreira que me levou. E tinha o Feliciano San Roman- eu até pedi autorização para ele para fazer esta entrevista com você. Ele era responsável por todas as montagens, todas as montagens da Broadway; ele é muito, muito importante.

E ele aí ensinou a gente a fazer a peruca. Primeiro tem um molde que é um molde feito na cabeça, porque a nascente do cabelo de

cada um é como a digital, ninguém tem igual. Aí, é feito fio a fio, na fonte do cabelo, numa telinha que chama tule. Porque ele é transparente e de longe você não percebe que a pessoa está de peruca. Então, se você chegar muito perto você vai ver o tule, onde são colocados uns grampos. Onde vai a cola é coladinho e atrás tem as guias de cabelo costurado. Na frente são todos implantados. E tem as outras partes que são todas implantadas a mão, desde aqui debaixo até aqui na frente.

Essa demora quanto tempo para fazer?

Olha, depende de a pessoa ter prática. Três ou quatro dias faz uma peruca. Por aí, se ela tiver prática. Tem que ficar ali implantando, implantando. Como a gente tinha cento e cinquenta, tinha algumas perucas que não precisavam implantar. Aí a gente foi fazendo com calma, bonitinho. Depois tivemos que montar todos os penteados... tudo igual aos da Broadway. Aí tem uma bíblia, que é a história do musical. Desde o figurino, sapato, chapéu, peruca, tudo, acessório, tudo que o ator usa, tem a foto dele ali...

E recebe esse nome, bíblia?

Recebe o nome de bíblia, que é tipo uma bibliografia de todo o musical. Da parte de figurino, perucas e acessórios. Chapéu, luva, tudo. Se tiver uma bengala, óculos, tudo que for do personagem. Nossa, quando eu via aquilo eu não acreditava que aquilo existia, que nunca tinha visto assim. Tinha visto teatro em festinha de criança quando ia na escola. Porque aquilo era um musical, foi o primeiro musical... e eu não tinha noção. Lá dentro, depois que eu fui percebendo a proporção que aquilo é. Porque era muito grande, muito grande. Depois que eu fui ver, o pessoal fazendo reportagem, Globo, SBT, ficava assim, “gente, isso aqui é grande mesmo”.

Você pensou: “Gente, onde eu fui em meter”?

E até participei de várias entrevistas em revistas. É um mundo mágico, eu falo assim... Atrás das cortinas é um outro mundo completamente diferente do que você vê no palco. Acontece tudo ali. É uma família, você acaba criando um vínculo mesmo, você vê todo dia, tem muito contato com as pessoas. Acaba virando uma família grande, a família do teatro. Porque o povo briga, o povo namora, termina casamento, começa casamento, briga com ator, briga com técnico, é aquela loucura. Tem as fofocas, tem tudo.

Bom isso foi o *Fantasma da Ópera*, a partir daí? Quando começou isso?

2005 foi o primeiro musical, né? É assim, esse espetáculo ia durar dois anos, mas eu saí com um ano e meio e aí eles me mandaram para outro musical, que foi da Claudia Raia, que foi *Sweet Charity*, que também foi muito bom. Ficou sete meses em cartaz, mas também foi um musical muito legal.

Tinha muita peruca?

Não, tinha bem menos que o *Fantasma*, tinha menos. Se chegasse a trinta, era muito. Era bem menos. De lá para cá nunca mais parei.

E a sequência de espetáculos que você fez, consegue lembrar?

Deixa eu ver... *Sweet Charity*, depois *West Side Story*, *Gaiola das Loucas*...

***Miss Saigon*..**

Não, eu já tinha saído do Teatro Abril...depois... *As Bruxas de Eastwick*...

Esse eu vi, foi no Teatro Bradesco

Foi no Teatro Bradesco... *O Mágico de Oz*, foi no Teatro Alfa. Um que eu fiz recentemente, *Antes Tarde do Que Nunca*, do Miguel (Falabella)... *Tim Maia* que ficou quase um ano e meio em cartaz, não era do T4F, era do Thiago Abravanel, Ele fez um mês, daí o outro menino, o Danilo de Moura. Aí teve o *Mudança de Hábito*, fiz três meses, estava cobrindo férias do pessoal e daí que desencadeou para eu estar lá até agora. Então foi: *Mudança de Hábito*, o *Antes Tarde do Que Nunca* e agora o *Wicked*. Fiz umas montagens do *Homem Aranha*, que era infantil, até viajamos com eles também, pra Brasília e Rio de Janeiro. Com o *Tim Maia* a gente viajou mais, acho que foram sete estados. Brasília, Goiás, Belém, Pernambuco, Maceió, só não fui para o Rio porque era um mês e eles não pagaram hospedagem. Aí fomos pra Santos e mais... Curitiba. Isso com o *Tim Maia*. E teve ainda o *Billy Elliot* no Credicard quando ainda era o Credicard Hall. Fizemos essa montagem e *Violeta*, que era um infantil.

Agora me fala, hoje, quantas perucas são no *Wicked*?

No *Wicked* são por volta de sessenta perucas...

E vocês fizeram do mesmo modo?

Do mesmo modo.

E aí faz a peruca e faz o penteado...

A peruca vem assim... você retira essa parte da frente, tira e recorta a parte da frente e o implante e faz outro tule de novo para outra pessoa... porque a pessoa que vai usar é diferente do seu formato.

Elas vêm prontas? São usadas?

Elas já são usadas porque não é uma coisa que estraga assim fácil. Os figurinos também, todo mundo já usou. Se a pessoa tem problema com roupa usada, não faz. A gente só faz a adaptação, a pessoa é mais magra, mais gorda, faz os ajustes.

Mas aí a peruca chega... você adapta. Já vem lavada, imagino. Aí você faz o penteado. Como é a manutenção disso?

Já vem lavada. A manutenção é todo dia.

Como assim?

Diariamente. Assim, a gente não desmonta, tenta manter direitinho, em ordem. A gente usa spray, grampo. Aí despenteou aquela parte, a gente refaz. Porque tem perucas imensas.

Mas a peruca fica onde, tem um suporte específico?

Sim, tem as prateleiras, elas ficam lá bonitinhas...



Ao fundo, a prateleira das perucas. A Fabiane Monteiro (À direita) postou esta foto em uma rede social.

Mas tem uma cabeça de isopor?

Tem umas cabeças, mas não são de isopor. É de um material que parece um plástico, uma fibra de vidro. Aí o ator vem, você coloca naquela cabeça...

A cabeça é no tamanho da cabeça do ator?

Não, é uma cabeça comum, como se fosse uma cabeça de peruca. Só que é um material mais pesado, porque se ela for de isopor ela cai. Aí tem uma fitinha que você chama de bloqueio, que você prende para poder ter firmeza para pentear. Aí você coloca a peruca e faz o penteado.

Todo dia? Todo dia o que desmancha...

Todo dia. Sim, mas eles são assim... Eles têm um cuidado muito grande, sabe que não podem enrolar a peruca. Eles mesmos não podem retirar a peruca: sempre é a gente que tem que tirar, para ter cuidado com o tule principalmente, para evitar de rasgar. Porque se rasgar tem que fazer outro e demora. Inclusive o ator pode levar uma advertência por isso. Ele não pode tocar na peruca, a gente que tira. A gente manuseia com cuidado, ela não desmancha a gente usa muito spray de fixação. Às vezes é um fio, a gente vai lá com o pentinho e arruma.

Qual é a rotina dentro do teatro? Por exemplo vamos falar dos ensaios. Quando eles te chamam. Vamos falar do *Wicked* mesmo. Quando começaram os ensaios?

Os ensaios começaram em janeiro. Esse musical foi um pouco em cima. Como ia vir um outro espetáculo, esse ficou meio apertado. Não tiveram muito tempo para fazer ensaios. Então eles foram pegando as partituras, cada um estudando a sua. Aí um dia eles juntam todo mundo, isso teve que ser muito rápido. Porque tinha

algumas pessoas que eram do outro musical que acabou em dezembro e que passaram nas audições. E já começaram a ensaiar em janeiro.

E você tem que estar junto?

Não. Nessa parte do comecinho do ensaio a gente não precisa estar junto. Ai a gente começa a participar quando eles vão para o palco. Aí os ensaios são separados. Por exemplo, eles estão num espaço, a gente está em outro. Aí prepara todo mundo para fazer e aí eles vão para o teatro. Dia tal vão começar os ensaios. Esses ensaios passaram... Dia 5 de fevereiro começaram os ensaios no teatro. Aí a partir do dia 8 de fevereiro a gente começou a acompanhar porque eles começaram a ensaiar com figurino e com as perucas. Primeira montagem que nós fizemos foi assim. Geralmente eles ensaiam, ensaiam, ensaiam depois quando está chegando no final eles começam a usar a perucas e os figurinos. Como a produtora e a diretora do *Wicked* decidiram assim já ensaiar com os figurinos. Porque os figurinos são muito pesados e eles tinham que se acostumar com o espaço e o figurino. Se não, quando eles fossem fazer com o figurino eles iam se atrapalhar. Realmente, quando eles estrearam já estavam bem afiados.

Quando foi isso?

Estreou dia cinco de março.

Então vocês chegaram junto com os figurinos, vocês já começaram a trabalhar ali.

Não, a gente já começou a trabalhar no dia 4 de janeiro, fazendo as perucas.

E como fica o esquema de horas (de trabalho)?

No começo a gente trabalha entre seis a oito horas.

De segunda a sexta?

Segunda a sexta.

Segunda a sexta, de seis a oito horas.

Isso. Aí, quando o elenco vem, aí é direto. Você não tem hora para sair. Você entra as dez da manhã e sai à meia noite. Porque vai ficar passando aquela cena, vai passar aquela cena. E além disso a gente tem as nossas coisas para fazer. A confecção das perucas e a manutenção dos penteados.

Muito bem, em março estreou. E agora como é o dia a dia no teatro?

Ah, o dia a dia no teatro é assim: a gente chega três horas antes da primeira sessão. Por exemplo, começa às nove, a gente chega às seis, para poder fazer toda aquela preparação. A gente tem duas horas para preparar as perucas e uma hora para preparar o elenco. Quem tiver que fazer maquiagem tem que fazer isso em uma hora.

Eles já passaram pela maquiagem?

Nessa hora, eles têm que se maquiar e estarem prontos às nove horas em ponto, para já estar no palco para começar.

E o aquecimento?

Não, eles chegam duas horas antes. Porque eles fazem aquecimento corporal e aquecimento vocal em meia hora. Aí eles dão meia hora para eles jantarem, almoçarem, o que for. Essa uma hora é para eles se prepararem.

E quem faz a maquiagem deles?

Então, são eles mesmos. As meninas do coro fazem a maquiagem delas. Só quem tem um maquiador específico é a Elphaba que tem

que se pintar de verde, que tem a maquiagem dela toda. E o restante, todos eles fazem a sua própria maquiagem, cada um ganha um kit de maquiagem e cada um se maquia.

Como chama a maquiadora?

Chama Veronica Pupo.

Bom, é o seguinte. Os atores foram para a cena. Que que vocês têm que fazer?

A gente tem que fazer o seguinte: fez a primeira cena. Aí, se houver troca de figurino, às vezes há troca de peruca. Aí a gente já tem que estar na hora certa para que quando o ator sair a gente estar com o figurino pronto e a peruca pronta. Por exemplo, ele vai sair de soldado e vai voltar de médico. A gente tem que tirar toda o figurino de soldado para colocar o de médico.

Isso acontece no camarim ou na coxia?

Na coxia. As vezes dá para fazer no camarim, mas é muito longe, tem escada...

Ou seja, durante o espetáculo você não está de folga, você está trabalhando.

Estou trabalhando. Porque às vezes tem troca de dez segundos, vinte segundos. Tem que tirar toda a roupa da pessoa, a peruca e vestir outra roupa e peruca para entrar em cena de novo. E como é um monte de cena, as pessoas assistindo acham que é um monte de gente, mas não é, são só aquelas pessoas.

E quantos peruqueiros são?

Peruqueiros somos em quatro e uma maquiadora.

Quatro peruqueiros e uma maquiadora. E o que você acha que uma pessoa precisa ter para ser um bom peruqueiro? Porque o peruqueiro ajuda a fazer, confecciona, mantém, opera isso durante o espetáculo. Então não é só o trabalho de criar. Então o que aquela pessoa precisa ter? Ah, eu falo assim... eu queria ser peruqueiro. O que que eu preciso ter?

Você tem que em primeiro lugar ser paciente, para poder implantar, que não é todo mundo que é. Tem gente que é peruqueiro mas não implanta. Você não tem que fazer a peruca, você pode ter a peruca e cuidar da peruca. Agora eu posso falar que eu confecciono peruca, eu faço peruca e sou peruqueiro, de ficar fazendo a manutenção.

Não é todo mundo que faz.

Não é todo mundo que faz. Tem várias pessoas que trabalham, mas não fazem peruca. E outras que fazem peruca, mas não trabalham no espetáculo.

Vai ver que não gostam de trabalhar com gente.

Que nem a Adriana, essa que eu trabalhei com ela, que era chefe, a Adriana Almeida: hoje ela não trabalha muito em musical. Ela tem um ateliê que ela mesmo faz as perucas, ela e outra pessoa e ela faz para a publicidade, cinema e comercial. Elas criam essas perucas só para essas coisas.

Onde é o ateliê dela?

Fica ali no centro, perto da Augusta.

Então tem que ter paciência, habilidade

Tem que gostar. E tem que ter disponibilidade porque é um trabalho que você não tem final de semana, não tem nada. Tem que se dedicar aquilo, é uma arte, que a gente fala que é uma

arte escondida. A gente está ali, o ator que está brilhando, mas a gente também tem aquela responsabilidade.

Você falou no começo que você já era cabeleireira. Então você fez curso de cabeleireira.

Fiz um curso de cabeleireira normal, básico.

Mas fez em alguma escola?

Fiz no Teruya, na Penha.

E aí depois disso que você foi fazer mais?

Então, na verdade eu era costureira, eu costurava. Minha mãe costurava e a gente trabalhava numa oficina de costura juntas. Eu sempre tive vontade de outras coisas, não gostava de costurar, não gostava de ficar presa ali na oficina porque meu último patrão em costura dizia para mim que aquilo não era para mim, que eu tinha que trabalhar com outra coisa, trabalhar com público... Porque eu falava muito... Falava e falo, né? Eu tirava a atenção das outras costureiras, elas ficavam conversando, não rendia a produção. Aí nesse tempo fui fazer o curso de cabeleireira.

Engraçado que já estava em mim, eu gostava. Eu cortava os cabelos das minhas vizinhas sem ter feito curso. Apreendi a fazer unha na raça, fui fazer unha. Demorava quatro horas para fazer uma unha, meu pai que dizia que se fosse depender disso eu ia morrer de fome, mas fui levando. Tanto é que fiquei muitos anos trabalhando de manicure e sobrevivi. Depois quando trabalhava nesse salão que surgiu a oportunidade de trabalhar no teatro.

Você tinha o seu salão?

Tinha.

Me fala uma coisa, qual o trabalho mais legal que você já fez até hoje?

De peruca?

É, aquilo que você pensou: “Nossa, como ficou bem feito isso”...

Eu acho que o primeiro, porque foi uma coisa que eu não imaginava que tivesse capacidade de fazer aquilo. Quando eu vi aquela peruca pensei que nunca ia fazer um penteado daqueles. E depois de realizar aquilo, ver aquilo pronto, não acredito que ficou assim. Foi um trabalho muito gratificante; foi muito difícil no começo, mas foi muito gratificante. Tem uma memória muito bacana.

E depois?

Ah, depois...

É difícil porque tudo a gente gosta, o ultimo sempre foi o melhor.

Eu gosto dos musicais da Broadway porque é assim deslumbrado já. É divertido. É tanto glamour que é gostoso.

Existe um curso pra peruqueiro?

Não; que eu conheça, não.

Porque depois do curso de cabeleireira você foi direto para o teatro.

Fui direto para o teatro. O curso de peruqueiro é você entrar no teatro e aprender na raça.

Mas se um aluno de alguma escola chegar lá e disser que quer trabalhar com a Fabiane, ele pode?

Tipo um estagiário? Acho que sim, se a direção autorizar, claro que pode.

Você olha outros espetáculos para ver perucas?

Com certeza.

Me fala um que você acha muito bom.

Eu gostei muito desse que está passando agora, do *Cinderela*. As perucas são incríveis. Bem bonitas.

E algum outro que você se lembre? De cinema? Tipo, legal isso aí, bem feito.

De cinema, um que eu gostei, que eu falo muito do Feliciano, ele fez algumas perucas para o *Senhor dos Anéis*. É incrível, uma perfeição. Você vê assim, a perfeição: o cabelo deles. A peruca você não percebe.

Agora um conselho para uma pessoa que quer ser peruqueiro. Não um jovem começando, não, qualquer pessoa que queira ser peruqueiro.

Bem, como eu entrei assim de supetão, eu acho importante a pessoa conhecer a anatomia do penteado: como começaram as perucas, eu acho muito legal isso. Porque depois eu vim pesquisando isso, você pesquisa, você ver penteados, ter habilidades... não precisa ser cabeleireiro, mas você tem que ter o jeito. Se você não tiver o jeito...

E como a pessoa vai saber que tem jeito?

Só fazendo. Você gosta de mexer com cabelo? Se a pessoa falar que gosta, aí a pessoa pode até ser um peruqueiro. Você tem que

gostar, não é só dizer: “Ah, eu vou lá e faço”... Não, você tem que gostar, ou não vai. E tem que se aperfeiçoar, sempre se atualizar, não pode ficar só naquilo, você tem que buscar o conhecimento.

Fabiane, muito obrigado pela conversa e sucesso sempre na sua jornada!

Entrevista com
Thanara Schonardie
figurinista

Entrevista com a figurinista Thanara Schonardie, concedida a Carolina Bassi de Moura, em 2013.

Qual a sua formação, Thanara?

Eu me formei em Moda e Estilo, na Universidade de Caxias do Sul. Aí eu fui fazer Jornalismo e Publicidade juntos. No meio do caminho, no final do caminho do Jornalismo, eu comecei a fazer a Pós-Graduação que era em Produção de Imagens em Meios Tecnológicos, que era uma área voltada para o Jornalismo, e tem essa parte mais de vídeo, de sites, que eu acabava fazendo sempre a criação, a edição, a parte criativa da história dentro do Jornalismo. E da Publicidade também. E aí, no final dessa Pós-Graduação, eu me mudei para o Rio, porque eu me casei com um carioca e tudo o mais. (risos).

Aí eu resolvi... É que lá no Sul eu já tinha uma trajetória estabelecida na área de Publicidade, já estava abrindo uma agência. Porque uma coisa foi puxando a outra. Eu comecei fazendo capa de livro para a editora da universidade, através dos trabalhos apresentados no curso, e fui abandonando a moda, que era uma coisa com a qual eu sempre quis trabalhar, desde o meu início. E aí, quando eu vim para o Rio, eu comecei a me dedicar realmente à moda. Então, eu disse, “não, já que eu vou começar do zero, começar uma vida nova, sem conhecer ninguém, sem ninguém me pedir nada, estava sem trabalho, sem nada, eu vou voltar para a moda”.

Eu mergulhei e fiquei 10 anos trabalhando sozinha, produzindo tudo. E aí realmente foi um laboratório. Eu fiquei aprendendo tudo, de costura, de modelagem, assim, um processo muito autodidata depois da faculdade, que era realmente o processo de construção.

Fale um pouco mais sobre esse processo! E como se deu seu envolvimento com a televisão?

Eu comecei a entrar num processo de mergulho total, de busca e de aprimoramento individual, na execução das peças. Mesmo também porque aqui, eu tinha uma dificuldade no acesso à costura... Porque lá no Sul, tudo era muito pertinho, eu pegava o carro e em 5 minutos estava na casa da costureira, ou de quem precisasse. Aqui, as pessoas, todo mundo morando longe... Então, precisei fazer sozinha mesmo. No início, porque não conhecia ninguém.

Aí, quando eu vim do Sul para cá, para poder me sustentar aqui no início, eu trouxe umas bolsas que eu fiz com retalhos de tecido - não investi em nada de confecção. Que era um projeto que eu tinha na faculdade já, de trabalhar com reaproveitamento de tecidos e de fazer novas superfícies têxteis em cima daquilo, do que é lixo. E aí, essas bolsas, eu comecei a vender na feira Hype lá do Jóquei. Conheci alguns clientes, aí então a partir daí eu comecei a fazer camisetinhas, e tudo eu mesma confeccionando, porque também não daria para cobrir a feira, se eu fosse pagar outras pessoas para fazer. Aí, eu fui avançando tanto nisso, que eu estou com um atelier hoje - antes agora de me dedicar ao figurino inteiramente, eu estava com um atelier de noive, estava atendendo o mercado de luxo carioca. (risos). Está senso maravilhoso, assim... Porque é criação de peças únicas, aí comecei a trazer material de fora, comecei a trabalhar com sedas importadas, fitas, material de aviamentos

que a gente não encontra por aqui, da qualidade que a gente precisa. E aí eu estava trabalhando em casa também, sozinha, produzindo tudo, individualmente. Mas sendo uma experiência maravilhosa.

Na feira Hype, eu conheci uma assessora de imprensa que me levou até a Beth Filipecki, na época de *Capitu*. Um pouquinho antes de *Capitu*. Eu comecei a fazer umas peças para uma novela, só que eram umas roupas que se transformavam, dava para usar de várias formas. Foi na Eterna Magia. E as roupas se transformavam e dava para usar de várias formas. E aí eu comecei a dizer pra Beth, “Poxa, eu estou vendo lá na cena, mas não foi, não era assim que vestia”! E ela, “Então você vem para cá e veste o personagem antes dele entrar em cena”. E aí eu comecei a adorar esse processo, e foi aí que eu entrei no figurino. Aí no próximo trabalho, em vez de eu só fornecer as peças como eu tinha feito na novela, eu entrei como assistente da Beth em *Capitu*. E aí eu aprendi um universo todo que eu nem imaginava que eu fosse gostar de fazer, porque eu nunca tive uma boa memória para estudar história. E, realmente, essa parte histórica para mim, é uma dificuldade.

E como foi o trabalho em *Capitu*?

Então, em *Capitu*, a Beth me convidou para trabalhar o personagem da *Capitu* mesmo. Porque eu achava também, assim, impossível eu dizia para ela, “Como é que se consegue, Beth? Fazer uma novela inteira, saber de todos esses personagens”? Eu entrava no guarda-roupa e dizia, “Meu Deus! Mas você conhece todas as roupas”? Para mim aquilo era impossível. E ela, “Não, mas isso se começa aos pouquinhos”... E aí eu fui trabalhar só no personagem da *Capitu*.

Teve toda a pesquisa histórica, claro, que a Beth é uma professora, né? Uma mestra! E passou para a gente ali, século XIX. A gente tinha estudado em moda todas as épocas, mas também já tinham fugido da minha cabeça. Ficavam só como referência para eu desenvolver as minhas peças no atelier. Sempre teve alguma “pegada” assim, as pessoas olhavam as peças e diziam, “ah, isso tem no período tal.” Ficou em algum lugar do inconsciente, assim. E elas sempre foram transmitidas para a forma. E aí, eu comecei a perceber melhor essa parte da história e juntar com o que eu já fazia, intuitivamente, que era desconstrução. De tudo, das roupas, da forma. Mas sempre tendo um pezinho na realidade, na história. Que veio de acordo com a proposta do Luiz, que foi o pedido dele pra Beth, e aí tinham inspirações em Galliano - alta costura atual. E aí a gente foi criando o personagem de Capitu. Tinha alguns elementos da Lucélia Ximenes também, que ela mandava do atelier dela lá de Goiânia.

Ao iniciar um trabalho, qual o primeiro passo?

O início é sempre no embasamento teórico, histórico. (Depois do texto). Dos movimentos artísticos da determinada época que a gente está trabalhando, antes, depois, é claro que algumas coisas vão se desdobrando e elas vieram de outro lugar que a gente também tem que entender do porque estão ali. Mas é uma pesquisa histórica, voltada para aquele período, tanto de forma como de comportamento, geral.

Como você costuma trabalhar com as cores?

O meu processo de criação se dá a partir das cores. Eu lendo o texto, aquele personagem já tem cores. E a partir delas que eu vou começar a procurar os materiais, vou começar a juntar uma cor com a outra, uma mistura com a outra, ainda sem pensar em

forma nem nada, pensando só na composição de cores. É como pintar um quadro, para mim.

Eu tenho uma certa dificuldade em trabalhar com o amarelo. No meu atelier e nos figurinos em si, é muito difícil eu conseguir colocar alguma coisa em amarelo ou um personagem ter um tom amarelo. E em *Capitu*, tem uma roupa dela que é muito marcante, que é inspirada no sol, que é aquela cena do muro, que ela está toda de amarelo. E aí, veio de um materialzinho que a gente encontrou numa senhora que estava vendendo o atelier, e tinha uns pedacinhos assim, que era uma renda amarela, que aquela renda, quando eu enxerguei, me deu vontade de fazer alguma coisa com ela – o que é muito raro. E aí eu acho que isso pode ser uma “historinha”, porque ela é uma renda que fica na barra do vestido, mas dela brotou aquilo tudo, as saias a anáguas... aquele trabalho aqui da frente do *corselet*.

Você acredita na importância da integração de todas as linguagens artísticas para a construção do figurino?

Sim, a integração com outras linguagens é muito importante para o figurino, para o desenvolvimento do figurino. Tanto do ator, da linguagem do processo teatral, como a parte da cenografia também, quando a gente consegue integrar e participar realmente, criar uma coisa que seria da produção de arte. Mas que ali, saindo de trás daquele lugar, já existe uma roupa, e as coisas conseguem se fundir... Isso eu acho que é o que todo mundo quer.

O Luiz Fernando Carvalho trabalha muito a questão dos arquétipos. Como esta questão influencia no desenvolvimento plástico dos personagens?

Sim, então, essa foi uma parte mais conceitual, que eu não participei muito. Participei de um processo depois. Eu recebi

essa parte conceitual pronta. Para só criar em cima, como se fosse uma estilista do personagem, e é como se ele viesse no meu atelier, que é como eu atendo as noivas e tudo o mais, conhecendo um pouquinho da história de cada um. Então, a Beth trouxe essa história, esse processo que já havia sido feito antes, do conceito dos personagens, da construção dos arquétipos. E aí, esses arquétipos foram se dissolvendo, e surgindo outros, como essa história do sol. Porque daí para cada cena ia surgindo uma nova... Algum novo “personagem” dentro do personagem, que é o arquétipo dele. Eles vão se desdobrando assim.

Nós partimos assim, na parte da infância, o primeiro vestido a ser criado para ela foi branco, voltando à questão das cores. Para realmente dar o contraponto depois, para ela poder se transformar naquela mulher, e gerar a dúvida, e aquilo tudo que a história fala sobre Capitu. A dubiedade. Então a gente partiu de um claro. O segundo vestido que foi feito foi um azulzinho claro, e aí, o terceiro, ela estava toda muito fria, veio o amarelo. Para também já dar um contraponto. E aí surgiram os rosinhas... Aí vem a fase mais adolescente, que vai ficando rosinha avermelhado, os azuis vão ganhando verdes.

Já no livro de Machado de Assis, o autor descreve os vestidos de Capitu menina como sido feitos de chita e como sendo já um tanto gastos, até um pouco apertados para seu corpo adolescente. Sim, um vestido já gasto, e já não cabia mais nela, já estava com aquelas formas crescendo, ganhando um corpo de mulher. E as roupas ainda eram de menina, eram da infância. Então ela estava realmente florescendo, desabrochando dentro daquelas pétalas claras dela.

Mas e as flores descritas por Machado, estavam no vestido?

Estavam sim, os tecidos originais, todos eles eram florais. Embora não pareçam, porque eles foram desbotados. Então, eram tecidos com florais miudinhos, que depois a gente tinha uma ideia de trabalhar ela na adolescência com uns florais maiores. E enfim, isso foi transformado em cor mesmo, e aí começaram os lisos e as camadas. Mas, no início, os tecidos base dela eram todos florais, de florzinhas miúdas, que a gente foi usando os processos, desbotando com água sanitária, tirando a cor, passando novas camadas de cor por cima... Elas não aparecem, mas elas estão lá, as flores. A chita.

Quanto tempo vocês tiveram para desenvolver este trabalho?

Eu não lembro exatamente quanto tempo a gente teve, mas foi pouco. É o tempo que se demora uma pré-produção de qualquer produto, por volta de 2 meses, 3, por aí.

Vocês têm consciência do ineditismo deste tipo de trabalho que vocês estão desenvolvendo com o Luiz Fernando?

Acho que é inédito sim, e inclusive o resultado é inédito. O resultado do que a gente vê é totalmente diferente de outras produções que também são pra públicos diferentes.

Muitas vezes algumas críticas dizem que os trabalhos de vocês se dirigem a uma fatia muito restrita do público. Você concorda com isso?

Não! Acho que cada vez mais o público é que tem que assimilar isso. É como lá o que eu estava falando antes, do amor inicial para o processo. Cada vez mais o trabalho está sendo criado para todo mundo. Só que os olhos têm que ir se abrindo para esse trabalho e entendendo cada vez mais. Eu acredito que estão realmente... E que os caminhos estão abertos.

Na sua opinião, qual a importância da comunicação entre as funções da cenografia e do figurino num trabalho como esse?

É através da comunicação que o figurino e a cenografia conseguem uma integração no resultado final. Pura e unicamente comunicação em todas as etapas do processo.

É o diretor de arte quem geralmente faz essa amarração entre as duas funções.

Aqui, no processo, tem sempre o Luiz Fernando fazendo esse “meio de campo” porque é ele que está dirigindo, que conhece, e que faria até um papel de diretor de arte. Em geral, ele tem o conhecimento de todas as áreas. A gente está aqui criando em cima do que ele está nos fornecendo de aparato artístico, da visão que ele está propondo. Claro que a gente propõe também, é uma equipe aberta. Todo mundo é co-criador, mas a gente tem forte uma direção. Como no caso do teatro, por exemplo, é uma comunicação direta entre o figurinista e o cenógrafo, o figurinista e o diretor, e aí cada um vai tentando levar, nessas equipes menores, as ideias a diante.

O que você acha do profissional da direção de arte (que é um profissional próprio do cinema) estar também no teatro?

Eu concordo que essa extensão do diretor de arte para teatro seja importante na medida em que a equipe não seja tão pequena e restrita. Acho que para uma produção maior como um musical, uma produção onde tem um elenco maior, que tenha coro, que tenha uma equipe maior mesmo de criação, acho que o diretor de arte seria fundamental. Numa equipe pequena, que é o que normalmente a gente costuma fazer, é essa comunicação entre o cenógrafo, o figurinista e o diretor, e normalmente alguém dali nesse grupo começa a tomar a dianteira e apresentar novas ideias, e acaba

sendo, mesmo que não tenha a função, o cargo de diretor de arte, exercendo essa função.

E qual a importância do texto no trabalho do figurinista?

O texto para o figurinista é fundamental. Porque é dele que parte a sua criação. Então, eu diria que a criação do figurinista é uma etapa muito além... depois... Primeiro vem o texto, depois vem a direção, quando existe o diretor de arte, conta-se com ele, e existe o ator... E depois entra a criação do figurinista. Como isso normalmente, a gente não consegue fazer, esperar esse processo todo acontecer para começar realmente a fazer uma roupa, a gente vai colocando a nossa ideia, então, essa criação em cima do texto, formando os arquétipos na construção daquele personagem, daquele perfil psicológico, uma história pregressa, até começa a inventar sozinho. E depois, quando encontra com a equipe, aquilo se transforma. E aí vai virar o que realmente é, o que a gente encontra no resultado. Mas inclusive o trabalho com o ator, também. Quando a gente está num processo já com a direção, do que vai ser feito e fazendo a criação do figurino, quando o ator entra, ele traz a sua contribuição. Porque a gente imagina o personagem de uma forma. Primeiro quando o ator entra já com seu perfil físico, o seu corpo, a gente já muda a cor, por exemplo. O tom de pele daquele personagem que seria todo em tons pasteis, se entra uma pele morena, aí ela já pode ter um toque de vermelho de uns tons um pouco mais fortes. Então, isso já faz uma diferença. E quando o ator entra com a visão dele, do personagem, que aí entra o movimento, e essa parte toda psicológica passada através do corpo do ator, aí a gente consegue realmente transformar modelagem, consegue adaptar aquela forma à forma que o ator está trazendo.

Qual a maior dificuldade que você encontra no seu trabalho?

O que eu sinto muita dificuldade realmente é de a gente conseguir reunir uma equipe que tenha aquilo que eu estava falando antes, que é o amor, que se dedique àquilo, que não esteja ali só para cumprir a sua função, seja de costureira, de modelista, dentro de uma empresa, ou mesmo fora dela. Que aí começam a surgir necessidades, as pessoas trabalham como *freelancers*, tem aquela formação de costura de casa, que vem pela mãe, pelas gerações, mas é porque é o que a pessoa sabe fazer. Não é aquilo que ela se dedicou, que ela gostaria de fazer. Então, isso atrapalha um pouco o processo quando a gente encontra pessoas que não estão ali totalmente dedicadas, que têm o conhecimento, mas que não têm o amor pela execução e pela construção.

E o amor pede tempo, não é?

Então amor pede tempo, mas ele já está lá numa semente, Ele só vai e pede tempo para crescer, para desabrochar, para construir. Mas é fundamental que ele já esteja lá no início, até pela dedicação e tudo. E a gente consegue, quando ele existe, nesse início, a gente consegue tudo, da equipe, das pessoas que estão ao redor, essa correria do dia-a-dia para realizar as coisas, soluções vão aparecendo, embora para resolver coisas que não foram planejadas que precisam realmente “pular” o tempo do processo. É a partir dele que a gente consegue que a criação venha, para resolver esses problemas de falta de tempo.

O que você sente falta na formação do figurinista?

O que eu sinto falta na formação, pro figurinista, seria realmente aquele período que eu falei, que eu fiquei 10 anos só criando e confeccionando as roupas, experimentando, descobrindo o que dá errado, descobrindo o que dá certo, criando novas formas, além disso é esse contato exatamente com o material,

que normalmente as pessoas não têm essa possibilidade de experimentar assim, e acaba indo mais adiante e acaba não sabendo o que pedir pra um *contramestre*... não saber como orientar uma costureira para o que está querendo... E aí, acaba fazendo só um desenho. E esse desenho é frustrante quando volta, porque ele volta com uma visão do profissional que está confeccionando. Uma visão tanto do modelista quanto da costureira, que não é exatamente a visão que o figurinista tem. Se ele não souber pedir e explicar exatamente o que ele quer no detalhe, no acabamento, no forro, que material vai por dentro para estruturar. E nisso entra também o conhecimento do próprio material, com relação a esse profissional que está começando, que seria criar novas superfícies têxteis – que foi isso que eu senti que foi importante para mim, aquela experiência que, realmente, por uma questão de necessidade, que eu não tinha como comprar materiais, e fui na confecção fazer as novas superfícies, e comecei a desenvolver através delas do bidimensional para o tridimensional, quando entra a modelagem, a forma do corpo. Então, é tão importante para o assistente, para o profissional que está ali começando, o figurinista que está se formando, como para a costureira, para aquela pessoa que vai... o profissional ali cria um tecido, ou em cima de outros pedaços do que já foram, e ali ele já começa a construir uma história daquele personagem. E, paralelo a isso, a costureira, vai começar a sentir aquele tecido de uma forma que ela vai entender como ela vai transformar aquilo na superfície do corpo, como ele vai se comportar com o movimento.

O que você considera fundamental nessa formação?

Acho importante a vivência. A vivência e a experiência com outros profissionais que vão apontando alguns caminhos. Palestras... De histórias mesmo, de vida. Porque quando eu vim

aqui para o Rio também e conheci a Beth, eu conheci a Kalma. Que foi... nossa! Fui um dia lá na casa dela dar uma olhadinha no material dela, mas tudo é tão impregnado, que é um incentivo enorme! E valorizar também, esses pequenos materiais que a gente tem, e que são guardados, como o caso da Kalma, e constrói a história da vida de uma pessoa, que se abrange ao teatro brasileiro todo.

Entrevista com
Sally Jacobs
figurinista

A entrevista a seguir é uma das que foram realizadas no ano de 2012 durante o trabalho de pesquisa para realização da dissertação de mestrado Do espaço vazio ao círculo aberto: rumo à cenografia e indumentária sagradas de Peter Brook defendida na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo em 2013, sob orientação do Prof. Dr. Fausto Viana. A dissertação, que pretende-se publicar em breve, reflete sobre o processo de criação do espaço teatral, dos cenários e dos trajes de cena, nos espetáculos *Marat-Sade*, *Sonho de uma Noite de Verão*, *Mahabharata*, *Qui est lá* e *A Tragédia de Hamlet*, realizados pelo grande encenador do século XX e aponta para a evolução de seu teatro rumo ao que Brook define como teatro sagrado.

Entrevistador: Sérgio Ricardo Lessa Ortiz.

Então Sally, como você começou a trabalhar como cenógrafa e figurinista?

Eu me interessei... Eu já estava trabalhando fora e me sustentando no início da minha vida nos anos de 1950... Muito tempo atrás. A revolução que aconteceu no teatro aqui começou em 1956, quando a companhia *English Stage Company*² abriu a temporada de apresentações no *Royal Court Company*, e eu fui com meu marido assistir a todas as produções. Eu já tinha estudado em uma escola de artes antes e eu desenhava então eu juntei meu

² English Stage Company (ESC): companhia teatral residente no Royal Court Theatre na Sloane Square, em Londres. <
<http://www.vam.ac.uk/vastatic/theatre/archives/thm-273f.html>>.

entusiasmo, meu novo entusiasmo por teatro, que eu não era muito interessada antes, com minha habilidade para desenhar, com meu interesse por roupas. Eu não sabia que eu seria uma boa cenógrafa naquela época... E pensei, “tenho que trabalhar no teatro, o que eu posso fazer para fazer parte disso?”. Então eu fui de férias para Veneza, e em um dos maravilhosos palácios onde tem uma daquelas coleções de fantasias históricas, o Mocenigo, que ainda visito regularmente, e vi essas roupas do século XVIII, e elas não eram figurinos, eram roupas, e eu pensei, “Porque não temos isso no palco?”.... Porque a maioria dos figurinos de época parecem com fantasias, muitas joias, muita decoração. E nós tínhamos visto a companhia³ do Brecht em 1956, que tinha vindo para Londres, e foi absolutamente parte da nossa revolução, porque nós fomos apresentados a uma forma totalmente nova de ver o palco, e certamente as roupas que nós vimos ali eram reais, e eu pensei, “isso é o que quero fazer”. Então, eu voltei para a escola por três anos, fiz cenografia, e nas primeiras semanas, meses, lá percebi que eu era mais velha que os outros estudantes. Eu já havia estado fora, já conhecia teatro e outras coisas. Os alunos tinham 18 e eu 20 e poucos anos. Eu vi o que eles estavam fazendo e eu pensei, “eu posso fazer isso também!”. As coisas eram bem fluidas e abertas naqueles tempos, nós não precisávamos preencher centenas de formulários para mudar de curso, eu podia ir até o departamento responsável e dizer, “eu gostaria de fazer tal coisa no próximo projeto, posso?”, e eles diziam: “Sim”. Então eu comecei a fazer cenografia e figurino na *Central School of Art*⁴, e eu estudei os três anos, e comecei do começo... Meu primeiro trabalho foi como pintora de cenário⁵,

³ É provável que seja a Companhia Teatral do Brecht, que em 1956 foi ao Royal Court Theatre. Brecht já havia falecido e a companhia era liderada por Helene Weigel <<http://www.overthefootlights.co.uk/1956.pdf>>.

⁴ Central School of Art and Design – London (1896–1987) <<http://www.aim25.ac.uk/cats/56/6247.htm>>

⁵ Scene painting.

que é um trabalho de assistente de pintura de cenografia, nós tínhamos sistema de repertório em todo o país, e eu comecei ali, fiz isso por algum tempo, assim como estudava técnicas de pintura para cenário. E então, comecei a perguntar a amigos no teatro e pessoas que eu conhecia no *Royal Court*... Sabe... O que eu poderia fazer em seguida, então eu comecei a ser assistente lá, e... Meu repertório de trabalhos começou assim.

E como você conheceu Peter Brook?

Foi quando eu estava fazendo todas essas coisas lá. E muito rapidamente eu me desiludi com tudo isso. Porque eu tinha um grande instinto de estar à frente, de explorar a natureza disso tudo. Não só fazer uma boa cenografia para uma peça de três atos. E isso era meio arrogante, mas eu pensei: “Não quero fazer outra peça de três atos, quero ser mais experimental”. Então eu pensei: “Eu vou deixar o teatro”. Eu havia feito alguns *designs* muito bons, naquela altura. Eu estava aprendendo o ofício, aprendendo pelo lado técnico, eu tinha tido uma experiência ruim e outras muitas boas, mas eu ainda não tinha entendido o porquê. “Por que estou fazendo isso? O que é isso tudo?” Então, vi a produção do Peter, a peça *Rei Lear* – não consigo lembrar o ano em que foi apresentada, mas quando eu a vi, aquilo mudou a minha vida. As pessoas me dizem hoje em dia que isso acontece para elas quando elas têm um sonho ou algo assim. Mas para mim foi o *Rei Lear* do Peter. De repente vi o que poderia ser feito no palco e em nenhum outro lugar. Essa foi uma experiência única que só se tem no teatro. Não poderia ser de nenhum outro jeito que a ficha cairia para mim. Ele naquele tempo era um diretor muito bem-sucedido no *West End*, na *Royal Shakespeare*. Ele tinha sido inspirado por laboratórios internacionais e outros trabalhos que ele havia visto, porque o trabalho dele já tinha sido apresentado em lugares como a Rússia, Polônia. Ele já havia

sido exposto a outros trabalhos que nós não tínhamos acesso, e queria desenvolver seu próprio laboratório. Estava convencido que a única forma de descobrir a natureza do que é único no teatro era correr o risco. Deixar tudo para trás e criar um grupo com pessoas que pudessem explorar isso, sem a obrigação de realizar no final uma superprodução. E havia uma menção a isso em um jornal que ele mesmo escreveu, dizendo que isso era o que ele iria fazer. Estava pensando em desistir, quando li aquela fase no jornal e pensei: “E se ele precisar de uma cenógrafa nesse grupo?”. Então, escrevi uma mensagem. Brook me respondeu. Nos encontramos, mostrei meu portfólio, e ele me pediu para me juntar a eles. Então, esse foi o início do nosso relacionamento. Assim que comecei, tive certeza que esse era o meu caminho, o que eu iria trilhar todo meu futuro. Eu estava olhando para coisas que eu não poderia articular ainda, e trabalhando de uma forma onde eu não tinha a obrigação de encontrar soluções, nós estávamos investigando questões.

Como foi o primeiro dia com ele?

Eu não me lembro do primeiro dia.

E o primeiro trabalho?

O primeiro trabalho foi uma coleção de peças que representavam uma revisão de vários materiais, que poderiam nos dar a oportunidade de explorar o modo de usá-los, como colocá-los juntos. Ao final mostramos um trabalho de pesquisa em andamento que foi vagamente chamado de *Teatro da Crueldade*. Uma grande influência naquela época era Artaud, e a vanguarda de Nova Iorque, que já estava aflorando, muito à frente de nós, como os *happenings* e *performances* sem roteiro. Novamente Peter sabia tudo sobre isso, e eu não. Então, ele me deu dois livros para ler, do Artaud, “O Teatro e Seu Duplo”, e o outro era uma

coletânea de reflexões sobre arte dramática que tinha um pouco de todas as práticas teatrais de vanguarda daquela época. Isso foi no início dos anos de 1960, e eu ainda tenho esses livros naquela prateleira. Foi muito aflitivo porque eu não tinha embasamento. Mas, no final eu consegui. Porque eu pude compreender o que seria meu trabalho. Conforme nós explorávamos cada uma das peças, ao invés de eu ser paga para fazer a cenografia e o figurino delas, eu providenciava o que seria necessário ao longo do caminho. Portanto, se nós fossemos fazer alguma encenação com máscaras, a investigação era como nós colocaríamos uma máscara num rosto sem descrever ainda as atitudes e o caráter da peça? Deveria pesquisar algo que eles pudessem manipular. Como é que se faz isso? Tudo tem associações. E definir formas. Então, nós simplesmente dobramos pedaços de papel testando coisas. Eu estava fazendo esse tipo de trabalho. E então, nós jogamos aquilo fora, e continuamos tentando, pegando pedaços de materiais conforme tentávamos, para facilitar as explorações. Ao final, quando a performance foi apresentada como *work in progress* para uma plateia, algumas coisas que havíamos feito ficaram e outras não. O que eu percebi foi que qualquer coisa que eu estivesse criando fazia parte do processo de achar o resultado final. Nada do que eu estava fazendo era desperdiçado. Então, nunca achei: “Ah ele está jogando meu trabalho fora”. Meu trabalho sempre contribuiu para a aparência final, o desenho e escolha de materiais. E essa foi a forma que trabalhamos, inclusive nas superproduções que fizemos. Foi algo que foi difícil de aprender no início, pois não estava acostumada a pensar que depois de todo um trabalho o que eu havia produzido poderia ser jogado fora. Então, parei de usar essa expressão: “está sendo jogado fora”. Estava trabalhando da forma que os atores trabalham. Estava improvisando, aproveitando as partes úteis, e então continuando.

Aquela experiência foi valiosíssima. E Peter percebeu que entendi isso, que não me incomodou, e eu era útil. Porque qualquer coisa que ele precisasse de mim, parecia que eu tinha a mesma reação instintiva, de cor, forma e espaço. Nós sempre tivemos à mesma direção em relação a isso, então ele sempre me viu como uma companheira muito útil, assim como eu via nele. Tudo isso te conta o suficiente sobre o “começo”?

Sim, bastante! Como a companhia era organizada? Como era a rotina, você estava lá o tempo todo? Todos os dias?

Todos os dias. Eu era parte do grupo e não tinha tido uma experiência com essa. Antes era paga da forma convencional, como cenógrafa, e então você trabalha com o diretor, onde vocês decidem o que tem que fazer, você trabalha com os modelos, faz desenhos técnicos, faz os desenhos de figurinos e os ensaios começam. E você espera ter ido na direção certa. O que eu aprendi com Peter, é que o tipo de *design* que ele sempre quis eram os que permanecessem abertos. Você estabelece algumas bases de trabalho, suficientemente abertas para que, quando a verdadeira investigação começasse no período dos ensaios, houvesse espaço para a evolução do desenho. O perigo disso era que *design* podia ficar muito neutro, mas essa era realmente a essência do que estávamos tentando fazer. Colocar as coisas com facilidade no palco sem ser neutro. Sabe, você tem que encontrar a linguagem para cada peça, a linguagem visual que é parte da narrativa de quem conta uma história, e isso permitir todas as descobertas que virão com os ensaios. Acredito que, para aquela época, Peter foi único, ao querer trabalhar daquela forma. O que normalmente é muito assustador para a maioria dos diretores, que precisam estar no comando, mantendo o controle, como costumamos dizer. Eles precisam dessa base, senão, parecem não saber o que estão fazendo. Muitos diretores trabalham desse jeito hoje em dia.

Mas naquela época o risco era muito grande. Peter tinha essa autoconfiança incrível para fazer uma bagunça. Ele foi o único diretor que disse para mim: “Eu não sei!”. Se eu perguntasse alguma coisa, ele dizia: “Eu não sei, ainda é muito cedo!” E aquilo era tão maravilhoso para mim. Ele era seguro suficiente para dizer aquilo. E aprendi a dizer isso também! Anos depois trabalhei com outros diretores, eles me perguntavam: “O que você fará aqui?” E eu dizia, “eu não sei ainda!” Perfeitamente feliz em dizer isso! “Não cheguei lá ainda, há ainda outras coisas para eu fazer antes de chegar lá!”, respondia. Então, o processo é o que te direciona, inevitavelmente. Se você estiver trabalhando com o processo certo, não qualquer processo. Quando eu vejo diretores somente experimentando qualquer coisa, e isso não leva nada, porque eles não iniciaram o experimento correto, num primeiro momento. Quer dizer, todo esse processo de fazer exercícios, e improvisação. Eu já vi diretores brincando com isso, e eles não chegam a lugar nenhum, pois eles não sabem o que estão fazendo. Então, é preciso uma grande dose de inteligência, paciência e autoconfiança. Mas, o que você tira disso é: alguns talentos que se juntaram para explorar o material, e pretendem ter um resultado único ao final, que é uma dessas partes, se você muda uma dessas partes durante o ensaio terá uma solução diferente. Então, usamos todos os recursos desde o início, e nada deve ser desperdiçado. Todos têm que colaborar com o processo, explorando cada item. Não deixando nada. Assim, você escolhe o que você irá usar, e você faz isso em conjunto, e algo começa... Não é mágica, é trabalho, alguma coisa emerge daquilo, algo substancial, que te leva para a frente e é inevitável. Você sabe o que quero dizer? O que eu estou falando é sobre o método do Peter, com quem eu trabalhei todos aqueles anos, e que naturalmente eram meus métodos também.

Quem eram os apoiadores da produção?

Oh, a primeira, foi no *Royal Shakespeare*, foi incrível. Foi feito com um orçamento muito pequeno, e todo mundo concordou em trabalhar pelo mesmo valor, eu acho que recebemos doze libras por semana, pelo período de 8 semanas. Não me lembro direito como isso foi estruturado. O *Royal Shakespeare* nos patrocinou, mas naquela época ela era dirigida por Peter Hall⁶. Ele e Peter Brook eram grandes incentivadores do trabalho um do outro, em termos de trabalho e ideias. Então, foi uma situação incomum. Outra situação maravilhosa que aconteceu foi que Brook encontrou o espaço que ele queria *London Academy of Music and Dramatic Art*. Então, fui até lá com ele para dar uma olhada, e quando entramos todas as fileiras de assentos não tinham cadeiras. Nenhuma cadeira no auditório, todas foram retiradas, e então nos deparamos com esse lindo espaço, como o de uma galeria, e o palco estava lá. E então nós dois viramos as costas para o palco e falamos, teremos que fazer a produção desse lado! E novamente estava emocionada, pois eu estava no início do meu trabalho com ele, e nós dois vimos a mesma coisa, imediatamente. Isso estava lá. Vamos pôr o público daquele lado, sem dúvida! E isso foi o que nós fizemos, era perfeito para aquela peça. Podíamos colocar em prática fisicamente, colocar em ação todos aqueles níveis. Ele podia fazer as ações em muitos lugares diferentes, e poderia trabalhar como se estivéssemos em uma grande galeria. “Como criar um foco? Onde a plateia está olhando? Isso se fragmenta? Como você concentra isso tudo?” Tivemos o prazer de explorar isso tudo.

⁶Peter Hall: Diretor artístico da *Royal Shakespeare Company* entre 1960 e 1968. < <http://www.imdb.com/name/nm0355991/>>.

Me conte como foi o processo do Marat/Sade.

Marat/Sade. Eu acho que foi antes de eu ir morar nos Estados Unidos. Foi mais ou menos em 1964. Então Peter veio e disse, “Eu acabei de ver essa produção maravilhosa e esse será o veículo perfeito para nós termos uma estrutura estabelecida em um espetáculo. No qual podemos colocar todas as descobertas que fizemos ao longo do caminho, desde o teatro até as telas. Podemos fazer isso”. Os figurinos eram maravilhosos, mas o cenário... Quando as cortinas abriam, nós podíamos ver aquela espetacular forma de galeria como um cenário em que todos os internos do *Charenton*⁷ sentados a volta. Mas o problema é que o espaço de palco no meio era pequeno. Limitava a ação. A única coisa que se podia fazer era discutir ali, os temas entre Marat e Sade. Não pode realmente explodir e explorar os temas, porque você tem este esquema rígido de assentos em volta. Então, caberia a nós fazer um novo cenário, mas usar aquele mesmo figurino, que eram incríveis. E foi assim que começamos. Brook tinha essa ideia de usar uma piscina grande, ou uma casa de banho, tudo que envolvesse água. Muitas ideias diferentes. Nós faríamos em Aldwych, então, eu disse: “nós não podemos fazer uma banheira com água por todo o palco”, isso nos deixaria restritos, a menos que pudéssemos abri-la e depois fechá-la novamente. Talvez não pudéssemos fazer isso. Então, olhamos para o palco de Aldwych para ver onde havia fossos no palco, e não havia nada no lugar certo! Então eu comecei a pensar, “não poderemos fazer essa peça nesse teatro”, não do jeito que nós queríamos. Mas, a ideia inicial era que o palco lembrasse o *Charenton*, uma sala de banho do século XVIII. Não deveria ser muito abstrata. Deveríamos nos sentir trancados dentro daquele lugar. O único lugar que poderíamos colocar uma banheira

⁷ Hospício Charenton, o qual Marat havia sido internado.
<<http://www.portalentretextos.com.br/colunas/recontando-estorias-do-dominio-publico/marat-sade-e-a-tragedia-da-revolucao,236,4479.html>>.

embaixo, de modo que desse para entrar, era no vão onde fica a orquestra. E naquele tempo, todos os teatros antigos que tinham esse espaço para a orquestra, fechavam esse vão para que pudessem usar o espaço como proscênio. Aumentar o proscênio para quebrar a moldura da imagem e permitir um contato mais direto com a plateia. Então, nós não tínhamos como usar aquela profundidade no vão da orquestra, portanto o único lugar que conseguiríamos colocar a banheira seria na frente. Um dia eu estava lá - já contei tantas vezes essa anedota - estava lá vendo um daqueles alçapões velhos no chão do palco, que ia desde o palco até uma área alagada debaixo do palco. A água que passava ali por baixo vinha do rio Thames até o palco e o alçapão já estava todo mofado. Não dava para usá-lo, era muito inseguro. E eu estava olhando os de fora, toda a água foi removida. E eles encontraram tampa envelhecido. Todas as tampas haviam sido retiradas, o barranco com a água estava aparecendo e tinha uma queda, porque havia o palco básico. Havia uma inclinação colocada pelo Emille Littler, quando houve uma grande peça musical, e tinha uma outra inclinação que a Royal Shakespeare havia colocado para que a peça ficasse com mesma inclinação que tinha em Stratford. Então, eles podiam transportar as produções utilizando sempre a mesma inclinação. Deste modo, tinha uma profundidade por cima do palco, e outra para baixo do palco com tamanhos distintos. Então, eu pensei: ali estão as nossas banheiras! E foi assim que eu criei as banheiras centrais, e as coloquei entre as vigas e usei um material que parecia com um chão de pedra e as intituladas banheiras, que foram colocadas entre vigas, e se você subisse no palco você poderia ficar de pé numa banheira, numa profundidade até o peito, sem água. Então como cobri-las? Eu as cobri com um tipo de deck que é usado em piscinas, feito de ripas. Então disse: “como eles abrem e fecham?” Coloquei dobradiças neles. Assim, podíamos abri-los e

fechá-los, uma dobradiça de três vias. Então, Peter disse: “alguns deles devem abrir completamente”. Assim, nós tínhamos alguns removíveis e outros não. Foi desta forma que encontramos as profundidades no palco para fazer isso. As paredes ao redor faziam referência a gravuras do século XVIII. Havia ótimas imagens da revolução no *The Tennis Court Oath*, prédios que os revolucionários cobriam, paredes muito altas cobertas com massa de vedação no nível do piso, que combinavam perfeitamente com as ações da peça. Havia ótimas instalações onde Peter poderia explorar todos os temas, os elementos das cenas, as músicas. Seria possível explorar a polêmica entre Sade e Marat, as perguntas que eles faziam um ao outro. Podiam explodir em ação, com atuações maravilhosas, e foi assim que surgiu!

Você trabalhou no filme também?

Eu não trabalhei muito no filme, e tem muitas coisas que eu não gosto nele. Porque eu não estava lá tempo suficiente e algumas coisas deram errado. Se eu estivesse lá elas não teriam dado errado. Porque o filme foi pensado e a peça já existia, já havia sido apresentada em vários lugares, inclusive nos Estados Unidos. Nós poderíamos fazer tomadas longas e um curto cronograma de filmagem. Porque você podia gravar bastante de uma vez só. Em gravação de filmes se você gravar dois minutos por dia, você está lucrando. Mas, no caso desse espetáculo você podia fazer sequencias inteiras. Então, o desenho de luz que Peter tinha - ele teve essa ideia brilhante de fazer uma parede com um buraco iluminado por trás de um papel, que era o que estava sendo feito na moda. Ele era um fotógrafo da moda também. Então, ele colocou uma bateria de lâmpadas atrás do papel, e isso mantinha uma luz lateral constante. Desta forma, não era necessário ficar parando para refazer o foco, que é o que toma muito tempo. Peter questionou: “qual convenção poderíamos usar

para demonstrar que eles estão fechados?”. Porque no teatro temos a quarta parede, a parede imaginária. Ele disse: “Vamos subir umas grades de prisão”. Pensei: “que ótima ideia!”. Então projetei aquilo. E essa é a parte que me deixou muito chateada. Porque, quando eles levantaram a parede ela não estava suficientemente arcada, e ficou parecendo como uma cerca de jardim. Então, problemas técnicos como esse me incomodam. A câmera *dolly* não podia correr sobre o deck modulado, então, alguns decks foram reproduzidos em tinta, tinta lisa no chão, somente no momento em que eles precisavam. De repente ninguém notou isso, exceto eu, mas, não aguentava quando eu via que o chão havia sido pintado de uma forma errada. Não era o material verdadeiro. Também tinham ótimas composições que Peter havia conseguido fazer no palco, em termos de como ele bloqueava uma cena e a outra entrava em foco. A altura da figura no topo, não sei, havia uma certa figura narrativa de palco que ele estava redesenhando, que eu não gostava tanto, mas isso é uma questão de gosto, de diferença de gostos entre ele e eu. Não tínhamos que concordar sempre em tudo. Mas funciona como um registro dessa brilhante produção, porque tem uma atuação maravilhosa e definitivamente tem o sabor da peça. Quer dizer, eu gravei da televisão.

Conte-me qual foi o material que você escolheu para usar no cenário.

Materiais convencionais.

Madeira?

Sim... quer dizer, o chão era feito de tábuas, decks modulados, o cenário para as paredes pintado, nada fora do normal. Os materiais para os adereços e coisas usadas nas cenas eram baseados na ideia de que tudo que se visse ali fossem elementos

encontrados num hospício, ou que poderiam ter ganhado. Nada poderia parecer que tivesse sido feito por aderecistas. Desta maneira, tudo era feito com trapos, escovas de lavatórios, toalhas, a foto do Napoleão, tudo era feito para parecer como se: “É, isso foi o que eles encontraram para fazer a peça”.

E a banheira foi baseada no quadro de Marat?

Exatamente, era uma banheira de metal, e ele passou algum tempo lá.

Você fez os figurinos também?

Não, a Gunilla os fez. Gunilla Palmstiern-Weiss, a esposa do escritor.

Como foi a interação entre vocês?

Deveria ter sido boa, mas não deu certo. Os figurinos dela eram brilhantes. Mas nós havíamos dado o trabalho para um encarregado de figurino que não entendeu o que nós queríamos mesmo. Então, Gunilla apareceu e tudo tinha dado errado. As camisas de força tinham que parecer que eram muito velhas, muito desalinhadas, e que por anos tivessem sido remendadas pelos administradores do hospício. Elas tinham colagens de diferentes tecidos, diferentes tons, alguns desgastados, e os desenhos foram feitos dessa forma também: colagens. Mas, as pessoas que os produziram não entenderam como deveriam fazê-los. Então, quando Gunilla veio no final para ver como tinham ficado, ela ficou horrorizada. Ela, eu, minha assistente - Elizabeth Duffield, e o responsável pelo figurino do *Royal Shakespeare*, fizemos o que chamamos de “virar a noite”, todos contribuimos com pedaços de tecidos, e nós conseguimos. Nós refizemos os figurinos, e conseguimos deixá-los do jeito que ela queria. O resultado ficou ótimo. Ela ganhou um prêmio quando eles foram levados para Nova Iorque.

Nós salvamos o dia, mas eu estava me sentindo péssima. Me senti culpada, pois eu tinha ficado responsável por conseguir que eles fizessem aqueles figurinos e eu sabia que eles estavam saindo errado. Mas estava ocupada com o cenário e não consegui deixar tudo pronto para a sua chegada. E sabia que ela ficaria horrorizada, porém, nós conseguimos deixar tudo certo no final. Eu me lembro de Peter trazendo as velhas e largas cortinas da Natasha [sua esposa]. Enfim, nós todos levamos coisas de casa que poderiam ser úteis. Tudo branco, ou braço texturizado. E nós usamos cola! Acredita! Nós colamos! Tivemos que usar cola para conseguir fazê-los do jeito certo! Fizemos tudo que pudemos para consertar os figurinos. Não sei como a lavanderia conseguiu lavá-los depois! Realmente não sei!

Como o grupo lidou com a questão política que estava acontecendo nos anos 60? Porque a peça era política...

É... 1968 ainda não havia chegado, e a política era só sobre revolução e política diretamente. Sobre o poder da revolução e a questão dialética entre Sade - dos sentidos, e o intelecto de Marat, e eles aceitaram naquele nível. E quando foi para Nova Iorque, a guerra do Vietnã mudou tudo isso. Quando Martin está no palco, e ele grita para a plateia: "Quando haverá uma guerra para acabar com todas as guerras?" Toda a plateia se levantou para aplaudir. Era sobre guerra do Vietnã que ele estava falando. Então, os elementos políticos são um caso clássico. O caso de quando encenar uma peça e para quem encená-la. A peça está em cartaz desde então, e algumas pessoas a veem como psicológica, outras como coisa de Freud, outras como o Teatro da Crueldade, todo mundo está armado, muita gente não compreende o teatro da crueldade, pensando que tem a ver com sadismo no palco, e não tem nada a ver com isso. Veja, em 1968. A revolução estudantil estava por toda parte. Eu já estava em Los Angeles,

já tinha saído de Londres. Então não estava lá na versão europeia, já estava em Los Angeles quando eles estavam atirando nos estudantes, nos rebeldes, os helicópteros entrando, enfim...

Com a peça Marat/Sade vocês viajaram, pelo menos para Nova Iorque. Você teve problemas? Você teve que adaptar o cenário, ou era o mesmo?

Só tivemos que adaptar em meios práticos para se adaptar a outro espaço, mas nada foi alterado na essência. Isso foi feito de uma forma muito prática, foi maravilhoso. Não era muito comum para o Royal Shakespeare ir para Nova Iorque naquela época. E te contei sobre a inclinação que usamos. Quando a inclinação foi criada o que nós tínhamos era uma série de tampos, criados com secções de tampos retangulares, que formavam o chão no qual as banheiras estavam inseridas. Então, decidimos, quer dizer, alguém decidiu, quando o orçamento foi feito, que o ideal seria ter o púlpito⁸ feito - vocês usam este termo também? Feitos em Nova Iorque, para que tivessem as dimensões corretas, para caber no palco dali. Levamos os tampos, então fui com o diretor técnico, Peter Cloninger, e ele tirou as medidas do palco que usaríamos. Chequei todas as outras coisas que achei que deveriam ser ajustadas, e então nós dois voltamos e fizemos tudo o esquema, e miraculosamente, quando nós chegamos e levamos tudo para lá, tudo encaixou perfeitamente. Eram profissionais muitos bons para se trabalhar. Uma equipe técnica de palco maravilhosa em Nova Iorque. Nunca tinha visto um grupo como esse antes. Fantástico. Eram tão profissionais. Todos eles tinham esse cinto, que nós usamos hoje em dia, mas nunca tínhamos visto isso em 1960, ou seja, lá no ano em que foi. Um cinto de couro lindo com ferramentas penduradas. Nós trouxemos um para Londres. Nunca tínhamos visto aquilo antes. E porque a união deles era tão

⁸ O termo utilizado foi *rostrums*.

forte, o custo da hora dessa equipe técnica era alto. Isso é um elemento muito importante dentro do orçamento do grupo. Sabiam quanto iria custar. Mas eles sabiam exatamente o que eles poderiam fazer no período de 3 horas. Os funcionários de Nova Iorque tinham tanta experiência, eram tão bem treinados no que eles faziam que sabiam exatamente o que era necessário para ajustar tudo, sem pânico.

Como começou a ideia da *US*?

US. Bom essa foi muito antes, e novamente, toda vez que Peter vinha até mim com uma nova ideia era sempre uma surpresa. Eu nunca soube como ele ia de uma ideia para outra. Mas tudo bem. Desde que ele viesse falar comigo, ficava feliz. Então, depois de todos os seus “porquês”, que eram parte da sua natureza. Nós estávamos tendo demonstrações em Londres sobre as Grandes Guerras do século XX, promovidas pela embaixada americana. Ele veio com uma pergunta muito simples: “Nós podemos falar sobre isso no palco? Podemos ousar falar sobre isso num palco, sem que se torne um entretenimento? O que é que poderíamos fazer no palco?”. Nós agora temos um nome para isso hoje em dia, *docudrama* (drama documentário), faz parte do que fazemos, mas novamente, na época fazer isso era novidade. Então ele me perguntou: “O que você quer fazer?” Ainda não sabia o que responder, daí ele reuniu todos os atores que trabalhavam para ele. Muitos deles estavam vindo daquele processo desde o Teatro da Crueldade. Brook iria explorar qualquer elemento, a partir de documentos, entrevistando jornalistas que haviam acabado de voltar e poderiam nos dar informações, olhando materiais, filmagens dos monges que se queimavam, e também pensando nos americanos como parte disso, HQ’s americanos. Então, Grotowski também veio trabalhar com a companhia. A partir deste momento, toda e qualquer possibilidade de exploração que nós tínhamos a nossa

volta foi usada para criar algo. Havia muitos escritores trabalhando também e nós éramos um grupo, um tipo de grupo que se manifestava até certo ponto. E nesse ponto Peter queria um escritor que juntasse todos os ensaios apresentados. Assim, Dennis Cannon veio e escreveu o segundo ato, e juntou tudo. Essa foi a formação do processo. Novamente forneci tudo que era necessário: um Jeep, os tecidos, a seda, os banners, pedaços de aeronaves. Tentei pensar num cenário. Mas não conseguia pensar num cenário, pois não poderíamos usar o palco de Aldwych. O que nós colocaríamos ali? Minha primeira tentativa não significou nada, eu não sabia em que direção ir. Então, Peter estava conversando com um dos nossos amigos. E veio com a ideia de que uma zona de guerra tem a mesma aparência em qualquer parte do mundo. É uma pilha de lixo, cheios de pedaços de coisas jogadas, tanques, pedaços de objetos jogados em cima de casas. Não uma pilha desse lixo comum, isso não é o que deveria ser, mas sim uma zona de guerra. Com aquilo em mente poderíamos usar uma cadeira, um Jeep, pedaços quebrados de asas de aeronaves, usados nas cenas, e isso virou a nossa proposta. Fizemos as telas, e para cercá-las eu usei uma tinta cor-de-rosa bem vibrante, um tipo de rosa difícil de olhar, uma cor bem pesada e bastante sentimental. Então, pensei que gostaria de fazer o mesmo desta vez, mas como deveria ser, nós usamos um amarelo cromado bem brilhante, muito mais brilhante que esse para complementar o que já tínhamos. E durante os ensaios - porque eu ainda não havia começado a produzir - Peter me disse: "vá embora e me responda do seu jeito, sem pensar muito num cenário, o que você faria.". E isso foi o que eu fiz. Estava cheia de *Pappa and the savage threes*, com os assassinatos e os frutos verdes. Então criei essa enorme marionete cinza em escala grande, um símbolo de guerra, feito com todo tipo de pedaços de coisas que eu encontrei: o nariz era um canhão. Esse estudo precisava de

botas, eram estudos feitos com embalagens de Coca-Cola, no peito bem aberto e grande feito de arame farpado com o símbolo do Super Homem pintado nele; pedaços no tom de uniforme. Pensei em pendurar acima de todas as coisas. Mostrei para o Peter, e ele acho ótimo, que nós tínhamos que usá-lo, não tinha nada a ver com o espaço. Então ele mostrou para o restante do grupo e disse que era isso. Colocamos a pilha de coisas no meio e penduramos esse fantoche no proscênio. Agora, no Aldwych o proscênio foi feito conforme o palco de Stratford e lá havia o cisne, o cisne de Stratford feito de isopor e pintado de ouro, e nós penduramos isso na frente no cisne. Toda vez que nós movíamos para cima e para baixo partes do cisne caíam. E essa foi uma grande piada entre nós. Estávamos sendo subversivos. Então essa figura gigante ficou lá. Como um emblema. Como um comentário. Como a vítima e também o destruidor. E num tipo de sequência climática de escalada, a parede escalava em ambos os lados, na manivela, que fazia um barulho terrível que era amplificado pelo compositor. Um barulho muito assustador, muito forte, que desabou no palco e se tornou a paisagem, e eles o executaram rapidamente e usaram isso. No segundo ato isso já havia terminado de novo. Tinha uma bomba grande saindo da pélvis, e nós tivemos um pouco de problema com isso, pois tinham alguns puritanos na companhia, que foram nos denunciar para o Lord Chamberlain e quase acabamos fechando. Mas o senso comum freou, e pudemos fazê-lo.

Eu acabei de lembrar de um item sobre Marat/Sade. Você esteve lá para ver a produção em Berlin?

Não, eu nunca fui. Peter desenhou para mim. Está no arquivo. Eu mantive o desenho e está arquivado. Ele sempre desenhava para mim.

Ele fazia alguns desenhos antes?

Ele é um excelente desenhista. Ele sempre desenhou seus próprios projetos e fez isso por muitos anos. Em suas pequenas produções, ele nunca precisou de alguém para desenhá-las. Ele não precisa de um projetista. O que eu posso dizer? Ele sabe o que fazer.

A Royal Shakespeare tinha algum almoxarifado, ou local de estoque de materiais que poderiam ser usados nos ensaios, para adaptar, ou não tinha essa possibilidade?

Sim, eles tinham um estoque com alguns materiais que podíamos utilizar, como qualquer companhia permanente. Podíamos pegar e usá-los nos ensaios. Uma coisa boa, que sempre tentávamos fazer: se precisássemos de qualquer questão estrutural para o cenário, fazíamos uma maquete - o mais rápido possível, para que não precisássemos correr para produzi-la e acabar deixando todo mundo enlouquecido. E nós fizemos isso com *Sonho de uma Noite de Verão*, com *U.S.* e com *Marat/Sade*. Tentamos juntar o máximo de elementos realistas possível para não termos tanto choque depois. E também, acabamos nos acostumando e fazendo o melhor uso delas durante os ensaios. E acabava sendo muito mais útil do que a estrutura acabada.

Me conte um pouco mais sobre Sonhos de uma Noite de Verão.

Eu me mudei para Los Angeles em 1967, meu marido era roteirista e ele estava com muito trabalho lá. Ele era inglês também. Eu estava em contrato com o Royal Shakespeare, e foi quando desisti de tudo. Eu estava querendo ter um filho e aquela era a hora certa para me tornar mãe, esposa e dar apoio ao sonho do meu marido, ele havia me dado suporte durante toda minha vida, e aquela era a minha vez. Então, fomos viver nos Estados Unidos. Em 1970, Peter me mandou um telegrama perguntando: “Você estaria livre para vir trabalhar comigo em *Sonho de uma Noite de Verão*,

em pleno verão, no ano que vem?”. Naquela época a gente tinha que mandar telegramas, sabe... E eu estava sempre na porta esperando pelas correspondências... Esperava por muito tempo até que alguém aparecesse na porta e nos entregasse algo. Se o assunto fosse bastante urgente nós fazíamos uma ligação. Mas isso ainda era considerado de grande importância. Conversei com meu marido e perguntei: “Você acha que eu deva fazer isso?”, e ele disse que eu tinha que fazer. Então, começamos a nos corresponder sobre este assunto. Brook estava em Paris, e eu estava em Los Angeles. Ele colocava muitas ideias nas cartas, algumas eram muito bobas. Tanto as minhas, como as dele. Mas deu ter para uma ideia do que ele queria. Eu pensava: “Mas eu não quero fazer isso? Fadas? Numa floresta? Porque será que ele quer fazer isso?”. Até que ele explicou o que havia pensado para a peça. E até o momento em que eu li o espetáculo. Então, eu percebi que era uma peça maravilhosa, e tinha ficado completamente obscurecida pela idealização figurativa do mundo das fadas. E é o que aconteceu por anos e anos. Também acabei sendo levada por aquela atitude. Ele disse que o que ele queria era tirar qualquer associação criada no passado. Então, com aquilo em mente, eu li novamente e comecei a ficar animada para fazê-la. Depois disso tivemos nosso primeiro encontro. Ele veio de Paris, e eu de Los Angeles. Nos encontramos em Nova Iorque – metade do caminho para cada um. No Chelsea Hotel, eu tive minha primeira experiência em Nova Iorque. (Com baratas nova-iorquinas!) Peter estava todo blasé com relação a isso. Porque ele gostava de ficar no Chelsea. Eu estava toda dramática: “Ah! Temos baratas aqui!”. E Brook retrucava: “...Bem, e o que você esperava?!”. Começamos com o sentimento de que ele não queria nenhuma associação de arquitetura com algum lugar reconhecível que tivéssemos em mente. Ele disse: “Não podemos usar um espaço grande e aberto porque isso sugere paisagem, nós temos que estar

em algum lugar! Mas como faríamos aquilo sem estar em lugar que nós reconhecêssemos?” Por que eu queria que fosse um espaço aberto, como uma caixa de mágica, que pudéssemos fazer qualquer coisa. Mas, sem criar nenhuma expectativa de que algo poderia ser criado ali. Sem revelar qualquer sinal de que iríamos representar colunas gregas, ou árvores ou qualquer outra coisa, ainda. Então, peguei um pedaço de papel e comecei a esboçar e quando eu vi eu já havia criado uma caixa com 3 folhas. E Brook disse: “É isso! Estamos prontos!”. Mas, naquele tempo ele estava sempre trabalhando com a hipótese: toda a companhia deveria contribuir como um grupo para a encenação. Então, voltamos nossa atenção ao trabalho em grupo. Não havia nenhuma parte que não pudesse contribuir, sem parar. Do início ao final. Quer seja no palco ou fora dele. Aquela energia estava completa. O conjunto de trabalhos que ele fez com *Marat/Sade* e *U.S.* foram muito importantes para ele. Então, era fundamental decidir aonde a companhia deveria estar. A partir disso, eu disse: “Podemos colocar uma galeria no topo, e eles poderão interagir, ou simplesmente assistir. Eles podem ir e vir da galeria, como também das pernas laterais.”. Brook levou um... Veja uma das minhas *kachinas*. Eu tinha levado comigo uma bobina de arame, porque ele disse que o lugar deveria desdobrar uma “bobina de sonhos”. Assim, pensei: “uma bobina de sonhos”. Levei uma bobina de arame, uma boneca *kachina* e alguns pontos. Alguns modelos de mandalas que eu havia feito – sabe nós todos estávamos na fase hippie, olhando para mandalas indianas e contemplando. Trouxe uma delas comigo. Tinham algumas penas vermelhas... Peter tirou a pena vermelha e colocou direto na caixa branca, absolutamente lindo. Esse caramanchão da Titânia. “E o que faríamos, então?”. “Vamos fazer voar.” Portanto, ela poderá ficar ali, e não precisaria entrar e sair toda hora. Então, nós a elevaríamos e ela estaria ali durante toda a peça. Levei isso comigo para Los

Angeles, e comecei a trabalhar nas medidas. No cenário. Na estrutura e na intenção de voar. Logo depois, comecei a pensar aonde os amantes iriam dormir no palco. Nos momentos em que eles estariam dormindo nós teríamos as penas da Titânia e teríamos os mecânicos fazendo esse trabalho todo. Pensei: “Quando colocarmos a Titânia voando, vamos colocar os amantes voando, e as fadas, vamos usar o espaço vertical, e tudo isso se manteria numa caixa íntima.” Então, escrevi isso e Peter dizendo que tive uma ideia brilhante, e ele me escreveu de volta dizendo: “Certo, isso está legal, continue.”. E assim surgiu a ideia de “voar”. Então, vemos que foi no ensaio que esse processo começou. É isso que quero dizer quando falo ancorar-se em uma boa ideia. O que ele introduziu foi a barra de trapézio, a qual Oberon e Puck podiam usar durante suas atuações. Podiam balançar juntos enquanto elaboravam suas ações, “Vamos fazer isso! Vamos fazer aquilo”. Puck podia se pendurar numa corda que caia e poderia se balançar sobre o palco, e podia girar o prato. E o prato, de novo, foi o Peter. Você vê! Peter é brilhante. “Não podemos fazer essa flor, é muito elementar, e não é mágico, precisamos fazer algo diferente. Vamos fazer algo que eles nunca viram antes”. Nesse momento, quando eu viro de ponta cabeça, tenho toda a sua atenção olhando para cá. Não farei nada com isso, mas como você nunca me viu fazendo isso antes, tenho sua atenção total. Você não sabia qual seria meu próximo passo. Isso foi o que o prato fez, trouxe algo não familiar e totalmente mágico. Assim, a plateia toda ficou impressionada. E é isso que você quer. Esse momento quando eles acreditam e aí eles mergulham. Muitas coisas foram desenvolvidas com os atores, durante o período de ensaio, no dia a dia. Outra grande coisa relacionada ao desenho do cenário foi quando eu pensei sobre quando os personagens tivessem que entrar na floresta: “Como fazer isso num grande espaço vazio branco?”. “O que se precisa colocar para

sugerir uma geografia? Sem colocar uma árvore?” Então, pensei no arame. Levei a bobina de fio, coloquei lá dentro e isso foi o suficiente. E com isso criou-se a frente e o fundo. Você poderia se esconder atrás, sem estar exatamente escondido! A plateia saberia que você está ali, mas os outros atores não saberiam que você está ali. Cria-se esta convenção. Tínhamos três desses arames. Que eram jogados da galeria de tempos em tempos, criando partes diferentes da floresta. Assim que os atores aprenderam a operá-lo como se fosse uma rede de pesca, eles começaram a fazer coisas maravilhosas! Em um momento eles lançaram isso em cima da plateia, era esplendido. Eles faziam um ruído curioso e a agitavam novamente. Isso é o que eu quero dizer com aquele tipo de trabalho de desenho de cenário. Muitos cenógrafos trabalham desse jeito, nós não éramos os únicos, mas nós éramos considerados um dos primeiros a fazer isso. Nós fizemos primeiro com Peter. Por isso ele tem sido uma grande influência. Por causa do jeito que ele integra as descobertas que ele fez no processo dos ensaios, na produção. Isso eu acho que foi uma grande influência.

Agora me conte um pouco dos figurinos. Foi você quem fez os figurinos, não foi?

Ah sim. Novamente, ele queria que os figurinos fossem atléticos, e não fossem de um período reconhecível. Ele queria que fossem somente atores trabalhando. Que fossem muito leves neste sentido. Então, nós todos estávamos apaixonados por branco naquele tempo, muitas produções estavam sendo feitas em branco. Não éramos os únicos. Tinha uma produção maravilhosa de *O Jardim das Cerejeiras*, toda em branco. Deslumbrante. Eu amava o trabalho dele – Giorgio Strehler, do *Piccolo Teatro di Milano*, Trabalho maravilhoso! Enfim, pensei numa camisa e calça confortáveis para os garotos, com sapatilhas de ballet brancas

e uma túnica simples para as garotas, somente para diferenciá-los. Porque a plateia, no início da peça, precisava saber quem era quem. “Quem é Helena?”, “Quem é esse?”, “Quem é a Herméia?!”; e depois quando ela volta em cena: “Quem é essa? Ah, essa é a Helena”. Então a plateia precisava saber diferenciá-los. Simplesmente espirrei neles algumas cores – individualizadas, para que todos soubessem que Demétrio era o que estava em azul. Que o Lisandro era... Ah eu tenho aqui uma... Aqui está Demétrio... Eu ainda guardo este desenho comigo. Por isso que os garotos tinham alguns tons diferentes nas camisas e as garotas nos vestidos, uns eram puxados para rosa e verde, e os outros verdes e rosa. Tudo crescia dali. As fadas usavam uma versão cinza pálido das camisas e calças. E os mecânicos eram criações do Peter. Depois de prepararmos isso tudo nós tivemos uma reunião em Nova Iorque, para eu mostrar tudo a ele. Então Peter me escreveu dizendo: “Tudo está saindo muito perfeito, está tudo ficando muito elegante, mas precisamos de uma ruptura em algum lugar. De repente os mecânicos. Por que não os vestimos como ajudantes de palcos dos anos 1970?” Então, ele fez um desenho adorável de um homem vestido de roupa listrada e boné para o Bottom. E foi o que fizemos. Nós trabalhamos nessa roupa.

E as cores?

Ah, as cores... Inspirados nessas mandalas que nós fizemos, com umas palavras cruzadas, com pontos de diferentes cores, com linhas pretas e pontos fluorescentes – estes eram meus cartões de natal daquele ano... Então, atentando para aqueles pontos, com as cores fluorescentes, eu pensei “como diferenciar as fadas?”. Elas tinham que ser diferentes. Com as mesmas roupas simples, mas com alguma diferenciação para Titânia, Oberon e Puck. Achei que tinha que ser algo fluorescente. Então Puck tinha uma cor amarela fluorescente, com uma forma folgada e

grande de *clown*, e Oberon e Titânia tinham uma cor verde viva e brilhante. Originalmente eu achei que Oberon deveria vestir vermelho, mas Alan Howard veio me ver quando nós começamos o nosso trabalho em Stratford, e ele disse: “Sally eu tenho cabelo vermelho, eu fico terrível vestido de vermelho.” Falei: “então, vamos mudar isso!”. Essa é outra coisa: Ser capaz de trabalhar com os atores, e ainda encontrar uma linguagem que esteja de acordo com a peça e que também funcione para o ator. Isso é outra coisa que amo fazer, pois é um grande desafio para o figurinista. Eu odeio quando um figurinista diz: “...Não irei mudar o meu desenho!”. Ele tem que pensar no ator. Ele tem que trabalhar com o ator, assim como com todas as outras pessoas envolvidas. Entre mudanças de cores e de tecidos, nós encontramos um roxo maravilhoso. E pensamos: “Isso vai ficar maravilhoso com a cor do seu cabelo!”. Então nós mudamos a cor dele para roxo. Os adereços que as fadas usavam também eram fluorescentes.

E o Bottom, quando ele se transforma em...

Novamente, um longo processo. De tentativa e erro feito com eliminações. Outro exemplo maravilhoso do que acontece nos ensaios. Nós primeiro pensamos, “o que precisamos aqui são de orelhas”, e nesse boné nós tínhamos um mecanismo muito inteligente, que somente precisávamos arranhá-lo e as orelhas apareciam. O coitado do funcionário do departamento de suporte iria trabalhar nisso. E eles transformaram isso numa enorme máquina. E tentavam transformá-lo em algo cada vez menor. Até conseguir deixá-lo no tamanho certo e colocar na cabeça do ator. Enquanto isso, nos ensaios... Não sei quem veio com isso! De repente Peter, de novo! Ele começou a trabalhar com uma bola de pingue-pongue pintada de preto, que colocava no nariz do ator. E nos pés dele – eu não fiz isso, eles amarraram um pedaço de

madeira grande. Ele parecia ser desajeitado, chutando os cascos juntos, e o ator estava agindo e fazendo o papel do burro. Aquilo era muito melhor do que qualquer mecanismo no mundo. Assim, abandonamos aquele capacete ridículo. Foi como o criamos. Acho que fizemos alguma pequena alteração nas orelhas, que o ator saia por um momento da cena e voltaria com algo pequeno nas orelhas, mas nada demais.

Eu ouvi... que algumas pessoas estavam preocupadas, pois tinha alguma conotação sexual. O que aconteceu?

Não, nada desse tipo nessa produção. Oh já sei. Quando Bottom é carregado para fora, uma marcha de casamento começa a tocar e a cortina começa a descer com a iluminação atrás, e ele se senta nos ombros de um dos atores grandes e coloca um grande punho em formato de pênis no meio das pernas. Enquanto ele é carregado pode-se ver esse grande pênis ereto e ouve-se a marcha nupcial. Isso talvez tenha ofendido alguém. Isso foi engraçado. Não sei se ainda acho graça hoje em dia. Meu feminismo se tornou muito mais severo esses dias do que era naquela época. Mas essa é a única coisa que eu consigo pensar, acho que as pessoas acharam que isso foi rude. Mas, na verdade essa era a intenção de Peter.

Quando Brook se mudou para Paris, ele a convidou você a participar do Centro Internacional de Pesquisa Teatral?

Para o *Bouffes*? Bom isso foi difícil porque eu estava morando nos Estados Unidos, e toda vez que trabalhamos juntos, eu tinha uma enorme tarefa logística doméstica, era bem difícil para mim. Eu nunca estava lá regularmente, tinha que ficar indo e vindo para poder manter contato. Sabe, fui pra África, deixei meu filho de cinco anos com meu marido. Então, todas essas coisas eram muito difíceis. Eu nunca estava totalmente envolvida. Quando nós fizemos *A Conferência dos Pássaros*, nós tínhamos que

fazê-la aqui e lá. Então, eu tive uma relação dentro e fora com o *Bouffes*.

Mas, o cenário e figurino de *A Conferência* eram seus?

Sim. Acho que foi a última coisa que fizemos juntos depois de *Antônio e Cleópatra*. Fizemos *A Conferência dos Pássaros*, e tive que tomar essa grande decisão. Depois de viver nos Estados Unidos, nós voltamos para Londres em 1982, e eu estava morrendo de medo de me tornar totalmente dependente de Peter, porque se aquilo acontecesse eu poderia passar a viver somente à sombra dele. Enquanto eu sempre tinha tido minha própria vida, meu trabalho separado, uma vida doméstica separada. Uma relação muito próxima com Peter, muito amorosa, de muita entrega. Mas eu estava assustada em me tornar dependente dele. Por isso, ao invés de eu voltar para Paris, decidi voltar para Londres, e ele me respeitou por isso. Esse foi o começo do final realmente, mesmo porque ele tinha pessoas ao redor dele em Paris. E nós estávamos falando sobre o Mahabharata fazia dez anos...

Sério?

E a ideia começou a evoluir e eu não estava lá. Ele já havia feito algum trabalho com Chloe, e ela fez um trabalho magnífico.

Você viu *Mahabharata*?

Sim. Eu vi a primeira produção no *Bouffes*. Eu estava lecionando naquela época e eu perguntei para Peter se eu poderia levar meus alunos, e levei meus 15 estudantes para ver a produção original em francês no *Bouffes*. E o Peter falou com os estudantes depois. Isso foi maravilhoso. Depois vi a versão em inglês, e em seguida veio o filme e tudo o mais. Comprei o livro, a camiseta...

Como você trabalhou com Brook tanto no Royal Shakespeare como no *Bouffes du Nord*, qual era a diferença em trabalhar com ele nas duas situações?

Bem, se você trabalha numa companhia convencional, você tem que seguir as datas de entrega deles. Então você tem que trabalhar de uma forma mais convencional. Você tem que ter o cenário pronto para a data da apresentação da produção. Eles sabem a data que têm que começar aquela produção. E você trabalha de acordo com aquela data. Levando isso em consideração você tenta ser o mais flexível possível para acompanhar a evolução do diretor. Então, tenta casar essas duas coisas. Ao estabelecer a integração do processo com as datas de entrega que tem que se cumprir, você simplesmente faz o seu melhor. E também, com uma companhia como a do Royal Shakespeare, quando estava trabalhando para eles, percebi que eles têm um completo entendimento com relação aos prazos, então, sempre colocam a produção do cenário em primeiro lugar. Eu nunca tive nenhum problema com eles. Se eu falasse: “Olha, agora que nós começamos os ensaios, nós percebemos que não precisaremos daquela porta ali. Eu ainda tenho tempo para fazê-la abrir na direção oposta?” Eles responderiam: “Não, mas nós faremos isso.” Você entende o que eu quero dizer? Eles entendem que as coisas devem estar corretas para a produção. Foi um imenso prazer ter trabalhado lá. E foi o mesmo procedimento trabalhando para o Royal Opera, quando trabalhei lá. A primeira consideração a ser feita era o que era certo, o que é brilhante sobre trabalhar com ótimos técnicos e com pessoas que realmente querem o resultado tão bem feito quanto você.

Quando olho para a produção de Brook e das pessoas que trabalham com ele, quando ele entrou no *Royal Shakespeare* e agora que eles está no *Bouffes* – percebe-se que ele estava retirando quase

todos os elementos de cena. No início haviam muitos, e ele estava tentando identificar o ponto principal da peça. Você acha que isso acontece com todos os trabalhos que você fez com ele? Era diferente no início? Como você descreveria esse processo?

Eu acho que ele já tinha chegado a esse ponto quando eu comecei a trabalhar com ele. Só porque você tira tudo do caminho e tenta achar somente o essencial. Isso não quer dizer que você não responda à natureza do material e providenciar uma linguagem visual onde se faz necessário. Você não joga algo fora favorecendo outra coisa, entende? Sabe, a obrigação é criar uma narrativa visual que coincida com a narrativa do texto, ou da música, ou do que seja lá que você esteja fazendo. E isso quer dizer algumas. Se isso se traduz em muitas coisas no palco, então, devem-se colocar muitas coisas no palco. Quer dizer que você não precisa tirar tudo do palco porque você acredita somente no essencial. É uma obrigação de preencher com o que é certo, de alguma forma.

Vendo as fotos de *A Conferência dos Pássaros*, há alguma referência ao orientalismo ou a cultura japonesa nessa peça?

Bem, claro, essa é uma peça sufista e persa. O que interessou Peter foi o caminho para encontrar a verdade. Ele iria tentar todas as culturas que poderiam fazer sentido para ele. Tem esse ótimo ator japonês, e Toshi⁹, um músico que trabalha com ele. Quero dizer, isso é o que é tão único sobre ele: que ele conseguiu trabalhar com pessoas de todo o mundo para aumentar sua própria sensibilidade. Nunca foi: “eu quero ser japonês”, ou “eu quero ser persa”. Entende o que eu quero dizer? “Eu quero fazer Tai Chi”. Nunca foi isso. Foi sempre a ideia de encontrar o teatro puro. É o teatro puro em qualquer cultura. E não há necessidade de fundir e diluir essas coisas, eu mesma não

⁹ Toshi Tsushitori.

acredito nisso. Eu odeio perder o essencial. Porque isso está acontecendo em todo lugar no momento: você tem um pouco disso e um pouco daquilo, e você mistura isso tudo e acaba em confusão. E eu não gosto disso. De qualquer forma, a coisa é ser influenciado, no sentido de expandir seu vocabulário e interagir. É maravilhoso.

Você acha que o trabalho com atores mudou, porque em Londres eram somente atores ingleses e no Centro Internacional de Pesquisa Teatral havia atores de todo lugar do mundo? Como você se sente trabalhando com essa experiência?

Bem, isso é totalmente diferente. Por causa do processo que nós descrevemos que, quando você assiste Yoshi expressando alguma coisa, isso entra profundamente em você. Isso é algo que você nunca viu antes. E isso não é em inglês. E então, isso abre algo. Se você pegar três americanos, um japonês, um turco, um grego, e todos eles, trabalhando juntos, é totalmente diferente de ter uma companhia inglesa. Totalmente diferente. Quando trabalhei nos Estados Unidos, e fiz *As Três Irmãs* em Los Angeles com uma companhia americana, eu percebi que eu estava vendo Tchekhov pela primeira vez sem aquele sistema de classe inglesa. Eu trabalhei num jeito totalmente novo para mim. Isso foi um “abrir os olhos” para mim. Mas, somente americanos podiam fazer uma peça daquela maneira. Você não pode simplesmente assumir aquilo. Verchinin era negro, e toda a plateia fez: “Ahhhhhh...”. Verchinin é esse glorioso, um homem não muito bom, que tira proveito da pobre Macha, que está morrendo para que algo importante aconteça na vida dela. E esse homem lindo entra, bem, na nossa peça era um homem negro muito bonito, e isso foi bem antigamente, nos anos de 1970, e isso não era comum de ser feito. Você somente faria isso nos Estados Unidos, você vê?

Claro, Peter trabalhou com muitos africanos. Eu estava na viagem para a África. Isso está tudo lá, no trabalho Peter.

Quem estava na África com ele?

Isso foi incrível. Eu não tinha, quer dizer... Ele escreveu para mim e disse: “Você acha que pode vir pra África somente para podermos manter nosso relacionamento? Para que, quando evoluirmos aqui você não perca o que irá acontecer nessa viagem.” Quer dizer, isso era só para manter a comunicação entre nós. Eu não tinha um grande trabalho para fazer lá, era somente parte do grupo. Ele era tão bom para mim. Ele é maravilhoso. Eu espero que ele esteja bem!

Eu também. Bom, Sally, muito obrigado.

De nada.

Entrevista com
Mestre Nato
figurinista

Mestre Nato é um artista autodidata. Viveu e trabalhou em Belém, tendo nascido em 1952 e desde criança mora no bairro do Guamá, localizado na periferia da cidade, lugar de onde vem muito de sua inspiração. Para ele a cultura do subúrbio é muito alegre, colorida com vivacidade, atmosfera que se reflete em seu estilo artístico. Formou-se no curso Técnica em Cenografia, pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará e no curso do Sindicato Nacional dos Alfaiates.

Começou a costurar aos 14 anos. Aprendeu este ofício com sua avó e, posteriormente, o aprimorou indo trabalhar como aprendiz em uma alfaiataria, onde trabalhou por quatro anos, passando por toda a hierarquia desta área, até chegar a oficial de paletó e depois “Mestre”. Desta experiência, vem a origem do seu nome artístico “Mestre Nato”.

Nas entrevistas realizadas no ano de 2011, Mestre Nato contou um pouco da sua história e do seu trabalho na área da arte, da cenografia, do figurino, da costura e da alfaiataria.

Como você começou a costurar?

A minha avó que me ensinou a costurar, morava no Guamá também, junto com o meu tio Pedro, que também era artista, ela era cearense, minha mãe também era artista, fazia flores. Essa caixa foi minha mãe que fez, pediu para fazerem, mas ninguém fez, aí ela mesma fez essa caixa toda torta e eu fiz uma obra dela, quando a vi achei toda torta. Quando era criança tinha um boi bumbá, meu pai quando chegou de Bragança fazia as toadas e criou

o boi bumbá pra gente brincar aqui na rua. Esse figurino fui eu que fiz, foi o primeiro figurino de boi que eu fiz. A gente fazia vaquinha, comprava cetim e eu fazia as fantasias e aí todo mundo participava. Pé de sapo é um contador de causos do tempo da infância, do tempo que a gente era do boi bumbá, ele era o vaqueiro. Era todo mundo novinho com uns 12, 13 anos. O Olímpio vira porco foi homenageado na barraquinha do sapateiro que fala do bairro (Obra selecionada para o Salão Arte Pará). Muitas coisas que eu faço na minha obra eu vou tirando daqui mesmo, do meu espaço, da minha história. Casa do seu Carlos, ele era um português alugava a casa da esquina em frente a da minha família era conhecida como “canto do bacuri” e lá tinha uma taberna e um bacurizeiro, o pessoal dizia que no bacurizeiro tinha muita visagem.

Você acha que o teu talento tem a ver com o sangue? Com a tua descendência? Com a tua família?

Eu acho, sabe por que eu te falo? Porque eu nunca tinha sido na vida entalhador e eu não conheci meus avós paternos e meus avós maternos conhecia pouca coisa, conhecia só as duas avós. E eu conhecia pouca coisa deles. E quando eu viajei, que eu fui ser hippie, eu fui andando e vi um cara entalhando e achei que já sabia fazer aquilo. Embora eu nunca tivesse feito, eu sabia fazer aquilo, eu sabia que eu era capaz de fazer aquilo. E aí eu falei com um amigo meu que tinha ferro que era entalhador, a gente tinha pegado umas camas velhas de cedro, de madeira, e eu peguei os pedaços e comecei a fazer os entalhos. E eu fiz belos entalhos indianos pra vender.

E como foi aprender a costurar?

Certa vez um amigo, companheiro na venda de amendoim no Ver-o-peso, conhecido como “Belenzinho” comprou um tecido com o

intuito de mandar fazer uma camisa para ir a uma festa. Foi quando pedi ajuda à avó para aprender a fazer a camisa, foi meu primeiro serviço na área. Ela dava as instruções enquanto eu executava. Durante a festa fiquei observando o amigo e sua camisa para analisar o caimento, a modelagem e o acabamento de trabalho, até que percebi um problema na gola que me deixou intrigado. No outro dia, perguntei à avó a origem do problema e ela explicou ter sido na modelagem do ombro. Nunca mais me esqueci de deixar três centímetros a mais no ombro da parte das costas de uma camisa.

Na adolescência nos anos 70 ia passear na Rua João Alfredo e surgiu a ideia da calça em matelassê. Essa calça era feita em gorgorão. E essa camisa, eu fiz de tecidos de mostruário, eu ia passear no comércio dia de sábado e depois do meio dia os caras jogavam fora mostruários com pedaços de tecidos, cada pedaço da camisa era um tecido do mostruário. Foi uma das primeiras calças que fiz, fiz tanto aquela calça que enjoiei.

E como surgiu a alfaiataria na sua vida?

Na alfaiataria do Sr. Manoel, não cheguei a ser mestre. Cheguei a mestre na outra alfaiataria que trabalhei no Guamá. Na alfaiataria muita coisa era feita à mão. Forro de peito era tudo feito à mão. Quando era alfaiate já exercitava o trabalho feito à mão. No paletó, o forro de peito era todo feito à mão, a gola era feita à mão, a manga era feita à mão. Dava muito trabalho fazer paletó, tem uma coisa chamada de brandura, que tem que ser feita a mão. Eu gastava um dia pra fazer uma manga de paletó. O Sr. Manoel que cortava, ele não deixava ninguém cortar, eu fui até contramestre. Eu olhando aprendi a cortar quando fui pra outra eu fui já como mestre, não cortava o paletó porque lá a gente fazia a roupa pra levar para outra alfaiataria maior, e

já vinha tudo cortado de lá, eu era mestre porque eu cortava o forro.

Quando o alfaiate tava fazendo a frente do paletó eu tava fazendo o forro de peito à mão, eu era rápido pra caramba. Porque quando você faz o forro de peito, você vai com a agulha dando a forma com a mão, é feito com entretela de linho. Não gostava de ser alfaiate porque nunca gostava muito de fazer roupa pra homem, eu era muito feio quando era novo e achava que trabalhando pra mulher eu podia arrumar namorada. Quando eu saí da alfaiataria trabalhava para as meninas que faziam ponto, aqui mesmo em casa. Na verdade, eu fui me aperfeiçoar mesmo lá no Rio porque aqui o volume de trabalho era pequeno.

E como foi sua ida para o Rio de Janeiro?

Arrumei minha primeira mulher com 14 anos, era uma prostituta. O motivo da minha viagem foi essa mulher, meus pais eram contra e me mandaram, eu passava o dia todo com ela, a noite ela ia pra batalha, eu vivi dois anos com ela, ela tinha 30 anos. Porque na verdade a minha vida não tinha sentido nenhum nessa época. Eu acho que eu vivia muito intensamente eu aprendi tudo com essa mulher, essas obras eróticas que eu faço são reflexo dessa minha época. Eu tinha clientes prostitutas, eu ia receber lá onde elas faziam ponto, trabalhava na minha casa, não tinha ateliê nessa época. Às vezes eu me envolvia com clientes e essa mulher tinha muito ciúme.

Eu fui direto pro Rio só que eu fui para trabalhar, saí daqui com um amigo e fui trabalhar na Alfaiataria São Cristóvão, trabalhava só com artistas e era oficial de paletó, que era muito difícil no Rio, só quem ia do Nordeste fazia esse trabalho naquela época, hoje os profissionais da alfaiataria estão desaparecendo. Na alfaiataria quase você não encontra

profissionais para fazer esse tipo de trabalho. Eu aproveitei para fazer o Curso do Sindicato Nacional dos Alfaiates, tinha 6 meses de duração.

Lá a gente fazia muito paletó, lá eu não era mestre, eu era funcionário, era calceiro e depois oficial de paletó, antes de ser oficial de paletó vai ser calceiro só fazendo calça, todo dia fazia umas dez calças, era rápido, trabalhava em média umas doze horas por dia. O oficial de paletó faz um paletó em dois dias, porque não trabalha sozinho, trabalha com ajudante. Tu vais fazendo as coisas e o ajudante que vai trabalhando na mão, eu fui ajudante do oficial de paletó e depois eu passei pra oficial de paletó.

Quando eu cheguei no Rio estavam construindo a ponte Rio - Niterói e a alfaiataria ia abrir uma filial próxima ao canteiro da obra da ponte que ficava no Cajú. E eu fui pra trabalhar na alfaiataria do canteiro da obra e outro rapaz ia tomar conta, ia ser funcionário da firma. Só que ele começou a não prestar conta com o dono da alfaiataria e acabou sendo dispensado e então assumi a responsabilidade sobre a alfaiataria. Era um prédio alugado de esquina e eu trabalhava com os peões da obra, eu conheci um médico o Dr.Délio que disse que ia me ajudar e comprou metade da alfaiataria e eu passei a ser dono. Eu ganhava muito dinheiro e passei a depositar dinheiro. Quando você ganha fácil, você perde fácil. Uma lição de vida que me saiu muito caro. Escrevia sempre pra minha mãe e mandava dinheiro, mas me envolvi com umas amizades e nesse tempo saía muito com eles e nas baladas rolava droga, bebida e eu comecei a me envolver nessas histórias e já não produzia mais, quer dizer produzia pouco, queria mais sair para curtir. Sabe o que acontece, você se envolve com gente bonita, jovem, todo mundo filhinho de papai e você saiu do Norte pra tentar carreira e esses amigos passaram

a usar o meu espaço, como um espaço onde tudo era permitido. Mandavam fazer as roupas e enquanto esperavam ficavam usando drogas. Só que como eu ganhava bastante grana devido a obra da ponte, gastava bastante também. Chegou um dia que acabou o serviço da empresa que construiu a ponte e fiquei sem cliente, mas a vida movimentada de jovem continuou e eu fui usando o dinheiro do banco até acabar. Atrasou o aluguel do apartamento, os amigos que poderiam me dar uma mão se afastaram e o grupo de jovens continuou indo lá até perceberem que eu já não tinha mais nada também foram se afastando e aí eu percebi que eu estava só e literalmente fiquei só com a roupa do corpo.

Foi então que comecei a frequentar o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, dormia lá porque era onde os hippies moravam e acabei virando hippie também, quer dizer, eu não fui ser hippie porque eu quis, e sim porque as circunstâncias me levaram.

E como era a vida de hippie?

Descobri que ser hippie não era tão ruim quanto eu pensava, que as pessoas falavam mal dos hippies, mas eu vivia sentado debaixo de uma palmeira lá no museu de arte moderna, sem um tostão no bolso, sem ter pra onde ir e sem ter o que fazer e tinha um cara lá que a gente chamava de Índio que tinha muita experiência, era um morador antigo, tinha muita experiência como maluco de praça, um dia ele ficou me olhando por um tempo e disse: e aí maluco? Borá ali? Já almoçou? Eu disse que não. E ele “então borá ali comer”. Ele vendia pulseirinha de metal. Almoçamos e falei pra ele a minha situação, que eu era costureiro, alfaiate. Ele disse então que ia me ensinar a fazer as pulseirinhas, ele tinha material, aí eu comecei a fazer as pulseirinhas e vender. Se passaram uns quatro ou cinco meses, dormindo lá e passei a conhecer as pessoas que circulavam no museu, passei a conhecer

os policiais que ficavam lá. Eles faziam vista grossa para os malucos, só não deixavam que a gente ficasse no vão central do museu, mas por trás podia dormir, podia fumar no jardim. Não podia atrapalhar as pessoas que iam visitar o museu. Já estava há uns três, quatro anos no Rio de Janeiro. Nos primeiros anos foi bom, depois teve essa queda e nesta fase eu não escrevia pra minha mãe porque eu não tinha como escrever, tava morando na rua e não tinha como escrever. Comecei a andar com os malucos, o pessoal que trabalhava com teatro de rua. Tava surgindo um movimento novo, da contracultura e eu fui me envolvendo com essa história, até que consegui fazer um curso no museu de arte moderna e comecei a sentir, eu já gostava de artes plásticas, só que eu comecei a sentir mais atração pela arte moderna, eu morava no museu e sempre via aquelas coisas lindas lá, e comecei a achar que seria um caminho.

Tem um detalhe importante aí, que eu era semianalfabeto, tinha tirado o primário, o ginásio, estudei no Augusto Meira e depois no Paes de Carvalho, só tinha o científico na época, tinha feito o curso lá escola de alfaiates, mas agora eu queria aprender artes plásticas mesmo não tendo grana pra pagar. Não tinha mais roupa, usava o que as pessoas davam, andava sujo, só tinha uma calça jeans. Fiquei no fundo do poço mesmo, tomando vinho para aguentar o frio, que todo mundo dividia um garrafão de vinho e acabava dormindo. Na verdade, eu estava sobrevivendo como mendigo mesmo. Minha mãe ficou sabendo, pois alguém tinha me visto, alguém do Pará me viu nesse grupo e falou pra ela. Mas eu sempre fui um cara que tinha fé em Deus, eu ia à missa na Candelária, comungava, sem nunca ter me confessado. Eu comungava porque eu achava que aquela comunhão me alimentava o corpo pra poder sobreviver, aguentar a fome e nessa história que eu vi e disse eu sei entalhar.

Tinha um amigo meu que era pai de santo. Era um senhor que já tinha uns 60 anos, tinha sido trapezista de circo e começou a me ajudar. Disse a ele que queria fazer um curso lá na Sociedade Brasileira de Belas Artes, aprender a pintar, fazer um curso de pintura, e lá que eu conheci esse cara que fazia os entalhos, o Baianinho ele me deu o material de entalho, então eu ganhei o “formão” e consegui um espaço na general Osório para vender artesanato. Esse senhor me ajudou a conseguir uma vaga na casa de estudantes e na casa dele ele tinha um espaço que trabalhava só pra ele, que se comunicava com os orixás, como eu tinha feito esse trabalho com entalho ele colocou na mesa dele, fez umas orações e com esse trabalho participei de um salão dos correios, correios não, da estação central do Brasil, que estava fazendo um negócio com artes plásticas e aí eu ganhei, meu trabalho foi premiado, mas eu não tenho documento nenhum que comprove.

Certo dia esse meu amigo estava fazendo as orações dele e me falou para escrever para a minha mãe, pois ela estava muito preocupada comigo. Ele me deu papel, caneta e eu escrevi na mesa dele. Aí ele mandou botar no correio. Fazia uns três ou quatro anos que eu não dava notícia, todo mundo pensava que eu tinha morrido. Na outra semana recebi uma carta de volta querendo saber mais como eu estava. Ela estava preocupada mesmo, chorava todos os dias e ele disse que eu deveria voltar para Belém. Ele achou melhor eu voltar, pagou minha passagem e eu vim sem nada, sem bagagem, sem lenço e sem documento. Cheguei à noite e vim direto para casa, com o cabelo enorme. Quando eu bati em casa foi uma alegria, minha mãe e meu pai ficaram super felizes, no outro dia eu cortei meu cabelo porque precisava começar minha vida nova. Queria muito começar do zero, fiquei por aqui tentando ver como recomeçar a vida por uns quatro meses, me organizando.

E como foi a volta para Belém?

Quando cheguei do Rio vim logo querendo fazer curso de arte. Já tinha feito os cursos no Rio, na Sociedade Brasileira de Belas artes. No Rio mesmo participei de alguns salões, mas eu não ponho no currículo porque não tenho nem documentação pra provar. Eu tinha um amigo que era professor aqui na Universidade Federal do Pará, o mestre Laroque, conheci ele fazendo curso livre de arte na universidade que ele ministrava, me ensinou a fazer monotipia, foi ele que me deu esse toque de misturar a costura com pintura, e comecei a misturar.

Senti que precisava também arrumar um emprego e então uma prima minha disse que foi fazer um teste para ser costureira na Leleh Grello (Estilista Paraense) e que ela estava precisando de um modelista, me deu o endereço e fui, e sabe quando você não tinha nada que provasse o que você é? Eu falei pra ela que eu era modelista, tenho aqui só um dedal e uma agulha, aí ela disse “Tá, você vem trabalhar (sem fazer teste) depois de amanhã”, só que eu não fui trabalhar, achei estranho, fiquei com medo de não me garantir. Naquele dia marcado eu tava pintando aquele quadro, depois de uns três dias, chegou um senhor dizendo “Eu vim lhe buscar que a Leleh Grello está precisando de você”, e fui de taxi. Chegando lá ele disse “Olha tá aqui o rapaz”. Eu trabalhei com ela por aproximadamente oito anos. Nas primeiras modelagens eu vi que o trabalho não era tão difícil, e ela gostava porque eu tinha o corte de alfaiate. Meu estilo vinha muito do estilo europeu, dos costureiros franceses que usam aquelas ombreiras largas, o corte de tailleur, aquele corte que é da Chanel, eu gostava muito do corte da Chanel e ela jogava pra mim muita informação de revista francesa, daqueles costureiros Jean Paul Gaultier, Karl Lagerfeld e com isso eu comecei a beber na fonte da costura europeia. Ela trazia muita

revista francesa para olhar, deixava ficar uma manhã inteira olhando, se não tivesse nada pra cortar ela não se preocupava, e ela foi muito importante na minha vida, na minha formação, pra minha reeducação e quando eu saí de lá ela não queria que eu saísse, eu saí porque eu queria ser artista, foi por vaidade.

Como se deu sua carreira artística?

Eu passei 15 anos mandando trabalho para o Salão Arte Pará, quando fez 15 anos eu ganhei o salão. E entrei por mérito e não por bajulação. Tem muita gente que trabalha com releitura e ganha prêmio. Eu tiro as coisas do dia-a-dia. Fico no bar conversando com as pessoas, para saber a história delas e daí que saem minhas obras. Uma vez consegui uma carta de recomendação para dar ao Waldemar Henrique que era diretor do Theatro da paz, e ele olhou minhas pinturas e gostou então marcou uma pauta para fazer uma exposição na galeria Theodoro Braga. Seria minha primeira exposição, quando fui lá ele não era mais o diretor, e a pessoa que assumiu cancelou as pautas que estavam em exposição. Era de pintura. Depois disso fiquei muito indignado e revoltado e comecei a vender baratinho minhas obras.

Eu quando jovem não acreditava no estudo, tinha um ofício ganhava meu dinheiro. Só que depois percebi que não adiantava criar minhas teorias e não ter formação acadêmica, meu conceito não é bom. Não sou uma cara de conceitual, sou de fazer, da artesanaria. Não importa se eu estude, se seu pesquise, o que importa é ter um diploma. Percebi isso quando eu fiz a instalação itinerante. Era muito conceitual porque era uma instalação dentro de um transporte público.

Por muito tempo fui considerado um artista Naif, agora eu já aceito ser um artista Naif, ser um artista popular, mas antes eu não aceitava, tenho meu intelecto, eu também sei criar as coisas, eu sou pensador tenho meu pensamento, para os críticos. Só que o popular hoje é contemporâneo e depois que eu entendi isso e percebi que não era tão ruim assim. Cheguei a pensar que a minha arte era uma merda. Aí fui colocando, cetim, pedras de plástico, carnavalizando. Não tenho obrigação com nada, já que sou um artista popular eu faço o que eu quiser.

Faço estandartes, comecei a fazer a fazer no Arraial do Pavulagem, depois como obra de arte. Esses estandartes novos por exemplo (Referentes aos estandartes da série Sagrado Sincretismo) o preço ainda tá alto, ainda vou montar o preço porque estes estandartes - não é que estejam caros - é porque em Belém as pessoas não estão acostumadas a comprar obra de arte mais cara. “Mestre Nato artista popular que moa no Guamá” por mais que eu já tenha prestígio, tenha nome, tenho vendido uns estandartes de duas vezes, só algumas pessoas compram de uma vez, a maioria que compra paga de duas vezes, de quatro vezes e eu não quero mais negociar assim. Esses que eu ganhei do IAP (Instituto de Artes do Pará) eu não vou negociar eles, se eu não vender nenhum aqui em Belém eu vou mandar pra SP, eu tava pensando em juntar uma grana. Eu não quero ir, mas eu quero expor em outro lugar, no Rio, na Europa.

E em relação ao seu trabalho com teatro, como aconteceu?

Quando eu comecei a trabalhar com teatro, acho que o primeiro figurino que eu fiz pra teatro foi para *O Auto da barca do inferno*, eu não sabia que o cenógrafo e o figurinista ganham também os aplausos do público, vim aprender isso com um tempo no teatro porque eu achava que era assim o cara me contratou eu

fiz um serviço e ele me pagou. Fiz um espetáculo com o Hudson Andrade, com roteiro do Adriano Barroso, esse espetáculo a Sonia Lopes fez a iluminação e eu fiz o figurino e o cenário, foi encenado no palacete Bolonha. O diretor era o Aílson Braga, então foi assim eu aprontei o figurino, aprontei o cenário e não fui mais lá, não assisti o espetáculo pra mim funcionava assim. Eu não me envolvia com teatro, eu não estava me identificando com espetáculo de teatro nessa época, figurino e cenário era só uma forma de ganhar dinheiro eu sempre fui de deixar as coisas acontecerem. Depois que fui entendendo que não era bem assim. Com o teatro aprendi uma coisa importante que é trabalhar em equipe e que a opinião do ator é muito importante, pois ele deve estar à vontade com seu figurino.

Eu me envolvi com figurino e com cenário por acaso. Eu não me envolvi porque eu queria fazer cenário e fazer figurino. Depois que eu entrei pra estudar cenografia, que foi uma pena, porque quando a Fundação Curro Velho me chamou pra trabalhar, me chamou pra trabalhar não com figurino, e sim como apoio das oficinas de arte. Mas como a Dina (Diretora da fundação) sabia que eu tinha envolvimento com costura eu acabei ficando responsável por esta parte, desenhava figurino. Nos primeiros meses, nos primeiros momentos da fundação não tinha figurinista, as crianças levavam o pano e faziam suas roupas nas casas delas mandavam fazer, mas nunca ficava parecida uma com a outra. Então eu tomei a decisão de construir, apesar de lá só ter máquina pequena e eu sozinho, fazia todos os figurinos. Mas Dina via que eu me sacrificava muito, então ela decidiu comprar maquinário, chamar costureiras montar uma sala própria só pra figurino, para dar apoio nesse figurino. Então foi quando ela conseguiu uma sala só pra figurino. Aí tem essa sala, e eu fiquei administrando essa sala. Porque lá era assim – Janeiro

era carnaval; terminava carnaval já entra a festa junina, termina festa junina já entra festa de final de ano. É legal porque todo tempo tem trabalho.

Te falei como eu fiz o figurino do *Auto da barca*? Trouxe o tecido para o meu ateliê e fiquei experimentando, pedi para o diretor comprar a espuma e colocar o acrílon, eu demorei duas semanas pra descobrir isso, fiz um pedaço. Eu tenho muito medo da crítica. Esse apelido que o Paulo Santana me colocou pesa, eu não sou mestre, mas essa história de me chamar de mestre eu tenho que conhecer tudo. Se eu fosse só um artista naif eu podia fazer qualquer coisa, colocar na porta e vender baratinho, mas agora não: eu sou mestre. Cada trabalho meu, eu tenho que pesquisar, ler. Dava pra viver minha vidinha. Eu gosto muito do popular, de fazer trabalho na feira.

Nunca usei por exemplo figurino com roupa de brechó, prefiro fazer a roupa e envelhecer, tingir. Nem sempre tu encontras no brechó aquilo que tu queres, às vezes não encontra no tamanho, no modelo. É mais fácil fazer a roupa do que garimpar em brechó, desmanchar. Já fiz figurino com toalha, com pano de cortina, recorto flores, faço figurino de época, dentro do meu estilo, com espuma.

Eu acho assim, tem uma coisa que é muito assim do artista. Quem é o artista na verdade? Artista é aquela pessoa que faz as suas coisas bem feitas. Por exemplo, eu tenho um barbeiro e ele é um verdadeiro artista. Eu não troco meu barbeiro, pelo menos pro homem é assim: o alfaiate é o alfaiate, o barbeiro é o barbeiro, ele é mais fiel que a mulher. O homem é assim, pra fazer uma calça, ele faz uma de ano em ano. A mulher faz toda semana, mas quando ele faz, ele só faz contigo. Ele pode passar um ano sem

fazer uma calça, mas quando ele faz ele faz contigo, então quer dizer que outro alfaiate não acerta fazer pra ele a mesma coisa que ele já está acostumado. A mesma coisa é o barbeiro.

Hoje pra mim, tudo o que eu tinha que fazer na vida em matéria de malandragem eu já fiz, eu tô vivendo muito o momento espiritual. Eu tô tentando me purificar. Eu tô na terceira fase, eu vivi intensamente os primeiros momentos da minha vida, depois eu fui mendigo, eu fui que nem Sidarta. Eu sempre li muito, na época que eu era maluco. Pra polícia não me pegar eu costumava entrar naquele gabinete português, que é uma biblioteca, e eu lia muito filosofia indiana, li muito Krishna Murti, Herman Hesse eu gosto de filosofia, fui Hare Krishna, budista. Tudo isso foi associado, li muito sobre umbanda, comecei a pesquisar os orixás, e isso tá se aproximando daquilo que eu quero. A gente tá aqui de passagem pra fazer nosso trabalho, não sei se todo esse caminho que eu percorri, tortuoso, eu não gostaria de ser rico. Não me arrependo. Eu nunca sonhei ter um carro, por exemplo. Eu quero sair daqui e única coisa que eu quero deixar é a minha arte.

Nota: Mestre Nato partiu para conhecer outros planos no dia 23 de maio de 2014.

Dossiê

Helô Cardoso

Fausto Viana

Entrevista com **Helô Cardoso**

Cenógrafa e figurinista

Uma entrevista com Heloísa Cardoso Villaboim de Carvalho era o mínimo que poderíamos pensar para comemorar os 30 anos de artes cenográficas desta artista inquieta, mais conhecida como Helô Cardoso. Uma conversa com a Helô, como o leitor poderá ver em breve, é uma experiência muito agradável. É uma pessoa com tantos anos de experiência, mas ainda assim aberta às trocas, aos novos conhecimentos, às parcerias que, como ela mesma diz, são a chave do sucesso dela.

Fãs confessos do seu trabalho, cabe-nos recomendar uma visita ao *blog* mantido por ela, asascenograficas.blogspot.com.br. Enquanto aguardamos o lançamento do esperado sítio eletrônico www.helocardoso.com.br, aproveitamos para conhecer um pouco mais sobre seu trabalho, nessa entrevista concedida a Fausto Viana, no Centro Cultural São Paulo, em 2016.

Você chegou a trabalhar como atriz?

Não. Nunca tive vontade. Nunca quis. Fui convidada um monte de vezes, desde o comecinho.

De onde surgiu o seu interesse no trabalho teatral?

Desde o dia em eu que assisti o *Balcão*, com direção do Victor Garcia e cenografia de Wladimir Cardoso. Eu fui assistir no Teatro Ruth Escobar. Fiquei absolutamente deslumbrada.

E aí você começou a estudar a partir disso?

Não. Eu tinha feito vários cursos, faculdades... Comecei, parei.

Fiz um curso de Desenho e Comunicação no IADÊ. O país vivia momentos terríveis e problemas político-sociais. Tive aulas com Luiz Paulo Baravelli, Ricardo Ohtake, Sergio Ferro, José Jota Messias de Moraes, Fajardo. Com o Marcello Nitsche eu aprendi a fazer objetos, que eram mais ligados ao desenho industrial. Aprendi a fazer *mock-up* e técnicas que acabei usando em elementos cenográficos mais tarde. Isso foi em 1970, 1969...

E como foi o seu processo de formação em arte?

Com teatro? Então, eu fui para a Escola Macunaíma.

Você fez pedagogia também, não foi?

Pedagogia, eu queria ser professora de criança, de artes visuais. Eu tive professores maravilhosos no Iadê. E fui parar no Macunaíma pela Carlota. A Carlota Novaes era casada com o Sílvio Zilber, era diretora de um grupo de adolescentes. Nesta época eu fazia vitrine de uma loja chamada Paper House, uma loja da Rua Oscar Freire. Eu trabalhava apenas conceitos. Ideias ligadas a papel, papel machê. Na vitrine não havia produto. Eu criava sempre um objeto, boneco, elementos cenográficos sobre o papel ou algo impactante. Era comunicação visual.

Daí ela me chamou para trabalhar com ela, fazendo cenografia, bonecos, máscaras para um grupo chamado Sons linguísticos Oficínicos. Nesta mesma época o Celso Frateschi estava dirigindo *Loucura Nua*, que foi encenado aqui, no Centro Cultural. Montamos um espetáculo que era uma adaptação de um livro da Cecília Prada, chamado *Menores no Brasil, a Loucura Nua*. Fiz uns bonecos, que eu não sabia fazer, não tinha dinheiro para pagar curso e fui falar com o Donato Velleca, um mascareiro que morava no Bexiga. Ele era um cara muito legal.

Ele me ensinava, eu ia para casa, fazia, trazia para ele. "E aí, tá certo"? "Não. Tem que fazer isso, tem que fazer aquilo" e eu ia embora de novo. Fui fazendo ...O Celso queria bonecos com um metro e meio cada cabeça. Era muito legal, ficavam no alto. Os braços e as bocas eram articulados e se movimentavam conforme a gente manipulava por baixo, junto aos músicos. E nós montamos aqui mesmo, no foyer, na entrada do Centro Cultural.

E depois como você foi complementando sua formação?

Comecei a fazer diversos cursos. No Macunaíma fui aluna ouvinte do Edélcio Mostaço. Maravilhoso, né? Trocava os serviços de confecção de bonecos e máscaras com os cursos.

E quais cursos você fez no Macunaíma? Por que o Macunaíma tem tradição de dar cursos de interpretação, né?

Não fiz nada de interpretação. Só história do teatro com várias pessoas. Disciplinas e curso regular não, só de artes visuais, em diferentes locais.

O Sílvio Zilber era ligado ao Macunaíma...

Era o dono! A Carlota na época era mulher dele, era minha amiga, a gente tinha estudado junto no Iadê.

E aí depois do Macunaíma, o que que você fez na sua formação? Se bem que formação você estava fazendo até o ano passado, fazendo cursos pelo mundo.

Então, eu fui fazendo cursos. Fiz escultura com o Domenico Calabrone, escultura em ferro com o Caciporé Torres, fiz desenho com o Dalton de Luca, com o Fajardo. Fiz cursos de tapeçaria no MIS, bordado, costura, moldagem... Fui estudar na Itália com o Donato Sartori cinco vezes fazendo máscaras (entalhe em madeira e couro). Fiz curso de máscara com a Aude Kater. Fui para os

Estados Unidos em um congresso de máscaras onde havia vários workshops; fiz cursos de tingimentos no Brasil na Etno Botânica, com o Eber e a Leka; com a Yoshiko Wada e Michel Garcia na França. Fiz curso de máscara com um inglês no Sesc. Fiz cursos de bonecos com Álvaro Apocalipse, Bem Vornholt e com a COMPAGNIE PHILIPPE GENTY.

Cursos de Cenografia com o Serroni, Jean Guy Lecat.... Viajei fazendo cursos e participando de congressos. Inclusive falando mal os idiomas... (*risos*) Falo um pouco de francês, entendo um pouco de inglês, italiano... Fui pra Bali, fiz curso lá também.

Esse é recente...

Esse é recente, até hoje, não dá para parar. Fiz curso de tudo que é tipo! Eu trabalhei com a Iolanda Penteado, conhece?

A esposa do Ciccilo (Matarazzo)?

(*rindo*) Que esposa do Ciccilo? Ciccilo que era marido dela! Ela era uma mulher independente, era tia do meu ex-marido, o meu primeiro marido, o Manoel Pedro, e eu trabalhei com ela três anos. Aprendi muitas coisas. Eu era casada ainda com o Mané. Organizei todos os documentos e ajudei muito no livro que ela estava escrevendo.

Que livro era, você lembra?

A Vida Cor de Rosa. Então você vai aqui, vai ali, acho que eu fui aprendendo. Depois, fiz algumas disciplinas de pós-graduação na USP e na UNICAMP. Fiz com a Ana Maria Amaral na ECA, na Historia (USP) com a Tereza Aline Pereira de Queiroz, na Dança com a Marília Vieira, com o João Francisco (UNICAMP) na Visuais... Eu não quis fazer pós; não fiz mestrado, doutorado, nada disso. Eu achava que ia perder tempo, não me interessava

fazer uma coisa assim, eu fui fazendo coisas fora. Fui buscando o que eu não sabia. Entra no meu curriculum depois, olha a quantidade de cursos. (Nota: <http://lattes.cnpq.br/7078445025351247>)

Tem uma quantidade de cursos enorme.

Eu fiz muitos cursos, com muita gente. Apreendi com o Israel Kislansky, o escultor. Eu fiz vários cursos com escultores, que era o que eu queria aprender, trabalhar com madeira, metais, resinas e outros materiais e técnicas diferentes. Aprimorando o olhar. Fiz cursos de diferentes técnicas, trabalhei em oficinas, como a do Beto de Souza, que é de efeitos. Não sei se você conhece o Beto, é irmão do Naum de Souza, é uma pessoa fantástica.

Qual foi seu primeiro trabalho e qual você considera o mais importante?

Eu acho assim: foi um aprendizado ter trabalhado no teatro - foi uma sorte - ter trabalhado com Gianni Ratto, Flávio Rangel. No *Cyrano de Bergerac*, eu fazia adereço, foi nos anos 80. Eu não trabalhei antes com Teatro, eu comecei nos anos 80, foi em 1983. O *Cyrano* do Fagundes (Antônio Fagundes).

Fagundes, Bruna Lombardi... Eu vi esse figurino.

Eu fiz os adereços do cenário por causa do Petrin, porque o primeiro trabalho profissional que eu fiz, que foi interessante, foi com direção do Celso Nunes, a ópera do Brecht, *Os sete pecados Capitaís*. Eu trabalhei com eles fazendo vários elementos cênicos para o Marcio Tadeu, que se tornou meu grande amigo e mestre. Na verdade, aquela montagem ia ser com o Flávio Império. Eu tinha trabalhado no *Romulus*, fiquei conhecendo o Damasceno.



***Romulus Magnus.* Adereços de Helô Cardoso.**

Fonte: <<http://asascenograficas.blogspot.com.br/p/mascaras-e-bonecos.html>>. Acesso em 31 jan. 2017.

Damasceno foi um professor para mim, aprendi muitas coisas com ele. Maravilhoso, a gente tem até uma história do *Cabide do Rei*: a equipe toda trabalhou no figurino, porque a pessoa que estava fazendo o figurino saiu. Então ficou muito do Damasceno, do Luís que era também ator, um pouco do Marco Stocco, da Denise Araceli e um pouco meu! Alguém precisava assinar, então a gente falou: “Vamos dar o nome de *Gabi Del Rei, o Cabide do rei*”, o que era uma piada. E acabou sendo indicado para prêmio! Mas na verdade este prêmio era para ter sido do Damasceno. Ele passava o dia com a costureira.

Daí o Petrin foi assistir, porque a Sônia Guedes era a rainha, e ele me chamou para trabalhar... Não, eu trabalhei primeiro na ópera do Brecht que era *Os sete pecados capitais*... e daí o Petrin me chamou para trabalhar no *Cyrano de Bergerac*. Trabalhei no *Carmem com Filtro* que era direção do Gerald Thomas. Trabalhei com muita coisa profissional naquela época. Pequenos trabalhos,

trabalhos maiores, tudo misturado! Até hoje eu faço assim.

Você gosta de trabalhar com tudo junto.

Talvez eu não goste mais tanto, acho que hoje eu tenho outro caminho mesmo.

E qual é o caminho hoje? Quando você fala “outro caminho” é um caminho que você gosta mais, é isso?

É, eu gosto mais. Acho que uma das minhas intenções é parar, por exemplo, de fazer adereços profissionalmente, porque eu não tenho vontade. É muito trabalho, as vezes você tem que refazer. Estou trabalhando num agora que me pediram, mas eu não faço mais. Como máscaras... Não tenho mais vontade de fazer, nenhuma.

O que você tem vontade de fazer?

O que eu tenho vontade de fazer mais hoje em dia é figurino mesmo. É uma coisa que eu gosto, de tingimentos. E um trabalho mais ligado às artes visuais, que é um trabalho que eu faço: colagens.

Eu só queria retomar uma coisa... Helô, explica melhor o que é pintura de arte? Só lembrando que gente muito jovem vai ler sua entrevista e dizer: “Olha, ela faz pintura de arte”...

Pintura de arte é desde a pintura propriamente dita (desenhos, tratamento com cores, relevos, utilização de técnicas) até aquele acabamento com texturas, envelhecimento... Que serve para trazer uma atmosfera desejada. Eu curti muito fazer o Zoológico de Vidro, cenografia de Hélió Eichbauer. O diretor era o Ulisses Cruz. Fiz um tratamento no piso, objetos e alguns painéis para dar o acabamento que outra pessoa tinha feito começado em uma perna. Tinha que ficar com uma aparência enferrujada, suja. Diferente de jogar uma xícara de café no chão, que muita gente

faz, mas fica feio. Pintura de arte é isso. É uma interpretação do que seria. É passar uma ideia através da pintura.

E como isso é importante para a cenografia?

É importantíssimo. Por exemplo, o trabalho da Verônica Fabrini que eu fiz agora – ela estava dirigindo *Titus*, lá na Unicamp. Eu trabalho com muitos alunos: das cênicas, das visuais, midiologia, da música, todo mundo vai ter aula comigo, é bastante gente. Eu vou juntando as pessoas, vamos trocando as ideias, conversando sobre os conceitos junto com o diretor, com os alunos, comigo, a gente vai montando. Eu não fecho nenhuma ideia minha, sozinha. É tudo feito em conjunto. É minha forma de trabalhar, eu nunca desenho tudo para eles, eu não faço assim. O Márcio já trabalhava mais resolvendo os projetos, desenhando os figurinos...

Eu vou botando todo mundo para trabalhar. Quando as ideias vão começando a ficar prontas, tem os alunos das plásticas que vêm para ajudar em pintura de arte, desenho e tudo mais. (Porque) aí quando você vai ver, está ruim – porque está sem graça, está faltando uma cara, aí vem a pintura de arte! Não é só o desenhinho, não é só fazer o contorninho ou desenhar muito bem, não é isso. É você dar aquela cara do estragado, a cara da (aparência) metálica, da madeira, do tempo que passou, aquela madeira onde ela viveu, o que foi, toda a história.

Como isso valoriza a cenografia?

A pintura mostra a história de tudo que está acontecendo ali. Não é só uma pintura, tudo está junto lá dentro. O corpo de toda a história está lá, daí tem que passar isso de alguma maneira. De repente, o espaço pode ser um espaço sem nada, realista, mas ele vai ter isso aí, que é forte. Foi exatamente o que o Hélios

Eichbauer e o pessoal do Ulisses me pediu: “Helô, eu não quero uma xícara de café ou só um tapete sujo. Eu quero que você me dê essa ideia de vida que o envelhecimento traz!”.

Isso aqui que eu trouxe para lhe mostrar, eu fiz pra Beth Filipecki. A Beth me pediu para fazer, a primeira ideia que ela tinha do *Matraga*, o filme, era trabalhar com as coisas do estilo do Gruber e daí ela me pediu isto. Eu desenvolvi para ela essas texturas, em tecido, ficou bem bonito. Mas aí chegou na hora e o diretor não queria mais: “Não, a gente não quer, a gente quer a cara das pedras, das pedras de Diamantina que tem: os escuros do cinza, do marrom, do cinza esverdeado... Quero isso.” Daí eu comecei a fazer. Estas são as fotos que eu tirei no local para estudar cor e daí desenvolvi muitas tonalidades. As cores das roupas já pintadas... *(mostrando as fotos e explicando)*

Esse figurino é seu ou da Beth?

Não, o figurino é da Beth, da Regina Carvalho e de outra menina que eu não lembro, e do marido dela, o Renaldo, que fazia as roupas masculinas e as cores são minhas, eu que fiz, fiquei desenvolvendo, fiquei um mês e meio, queria matar todo mundo. Porque era muita roupa e eles não conseguiram arranjar ajudante legal para mim e eu estava sozinha, sem aluno, sem ninguém. Foi muito desgastante... Você vê que todas as cores são puxadas para o cinza, essas fotos eu tirei, estão digitalizadas. Talvez tenha alguma aí que não é minha.

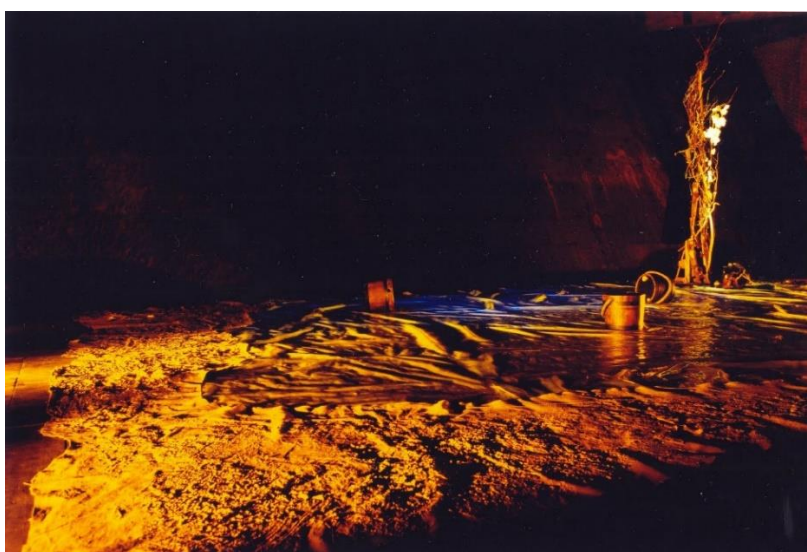
Essas fotos estão bem legais.

É por causa da cor. É isso que eu acho que tem a ver com pintura de arte, que é uma coisa bem diferente, não apenas envelhecer. Até tem umas fotos aqui que é de envelhecimento mesmo, mas não é isso só que é importante. É um monte de coisas e é muito

trabalhoso. Isso que eu não quero fazer mais.

Helô, quais são os seus trabalhos de destaque em pintura de arte?

São vários... Mas o trabalho que eu considero o meu melhor é um que eu fiz pra Alice K, foi aqui no Centro Cultural também. Se chamava *Solitude*, era ela sozinha. As fotos são da Simone Esaki. Era uma lona, tinha que caber no carro dela, isso era poliuretano, fazendo areia, eu gosto. Eu não sei se todo mundo gosta. Acho que esse é o melhor.



A lona de *Solitude* em cena.

Fonte: <<http://asascenograficas.blogspot.com.br/p/cenografia.html>>.

Acesso em 31 jan. 2017.

Uma pergunta difícil. O que é cenografia para você?

Ah... Eu acho que cenografia é você conseguir passar o clima daquilo que está sendo encenado, acho que é isso... e muito mais! Trabalhar conceitos, ideias que vão mostrar mais fortemente o que vai ser encenado. O trabalho do cenógrafo é conseguir captar naquela encenação alguma coisa que vá... que dê suporte para acontecer aquilo. Acho que é isso; pode não ter nada. Ele pode ser um espaço, pode ser qualquer coisa, desde

que consiga provocar, transgredir...

E qual seu trabalho de destaque em cenografia?

Acho até que é uma coisa bobinha, que foi para o *Zé Amaro e Irineu*. Era um gabinete e não fui eu que desenhei. Foi outro cenógrafo, mas ele desistiu. O Petrin me chamou para terminar, foi aqui também no Centro Cultural. O desenho não era meu, aí eles me deram a ideia, só daí é que a gente foi fazendo, fazendo... não lembro o ano. Era um gabinete super legal. Tinha um espaço muito bem resolvido, a entrada da cozinha, da sala do banheiro. Quem construiu foi o Jorge. Trabalhamos eu, a Patricia Osses que trabalhava bastante comigo e o Manoel Pedro, nós três ficamos fazendo junto com o Jorge lá na oficina dele. Nós apresentamos naquele espaço de tijolinho (no Centro Cultural) e eu tinha feito os tijolinhos de papel machê. Não tinha poliuretano naquele tempo.



Zé Roberto e Irineu. Cenografia Helô Cardoso e Patricia Soto.
Fonte: <<http://asascenograficas.blogspot.com.br/p/cenografia.html>>.
Acesso em 31 jan. 2017.

Cenografia inclui também o figurino para você?

Ah, inclui.

E qual a importância do figurino para o trabalho do ator?

Ah, ele faz o personagem. É uma máscara! Para começar o figurino é uma máscara. Não sei separar uma coisa da outra. Por exemplo, o Newton Moreno, que foi meu aluno. Eu fui assistir ele no espetáculo *Primeiras Histórias* direção de João das Neves. Eu estava no trabalho, ele fez vários papéis. Quando ele foi apresentar o *Famigerado*, fez o papel do Damásio, eu olhei e pensei “Quem é esse menino? Não conheço esse menino, é aluno”? Era o Newton Moreno fazendo. Ele estava completamente transformado: era o figurino, a atitude, tudo. Era uma máscara perfeita do bandido Damásio da história do Guimarães Rosa. Para mim matou; para mim, figurino é isso, conseguir fazer isso.

Quais os seus trabalhos mais importantes de figurino?

De figurino eu acho que é *Entre paragens*, todo bordado, com palavras e miçangas. Aí ele tira o paletó, desvira, e surge um desenho, um sol pintado e bordado.



Entre paragens. Cenografia e figurino de Helô Cardoso.

Fonte: <<http://asascenograficas.blogspot.com.br/p/figurinos.html>>.

Acesso em 31 jan. 2017.

Você falou em algum momento que ele é um brincante...

Ele é um brincante, o Daniel Costa, acho que ele está fazendo a

pós dele lá na USP. É um menino que eu gosto, já trabalhei com ele outras vezes. Me dou bem com o grupo, com a diretora Rosana Baptistella. É um trabalho bonito, simples; apresentei para o Donato, mas a máscara dele ainda é uma máscara que eu quero mexer. E é um trabalho que eu fiz o cenário bem simples, você vai ver como é tudo simples.

Eu, vi, é lindo.

Eu acho lindo. A luz é do Eduardo Albergaria, a música do Marcos Scarassati e a direção da Rosana Baptistella. As fotos da Suzana Barreto e o cartaz do Tiago Bassani. É um grupo com o qual eu gosto de trabalhar. Gosto de trabalhos experimentais como os da Boa Companhia. Eles montaram o *Primus*. Pinteí as camisetas do figurino e assinei a cenografia com a Veronica Fabrini.

Então é o seu figurino mais legal.

Ê, acho que deu tudo certo, as pessoas saíram de lá felizes. Eu acho que é isso é importante para um figurino: pode ser muito simples mas funciona em cena. Não é só um figurino bonito, mas sim um conjunto de visualidades que funciona junto.

Máscaras. Quando começou o seu interesse por máscaras?

Surgiu na época do Macunaíma, quando eu comecei a prestar atenção nas máscaras. Já gostava da máscara veneziana, a gente tem a ideia da máscara bonita, né? Então descobri o Donato Velleca. Daí o Damasceno me trouxe livros do Sartori: eu fiquei louca, maluca, apaixonada, querendo fazer máscaras de couro, querendo fazer tudo, e daí eu comecei a fazer e adoro até hoje. Só acho que dá muito trabalho e ninguém paga...

Não paga o que vale...

Ninguém paga o que vale. Exatamente.

Qual é a importância e o significado da máscara para o trabalho do ator. Você deu um bom exemplo com o Newton Moreno. Qual a importância do trabalho da máscara?

Ela vem antes do trabalho do personagem, do *tipo* que ele vai construir. Tem as máscaras didáticas também: a máscara neutra... Eu fiz cursos de utilização com o Fábio Mangolini e o Enrico Bonavera, na Itália, Maria Helena Lopes e com o Mestre Djamt. Essa foto aqui é em Bali. A máscara oriental é uma loucura...

Uma loucura em que sentido?

Porque ela está viva na própria celebração, no espetáculo. A máscara oriental ainda está viva, para nós acabou; para eles ainda está dentro da religião, para eles está dentro da vida, do cotidiano, da oferenda. Faz parte de tudo. Foi muito importante ter ido lá, para mim.



Helô Cardoso trabalhando uma máscara em Bali.

Fonte: <<http://asascenograficas.blogspot.com.br/p/blog-page.html>>.

Acesso em 31 jan. 2017.

Qual é sua ideia de máscara neutra?

Eu discordo de um monte de gente no que se refere à máscara neutra. Já briguei muito por causa de máscara neutra. Tenho uma

ideia diferente de neutralidade. Eu já fiz várias tentativas – algumas boas e outras não...acho que vou fazer uma instalação com elas esse ano... Muitas pessoas copiam a máscara do Sartori... As pessoas copiam os traços e não sabem fazer a estrutura. As linhas ficam fora do desenho da escultura.

É uma ESCULTURA que ele fez muito bem-feita. Seria o mesmo que tentar copiar uma obra do Brancusi ou do Rodin – Não é pra ser copiada ...Não pode. Só poderia ser copiada como no Oriente: para você aprender a esculpir. Para aprender a olhar.

Tem a máscara de um inglês que mora em Bali, que é um cara genial, que eu fiquei conhecendo nos Estados Unidos junto com o Felisberto Costa. Ele faz uma máscara que é mais orgânica que a máscara do Amleto Sartori, eu comprei porque eu gosto se experimentar coisas diferentes. Chama Newman (conheça o site dele aqui: <<http://www.commediamask.com/>>), eu tenho a máscara dele e ela é completamente diferente. O Donato pegou na mão quando ele veio aqui pra Campinas, ele não acha que ela seja exatamente neutra. Isto porque o pensamento dele é como o pai (Nota: Amleto é o pai do Donato Sartori), eles construíram uma máscara mais estilizada que foi inspirada na máscara Ko-omote (Teatro Nô). É a máscara mais bem feita que já vi na minha vida. É uma máscara viva. Uma escultura viva. Através do movimento, da luz e da escultura ela muda sua feição.

A do Newman tem feições humanas mesmo, completamente diferente da outra. São outras ideias, mas as duas tem uma síntese neutra. Eu acredito nestas possibilidades e acho que é isso que importa, e aí tem pessoas que trabalham como diretores e pegam a máscara na mão e ficam olhando E antes mesmo de experimentar dizem: “Ah, isso não é neutro”.

A neutralidade para mim é a abstenção de particularidades. Aquela pessoa deixa de ser o Fausto e vira uma pessoa qualquer. O Valmor Beltrami faz uma máscara que ele despersionaliza, ele não faz máscara neutra, faz uma máscara que é despersionalizada. Várias pessoas fazem o molde e ele vai acompanhando a construção desta forma: o nariz igual, a testa, o queixo - aí ele junta todas, põem num grupo e ele consegue trabalhar com a neutralidade. Foi a forma que ele inventou para conseguir um resultado semelhante ao neutro. Então isso que eu acho que é que é importante.

A máscara que você fez, a que você acha que foi a mais...

A que eu gosto mais foi a primeira máscara que fiz com o Sartori.



**Primeira máscara feita por Helô Cardoso com Donato Sartori.
Foto: Helô Cardoso.**

Você lembra como ela chama?

Não, é uma máscara que eu fiz para o Wanderley Martins, de um espetáculo, *Uns e Alguns*, que ele ainda não apresentou. É uma máscara em couro feito no molde de madeira (a explicação que

estava era sobre a foto azul enferrujada) Agora a última máscara que eu fiz ficou ótima pois fui aprimorando as técnicas. O Donato e a Paola Piizi gostaram muito – E a que tem o nariz torto. Eu fiz para um trabalho que estamos criando só com mulheres, chamado *Asas Cenográficas*.

Mas por que só com mulheres, qual a temática?

A gente busca as memórias das mulheres em seus mais diversos trabalhos, tem a ver com liberdade. São três mulheres: Rosaly Simas, Rosangela Baptistella e Maria Helena Caldas.

Helô, vamos falar um pouco sobre Donato Sartori. Como foi estudar com ele e o que você mais admira no trabalho dele?

Difícil falar assim. Trabalhar com ele... Ir para esse curso já é uma coisa maravilhosa, porque o lugar é ótimo – sabe quando você vai criar alguma coisa e precisa de um momento com você, sozinho, e ao mesmo tempo a gente trabalha com teatro, então o coletivo é importante também? Lá em Abano Terme você fica conhecendo milhares de pessoas de outros países, muitos europeus que falam várias línguas, e você consegue se comunicar super bem com todo mundo.

Você vê ele trabalhando e você tem esse momento de aprendizado dentro de você mesmo. Sozinha. É um lugar que te permite fazer isso, ele tem um super ateliê. O ateliê é todo montado para ensinar a escultura em madeira, o que não é fácil. As ferramentas são superperigosas. Um ateliê destes exige equipamentos, ferramentas, bancadas que resistam as pancadas de um entalhe. Teve um dia que vi uma pessoa ter um acidente lá... foi bom ter visto. Foi socorrida rapidamente. O Ateliê foi feito para resolver tudo rapidamente. Ele tem ótimos parceiros: A Paola Piizi, a Sarah Sartori, Paulo Trombetta e outros escultores que

auxiliam os novatos. Donato é maravilhoso como professor, ensina muito. Vê-lo manuseando as ferramentas é muito bonito. É um verdadeiro Mestre. Só que eu acho que hoje ele já está mais cansado, mas ele é muito bom.

Quantos anos ele tem hoje?

Uns setenta e poucos, uns setenta e seis, eu acho. E então é assim, você vai trabalhar num lugar que é super gostoso, retirado, você não tem tantas atrações lá fora. Você tem que ir pra Veneza ou para outros lugares para encontrar um agito. Mas lá é quase uma fazendinha, uma chácara que é onde ele mora. É dele. E depois de vinte anos eu voltei lá e tinha uma foto minha com uma colega norueguesa dependurada na parede do ateliê. Depois de vinte anos, você vê uma foto sua. Eu comecei a chorar.

Há quanto tempo você fez esse curso?

Vinte anos. Mas vinte anos atrás eu fui, mas eu não tinha dinheiro para ir, eu queria ter ido trinta anos atrás. Eu tive uma pessoa que me ajudou e me pagou metade desse curso aqui. Senão não teria ido. Foi um empresário. Eu troquei o empréstimo por serviços visuais e foi assim que eu fui. Senão não tinha conseguido. Ir para lá você gasta uns quinze mil reais, com passagem de avião, estadia, comida, curso tudo, né? Eu não fui sempre para o curso. Fui para seminários, debates, palestras...

E aí não tem sessões práticas...

Sessões práticas com ele foram três vezes na Itália e uma no Rio de Janeiro.

E quanto tempo duram?

Um mês em cima do teu trabalho. Por isso que estou falando que é incrível isso, é uma oportunidade única. Quando você está lá,

you tem um mÊs para se dedicar 8 horas por dia para aquilo que you quer fazer. Discutindo esse assunto, ouvindo outras pessoas falarem. Um vem da Noruega, outro vem do Canadá. Quantos amigos eu tenho até hoje. Um americano, o Demitri (Keith Saari) É amigo meu há vinte anos e agentes e fala pela internet. Onde you tem isso? A gente ficou muito amigo. É uma coisa incrível.

You estava falando de um mestre no sentido mais amplo da palavra. Todo mundo agora É “mestre”... Mas parece que ele É um mestre mesmo.

É, ele É um mestre. Outro É o Mestre Djmat, um velhinho, de Bali. É um tipo de mestre que dá aulas para you às cinco horas da manhã. Porque É a primeira coisa que you faz no dia, lá tem imagens em todo lugar, mas no altar não tem, É uma coisa superengraçada. Porque desde o aeroporto you vê caras de Barong e outros e quando you chega no altar, não tem imagem. Tem as oferendas, banana, arroz, flor. E aí you reza com ele e começa a fazer os passos porque tudo faz parte. You ouve os mantras o dia inteiro, as vozes no templo, e os menininhos tocando gamelão e o cheiro de queimado, horroroso, porque as oferendas são queimadas quando estragam, que dá vontade de vomitar. You fica três dias falando: “Não vou aguentar ficar aqui. Eu vou embora”. Depois you se acostuma. Porque faz parte de um todo, a igreja, o templo, a dança, a máscara, o ritual, a comida, a oferenda, É uma coisa única, que a gente não tem isso no Ocidente. You já foi para o Oriente, Japão, China?

É impressionante, É outra vivência, outra abordagem. Mas eles também ficam doidos quando vêm aqui e conhecem nosso trabalho. Mas acho que É porque you foi para lugares mais civilizados, né? Eu fui para lugares mais primitivos...

Não, fui para lugares bem legais. Lugares na China que estavam fora da rota turística e são impressionantes também. Fui para lugares na China que as pessoas contratam pintores de arte da Austrália para ir lá ensinar fazer pintura. A escola de artes cênicas tinha seis andares. Tudo acarpetado, você pensa: “Nossa, de onde sai tanto dinheiro”? É o Estado que paga. Helô, como foi sua entrada pra Unicamp?

Então... Eu entrei porque... Acho que a Lua passou na frente de alguma coisa, sei lá, juntou com algo mais e astrologicamente deu certo. Eu não sei também. Eu sei que eu era para eu trabalhar com o Flávio Império, aí eu fui trabalhar com o Márcio Tadeu, que era da Unicamp, era o Pessoal do Victor que estava na Unicamp e ia montar o curso de Artes Cênicas pois só existiam os cursos livres. Você sabe da história, né?

Sim, mas é bom contar pra todo mundo.

Então era assim: Celso Nunes, Paulo Betti, Eliane Giardini, Reinaldo Santiago, Marcília Rosário, Waterloo Gregório, Adilson de Barros, o Marcio Tadeu e o Wanderley. O Wanderley não era do grupo, mas ele também tinha participado da *Carreira do Divino*. Nessa época eu não conhecia o Wanderley. Eu estava trabalhando com o Márcio Tadeu, trabalhei duas vezes com ele, com o Celso Nunes também algumas vezes, depois Marcília e o Reinaldo e super me dei bem com todos. Eles estavam montando o departamento de Artes Cênicas na Unicamp. Transformando aquele núcleo que era um laboratório em um departamento universitário. E o Marcio não tinha mais ninguém da área. Estava sozinho. Daí sugeriram meu nome...

Que ano foi isso?

1984, 1985, começou a conversa. Nesse período eu estava trabalhando com o Beto Martins. Carlos Alberto Martins era quem

fazia o Magritte do Renato Cohen, um bailarino maravilhoso, incrível. A gente estava trabalhando máscaras, descobrindo coisas, como que era, como que não era, o que podia fazer. Eu nessa época timidamente dirigia pequenas performances, eu e o Beto construimos e dirigimos experimentos performáticos e confeccionávamos, íamos experimentando umas ideias no Teatro Escola Macunaíma. Então o Márcio, Marcília e o Reinaldo disseram “a Helô tá trabalhando com máscara, que tal chamar ela”? Aí eu fui e comecei a trabalhar com ele, não sabia nem no que ia dar isso, né? O Márcio queria, eu tinha trabalhado como assistente dele muitas vezes e a gente se dava muito bem. Até hoje, né? Eu só posso agradecer ao Márcio porque eu aprendi muito com ele.

Helô, na relação com os alunos da Unicamp, com os alunos de diversos outros lugares, o que você procura enfatizar e como é a parceria com alguns alunos que se destacam?

Eu faço muita parceria sim, eu escrevi isso para você. Eu fui parceira de milhares de pessoas talentosas: o Damasceno, o Leopoldo Pacheco foi meu parceiro...

Mas ele foi seu aluno?

Não, esses são os colegas com quem eu fui aprendendo. E foi também o início de minhas parcerias. Comecei assim: “Eu sei fazer isso, você sabe fazer aquilo, vamos fazer juntos”? E daí começa esse trabalho de parceria, porque o teatro permite isso, acho, ele abre essa possibilidade, porque o teatro é uma atividade coletiva. E aí com alunos, também, a mesma coisa. Tem vários alunos que entram para trabalhar como bolsistas, não sei se na USP tem isso. Na Unicamp eu não tenho mais nenhum funcionário que trabalhe comigo no laboratório. Eu tinha um funcionário logo no comecinho do Departamento. Atualmente temos

dois cenotécnicos, não temos mais costureira e nem a ajudante do Guarda-Roupa e nem temos dinheiro para contratar.

Então na minha sala, meu laboratório, menos ainda. Daí o que acontece é ter bolsistas para trabalhar. A maior parte dos bolsistas que trabalharam comigo foram meus parceiros. O Pedro Freitas que está fazendo pós-graduação lá na França, foi meu parceiro em alguns espetáculos. O Caio Sanfelice ficou 4 anos como bolsista e monitor. Trabalhamos muito juntos, dentro e fora da universidade. A Gabi Fuziyama, que agora é minha bolsista; a Sandra Pestana, que trabalhou como bolsista do figurino, foi indiretamente, ela não trabalhou comigo, trabalhou mais com o Márcio. O Murilo está trabalhando como assistente da Maria Thais, Murilo Paula Souza. Eu tive uma sorte, eu acho, de pegar pessoas muito legais e acho que eles também tiveram a sorte de trabalhar comigo que sou uma pessoa bastante receptiva.

Helô, “viajar é preciso, viver não é preciso”. Qual a importância de viagens de pesquisa e de trabalho para o profissional de artes cênicas?

Bom, primeiro, só faço viagem de trabalho, não conheço viagem de turismo. Eu só faço pesquisa ou trabalho. As duas coisas são ótimas, são coisas diferentes, pesquisa você vai voltada para alguma coisa em que você precisa procurar informações, aprendizado e tudo mais. Nessa categoria coloco o Sartori, os congressos que eu fui, mesmo que eu tenha ido apresentar um trabalho é de certa forma uma pesquisa porque você volta com uma bagagem. A Quadrienal, eu acho. E trabalho são aquelas em que você vai dar uma oficina, ou você vai fazer um trabalho para uma determinada pessoa, que também são extremamente ricas como essa de Diamantina mesmo: fui com o pessoal da Beth Filipecki, apesar de ter sido muito difícil para mim porque estava

praticamente sozinha, fazendo a pintura e o tingimento de quase mil roupas. Tinha duas pessoas que não sabiam fazer nada, que me ajudaram no final do trabalho. Eu acho que é muito gratificante quando você consegue fazer um trabalho que acaba dando certo. Participei de diferentes trabalhos viajando fora ou dentro do Brasil. Fui pra Itália em Trieste e trabalhei com a Viviane Taberni, que foi minha aluna e parceira várias vezes. **E qual foi a viagem que foi importante, que você disse, mudou minha vida?**

Bali. Faz três anos que eu fui... porque... porque é uma cultura totalmente diferente da tua, você leva um choque a cada momento, muita informação, uma língua totalmente impossível. Eles também mal falam inglês, é impossível, eles falavam pior que eu (risos). Mas você consegue.

O significado do que você aprende é mais do que qualquer outra coisa.

É demais. Eu não tive aula só de máscara, de tingimento que é uma coisa que eu estou bastante ligada, pintura e tingimento, sou apaixonada por isso. Mas em Bali também tive a oportunidade de fazer utilização de máscaras com o Mestre Djmat e entalhar e pintar as máscaras com Idewa Putu Kebes.

Quanto tempo você ficou lá?

Ah, aproximadamente um mês. Foi pouco.

Quadrienal de Praga. Conta para a gente um pouco da sua primeira Quadrienal de Praga e como as coisas mudaram?

A primeira OISTAT que participei não foi em Praga. Fui com o grupo de cenografia do CPT para a Venezuela. Eu era aluna do Serroni. Foi o meu primeiro encontro com a OISTAT. Eu fui lá porque ajudamos a montar a exposição do Serroni no IX Congresso

Mundial Caracas 93 – OISTAT. Era uma grande exposição de Cenografia com Josef Svoboda (República Tcheca), Antonio Lopez Mancera (México) e J.C.Serroni (Brasil).

Lá eu participei e vi vários debates e palestras sobre o ensino de cenografia. Foi o primeiro contato que eu tive com outros países para saber como que eram tratadas as disciplinas de cenografia fora do Brasil. Você vê como é pouco o que temos por aqui: na Unicamp, por exemplo, cenografia é dada apenas um semestre. Já é muito bom, porque é cenografia e figurino para o ator. Mas é pouco. A SP Escola de Teatro tem muita coisa nova sendo experimentada... Em alguns países existe incentivo do governo, os cursos são mais completos, são exclusivamente de cenografia e figurino. Vi muitos catálogos de outras escolas...

Você vê como nós, brasileiros, somos pobres mesmo. Para ter um bom curso de cenografia você tem que dispor de muita coisa. Eu dou um semestre de cenografia lá na Unicamp! O que que é um semestre? Os alunos mesmo falam: “Helô, não dá para quase nada”! Você vai falar do espaço cênico, eu dou três aulas de espaço cênico. O que são três aulas? Para falar de cenografia você tem que falar de espaço cênico, não tem como pular porque tem aluno que nunca viu um teatro. O ator ainda sabe um pouco, mas e os outros que vem para minha disciplina: alunos de midialogia, de dança, de artes visuais, como que eu vou falar de espaço cênico? Você tem que começar daí.

Quando eu fui pra Venezuela em 1993 eu acho que comecei a prestar atenção nessas diferenças. Daí de lá eu fui para primeira Quadrienal que o Serroni ganhou o prêmio, a Golden Triga. Representando o Brasil estavam o Anchieta, o Serroni, a Daniela Thomas... acho que foi a primeira... eu achava os trabalhos dos

alunos da Mostra das Escolas incrivelmente mais instigantes que a parte que era da Mostra Nacional, sabe?

Fiquei decepcionada por outro lado. Ficava impressionadíssima com as escolas. Foram comigo dois alunos da Unicamp o Daves Otani, que era da Boa Companhia e a Verônica Mello. Da outra vez, fui com o Marcio Tadeu, com a Tereza Aline Pereira de Queiroz que é uma historiadora (USP), o Jorge Uruguaio, cenotécnico, Silvana Marcondes e Kaiser. Na outra Quadrienal sobre o Nelson Rodrigues levamos Leandro Ivo e Murilo de Paula Souza, ambos da Unicamp. Participei também da Quadrienal que teve a Scenofest, que a Pamela Howard tinha criado.

É, nós fomos juntos.

Achei que foi genial, porque nós levamos um *Rei Lear*, concebido como ORIXÁ LEAR – Candomblé Terreiros. Um espetáculo processional com um espaço cênico de um terreiro. Foi planejado para ser encenado no parque ecológico de Campinas. O Lee Dawkins fez uma maquete incrível, nós trabalhamos juntos a parte de dentro da maquete. Este trabalho ficou ótimo porque havia um entrosamento das ideias com os dois alunos – Luciana Mizutani e Ricardo Harada. O Marcio Tadeu trouxe muitas informações e referências do Candomblé.

Foi a primeira vez que a Unicamp levou alunos para lá?

Não, a primeira vez, foi em 1995. Eu já levei trabalho de aluno da Unicamp, mas era o *Werther*, era uma montagem da Unicamp. Era para levar trabalhos assim, fomos eu, o Daves e a Verônica Mello. Estava o pessoal do Serroni e tinha trabalhos da escola da Unirio, só. Não tinha outra escola.



**O Palácio das Indústrias em Praga, antes do incêndio.
Foto: Escritório de Turismo Tcheco.**

(*cont.*)Todas as Quadrienais foram legais. Só acho que mudou muito dessa vez (2015), e não gostei. A de 2011 eu não fui porque houve um acidente (em família) mas nessa última que eu fui, não foi a mesma coisa, porque como pegou fogo no Palácio das Indústrias e tudo era lá... Você passava o dia inteiro naquele local: Almoçava, via a exposição, cursos, palestras e saía com as pessoas e tomava uma cerveja, comentava, conhecia outras pessoas, jantava. Não saía de lá. Estar ali era muito melhor.

Dessa vez eu achei, que primeiro, aumentou muito: não era mais cenografia e figurino, se transformou, ampliou: Design da cena, da performance – figurinos, espaço da cena, iluminação, sonoplastia, arquitetura teatral, performances multimídias, artes performáticas... Eu acho legal. Só que eu acho que dispersou um pouco. Acho que teve alguma coisa que se perdeu, teve alguma coisa que se ganhou. Mais liberdade? Eu acho, mas eu não consegui aproveitar como conseguia aproveitar nas outras.

Ficou muito espalhado pela cidade, que é linda e te tira do foco a todo instante.... Os encontros eram em bares e restaurantes pela cidade não permitindo mais os encontros simples de antigamente.

Talvez seja a falta de contato humano com as pessoas que fazem cenografia.

Isso e talvez mais limitações em algumas coisas, em relação aos próprios trabalhos apresentados, teve coisas que não tive tanta vontade de saber mais como das outras vezes, achei algumas coisas muito soltas, mal acabadas. Eu não encontrava nem os alunos que nos orientamos e que estavam em Praga: Cauê Novaes, Tiago Bassani, Aline Barbosa, Ângela Sauerbronn de Andrade. Fora os alunos da SP Escola de Teatro... Conseguimos um dia, eu e o Mário Tadeu encontrar a Flor Dias e o Caio Sanfelice. Mas foram poucos.

Como não poderia deixar de ser, vamos falar um pouco de Marcio Tadeu. Todo mundo achava que o Marcio era marido da Helô. Conta um pouco mais sobre essa parceria.

É lógico, meu irmãozinho... Até hoje acham. A parceria é maravilhosa. Nem sei o que dizer para você. A gente se fala pelo telefone todo dia, a minha conta é enorme (*risos*).

Eu, para falar com o Marcio Tadeu, ligo para você, Helô.

Porque o Marcio tirou a tecnologia. Ele tirou o celular, não tem computador, não tem e-mail. Conclusão...

Se ligar para a casa dele, ele atende entre as 22hs e a meia-noite.

É muito engraçado, mas é verdade... Olha, foi um encontro incrível assim trabalhar com o Márcio, foi a maior sorte que eu

tive. Eu só posso agradecer a Sônia Guedes e ao Petrin, que foram os meus padrinhos mesmo, que me apresentaram para o Marcio. Eu considero a Sônia Guedes, o Petrin, todo o pessoal do Victor, Celso Nunes, Silvio Zilber e a Carlota Novaes. Todos estes acreditaram no meu trabalho. Mas o Marcio foi uma parceria que até hoje ela existe, mesmo que a gente não tenha trabalhado mais junto.

Trabalhei ao lado dele como sua assistente durante 33 anos. Aprendendo, confeccionando, projetando ideias, fazendo compras de tecidos, de objetos. Indo atrás de técnicas diferentes em madeira, metal, papel. Ele me estimulava a fazer muitas coisas que eu não sabia, do cenário, do espaço cênico, figurino...

E respeito. Acho que eu tinha um respeito muito grande pelo que era dele, eu não interferia diretamente naquilo que ele estava fazendo, quando ele estava criando. Se eu fosse dar um palpite era para complementar o que ele estava fazendo. E ele a mesma coisa. A gente sempre teve respeito um pelo outro, pelo trabalho do outro. Acho que isso que aconteceu.

Quando o Márcio se aposentou da Unicamp foi ruim para você?

Ah, a gente foi se preparando. Aconteceram coisas chatas lá na Unicamp, sabe como é faculdade, universidade... Então você aprende a conviver com as pessoas. Teve um tempo que trabalhamos na Escola Livre.

Acontecia também de nos darmos melhor com um ou outro diretor, criando uma separação, porque você tem uma sintonia melhor com algumas pessoas e ele com outras. Mas de certa forma eu fui trabalhando com as pessoas com que quem ele já trabalhava. Por

exemplo, a Graziela Rodrigues que é da dança. O Márcio trabalhou muito com ela e eu acabei trabalhando com ela também.

Nessa transição da aposentadoria.

Antes também, fazia maquiagem para ela, adereços. Depois figurino. Quando o Márcio saiu, comecei a fazer também. Fui pegando muitos trabalhos que eram dele. E têm alguns trabalhos que ele continua até hoje fazendo, mas sem ser vinculado a Unicamp

Lá na Unicamp?

Não, é muito difícil ele ir lá. Vai raramente. Mas na Escola Livre ele me levou, ficamos quase três anos lá. E depois na São Paulo, eu não sei se ele me indicou, mas eu fui chamada para trabalhar lá. Também me dou bem com todo mundo. E estamos os dois lá, mas com disciplinas diferentes.

E você está na Escola São Paulo toda semana?

Não, todo semestre. Nem sempre o semestre inteiro, mas um mês, dois meses, não são os quatro meses. Na Unicamp sou fixa.

Você vai se aposentar logo também?

Então, era para ter aposentado já, mas eu não quis sair porque me chamaram para trabalhar numa fundação Cultural lá em Campinas. Quero continuar mais um ou dois anos.

Helô, a última pergunta. O que você indicaria para o estudante que quer se dedicar hoje às artes da cenografia?

Vá assistir peças, vá lá para dentro, nos bastidores, mexe em tudo, pega todos os materiais que estão lá, vá olhar do que é, como que é. Eu falo isso para os meus alunos, tem que ir lá ver do quê que é aquilo que parece alguma coisa, vá lá ver, vá

mexer. Acho que é isso, vá descobrir, olhar como que é o espaço, como que não é. Descobrir o meio. Não sei se é só isso, é muito mais do que isso, mas é isso também.

Mas o que é o mais do que isso?

Acho que é experimentar, entrar nos lugares, fazer estágios nas companhias. Descobrir coisas. Ser aprendiz de artistas profissionais: figurinistas, cenógrafos, cenotécnicos, modelistas, aderecistas...enfim...trabalhar profissionalmente. Fazer muitos cursos. Ver espetáculos, ver exposições... Estar atento, estar presente no mundo, atualizado...

Muito obrigado pela conversa, Helô!



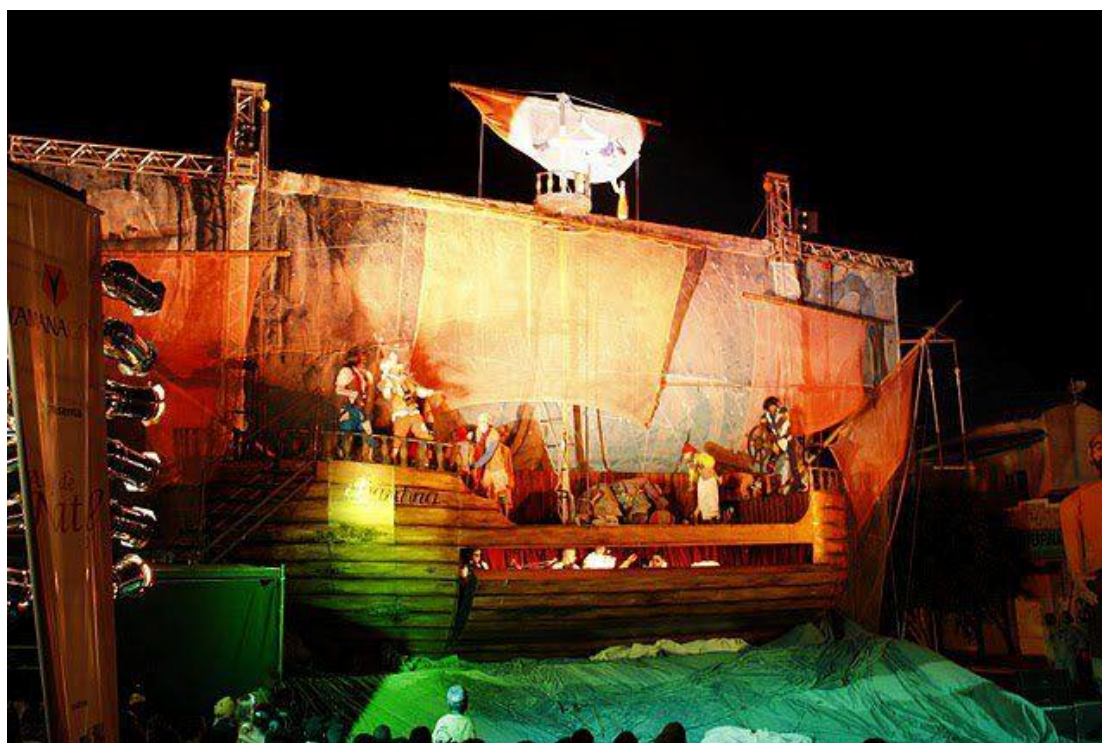
Parceria de cenografia e figurinos de Helô Cardoso com Caio Sanfelice, em *Semeadores de Sonhos*. Foto: Divulgação.



Máscara de Helô Cardoso para O mentiroso, Teatro Commune, 2011. Foto: Divulgação.



Figurino de Helô Cardoso, feito com fibra de bananeira. Fonte: <<http://asascenograficas.blogspot.com.br/p/pintura-de-arte-tingimentos-e-outros.html>>



Cenografia de Helô Cardoso para Os mares do Mundo. Foto: Helô Cardoso.

Dossiê

Teatro de animação

Dálmir Rogerio Pereira

Estas entrevistas representam um recorte de um grupo maior de artistas e teóricos específicos da área de teatro de animação que está relacionado à pesquisa de doutorado “As Dimensões do traje de cena no Giramundo e no Royal de Luxe”, na qual desenvolvo um estudo acerca do traje de cena na relação entre boneco e ator-manipulador através dos estudos de caso da companhia francesa de teatro de rua Royal de Luxe e da companhia mineira de teatro de bonecos Giramundo.

As entrevistas foram realizadas com o propósito de recolher e analisar o ponto de vista destes que são responsáveis pela produção teórica e prática deste seguimento teatral que tem a figura do boneco no centro da cena, para articular estes olhares com o raciocínio desenvolvido no primeiro capítulo da tese na qual busco delinear uma perspectiva das propriedades simbólicas e práticas a partir de sua materialidade e visualidade para em seguida aplicar esta estrutura de leitura nos estudos de caso desenvolvidos no segundo e terceiro capítulos da tese.

Em função do grande número de profissionais de trabalho significativo na área de teatro de animação no país e no exterior considereei o recorte de um número restrito de entrevistados, contando com publicações, quando necessário, para acessar autores e diretores não entrevistados. Desta forma o recorte dos entrevistados se restringe a figuras representativas na fomentação da prática e da pesquisa do teatro de animação no país com as quais já tenho contato ou com as quais entrei em contato durante a pesquisa, ambos os casos por identificação com trabalho e afinidade teórica.

A primeira entrevista foi realizada com a Professora Doutora Ana Maria Amarał do Departamento de Artes Cênicas da

Universidade de São Paulo que é uma das principais responsáveis pelo processo de amadurecimento e profissionalização do teatro de formas animadas no Brasil. No teatro e animação do país Ana Maria Amaral é pioneira em a sua produção intelectual e artística como diretora do Grupo “O Casulo: BonecoObjeto” estabelecendo diálogo com o que existe de mais contemporâneo no teatro, nas diversas relações de existência cênica, entre o elemento humano e o inanimado. Assim, nesta entrevista, propus a documentação de seu olhar sobre o traje de cena na relação entre o boneco e o ator-manipulador.

Na segunda entrevista conversei com o Professor Doutor Wagner Cintra, ex-aluno de Ana Maria Amaral e professor de Formas Animadas e Visualidades no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP -São Paulo) onde desenvolve pesquisa na área da práxis teatral investigando as relações que ocorrem na interface do teatro com as artes visuais. Nesse contexto, o seu trabalho orienta-se na direção do estudo teórico e prático salientando como pressupostos essenciais da linguagem do que o pesquisador denomina “teatro visual”. Pontuando ser este, indissociável da arte pictórica que tem como princípio a utilização de toda matéria como substância criativa, incluindo a presença ativa do ator que é colocado em cena no mesmo nível dos demais elementos. O que torna seu ponto de vista acerca do traje de cena indispensável para a compreensão este na relação ator-boneco.

Na sequência conversei com o Professor Doutor Felisberto Sabino da Costa, professor da área de dramaturgia e teatro de animação no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. A entrevista traz uma reflexão sobre o traje de cena na relação

entre o ator-manipulador e o boneco, mas também aponta a necessidade de ampliar a produção do teatro de animação produzido hoje no país. Fica assim estabelecido um círculo de pensamento sobre traje de cena, que se inicia com Ana Maria Amaral e passa por dois de seus discípulos: Wagner Cintra, que tem no fazer teatral uma estreita relação com as artes visuais e Felisberto S. da Costa, que aponta para a necessidade de um total rompimento das fronteiras entre o teatro de formas animadas e outras formas de expressões cênicas e artes visuais no país.

Na última entrevista, com o marionetista argentino radicado no Brasil Catin Nardi, o diálogo busca o traje de cena na relação específica do ator-manipulador com o boneco de fios, tipo de manipulação que estabelece uma forma distinta entre ator e boneco, pois não há contato direto. Nesta conversa, pode-se evidenciar necessidades práticas exigidas do traje de cena específicas deste tipo de boneco, abordadas em dois momentos: no palco e na rua. No palco com a marionete tradicionalmente em escala reduzida da figura humana e em um segundo momento o boneco de gigante em um teatro de rua que se relaciona com o folguedo. Estas questões são de grande importância para o terceiro capítulo da tese na qual analiso o traje de cena de “A Saga dos Gigantes” (1993-2015) da companhia francesa de teatro de rua que conta com bonecos gigantes em cena manipulados por um sistema de roldanas que retoma o princípio da marionete tradicional.

Dalmir Rogerio Pereira

Entrevista com
Ana Maria Amaral

Diretora e pesquisadora

Entrevista com a professora Doutora, diretora e pesquisadora Ana Maria Amaral¹⁰, realizada no dia 5 de abril de 2016.

De acordo com seu ponto de vista – que inclui duas vertentes de experiência com o teatro de animação que estão interconectadas na sua trajetória: a de teórica e pesquisadora como professora titular de teatro de animação do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e a de diretora da companhia de teatro “O Casulo: BonecoObjeto” (desde 1976) –, qual é o propósito e o momento em que o elemento traje de cena/figurino deve ser pensado e inserido no processo de criação de uma cena ou espetáculo considerando a relação entre ator-objeto/boneco e qual é a relevância desse elemento nesse processo de criação?

No meu processo de criação, o foco não está no traje, este é para mim uma consequência. Por exemplo, tem uma diferença entre o traje do mamulengueiro popular¹¹ onde sua vestimenta está mais relacionada ao seu traje de uso cotidiano, que varia desde a roupa utilizada para ir a lavoura, até o traje de ir à missa ou

¹⁰Professora Doutora Ana Maria Abreu de Amaral é graduada em Biblioteconomia pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (1956), graduação em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1952), mestrado em Arte pela Universidade de São Paulo (1983) e doutorado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (1989). Diretora da companhia de teatro “O CASULO: BonecoObjeto” que tem em seu repertório os espetáculos: *Dicotomias-Fragmentos Skizofrê*, *Zé da Vaca* e *A Benfazeja*. Autora de “Teatro de Formas Animadas” (EDUSP), “Teatro de Animação” (Ed. Ateliê), “O Ator e seus Duplos” (Ed. SENAC), referências de grande relevância na área de teatro de animação.

¹¹Referente ao bonequeiro que atua no seguimento de teatro popular chamado Mamulengo realizado com boneco de luva típico do nordeste brasileiro, especialmente do estado de Pernambuco. Praticado desde a época colonial, retrata situações cotidianas do povo nordestino, geralmente, em estrutura satírica. É considerado desde o ano de 2015 como patrimônio imaterial do Brasil.

de levar seu filho ao batismo, neste caso, são poucas nuances do traje. Eu acho que no teatro do mamulengo tradicional é muito mais assim. Diferente de outros tipos de teatro de animação onde já é o ator que se veste. Neste caso, então tem muito a ver com o traje de cena teatral. Eu nunca focalizei muito, porque daí vai de acordo com a temática que vai ser apresentada.

E especificamente nas montagens dos espetáculos produzidos pelo “O Casulo”, por exemplo, qual era o ponto de partida na criação? Primeiro, para mim, é o roteiro, o que que eu quero dizer, o que a gente vai falar, depois é o que falar. Porque eu também comecei atrás do palco, atrás da empanada¹², então ali também o traje não tem relevância visual, o traje do personagem (do boneco) sim, não o traje do ator-manipulador, não interessava nunca, não importava, quanto mais sóbrio e apagado melhor, não é chamar a atenção para o corpo do manipulador, mas para uma coisa quase cerimonial também... mas tinha uma coisa que você perguntou...

É sobre o processo de criação no “O Casulo”, nas montagens...

Ah, sim... então eu entrei nessa de que o traje do ator-manipulador é um uniforme... quanto mais simples, quanto mais o negro¹³ e quanto mais neutro, melhor. Nas montagens desenvolvidas pelo “O Casulo”, é como se estivéssemos por trás da empanada. Isso mostra que a ênfase nesse caso, já que o traje não está em

¹²Empanada é a estrutura típica utilizada no tradicional teatro de bonecos de luva, e pode apresentar formas e materiais variados em sua estrutura de composição. É utilizada para omitir visualmente o ator-manipulador ou bonequeiro durante a manipulação dos bonecos sobre a estrutura. A nomenclatura "empanada" tem sua origem no fato de que a estrutura é normalmente coberta por um pano. Esse sistema de palco móvel viabiliza sua utilização em tempo reduzido de montagem em uma grande variedade de espaços. (Notas do autor).

¹³Neste caso a autora refere-se ao traje de cena na cor preta, muito utilizado para estabelecer a neutralidade do ator manipulador em relação ao boneco ou objeto na cena.

foco, não é adotado com a preocupação de estar em foco, o que interessa é a personagem-boneco. Só que isso foi cada vez mais se afastando da abordagem inicial, porque cada vez mais o ator passou a trabalhar visualmente com a personagem-boneco. Já vi espetáculos de outras companhias onde os atores estão todos de branco ou a caráter, mas o que eu considero mais adequado, limpo, é usar o traje negro, ou seja, estar e não estar. Ele está a serviço do personagem-boneco. Então, é bom que o ator-manipulador não tenha um traje que chame a atenção, acho importante o traje neutro, preto.

E por exemplo, no espetáculo *A Benfazeja* (2001) baseado no conto¹⁴ de Guimarães Rosa em que o ator veste o boneco?

Bom, *A Benfazeja*¹⁵ que eu fiz, por exemplo, nesse caso, nem se vê o traje do ator porque ele entra dentro da roupa do boneco, ou então porque nesse espetáculo, ao mesmo tempo não existe o manipulador, ele está dentro do boneco, ele é o personagem, mas ele é o personagem caracterizado como personagem; mas ao mesmo tempo tem uma coisa que ele está fora. É sempre um jogo, quem você quer chamar atenção se é para o personagem ou para o manipulador.

No caso desse boneco, em que o ator-manipulador veste o traje do boneco e o preenche, compõe o corpo do boneco com partes de seu corpo. Essa vestimenta no seu ponto de vista é o boneco?

É traje da personagem, do boneco. Por exemplo, em *A Benfazeja* (2001) tem a figura de mulher velha e do filho que é cego e ela

¹⁴O conto “A Benfazeja” integra as vinte e uma histórias de “Primeiras” Estórias publicado em 1962, pelo autor mineiro João Guimarães Rosa (1908–1967). Publicação literária que está inserida no terceiro período do modernismo brasileiro.

¹⁵Neste espetáculo, os atores-manipuladores estão vestidos de preto tendo apenas o rosto aparente. Os bonecos têm escala de 1:1 do corpo humano e são manipulados junto ao corpo do ator, pois, os atores vestem partes dos bonecos compondo um híbrido de boneco e ator. Esse tipo de boneco também é chamado de máscara de corpo inteiro.

carrega filho para conseguir dinheiro na rua. Então, os dois estão com as roupas características das personagens. Depois, tem outra cena em que ela está com o marido que morreu, ou foi assassinado, ou foi ela mesma que matou. Mas, nessa peça o ator, quando muito é visível apenas o rosto dele, é neutro, quando aparece ele está de preto.

É um traje que o caracteriza a figura de ator- manipulador?

É, como se fosse a sombra, é como se fosse uma alma visível porque eu vejo o manipulador de preto como a visibilidade da alma daquele personagem.

E no caso do espetáculo *Dicotomias- Fragmentos Skizofrê*¹⁶, por exemplo?

Também... porque em *Dicotomias* é a mesma coisa. Em *Dicotomias* têm figuras que estão atrás do pano e que tem um pé, um sapato, com objetos. Eu inseri o masculino através do objeto “pé” e o feminino era o sapato de salto, porque neste caso o que se vê é só aquilo, porque a gente não vê o manipulador atrás do palco; depois, tem uma cena que o manipulador ou já está ao lado ou ele é neutralizado. Mas, eu sempre preferi neutralizar. Porque eu sou atriz e nunca trabalhei com teatro de ator, nos meus trabalhos eu procuro sempre neutralizar a figura do manipulador, porque, para mim, a ênfase é sempre voltada para o boneco ou a figura. Porque um sapato ou uma colher são personagens. Ou então eu caracterizo porque você vai achar que isso é traje... tem uma cena em *Dicotomias* que eu fiz entrar uma mulher, que tem uma batedeira de bolo, ou então a menina tem uma boneca que ela arrasta. São todas de preto, mas tem o busto branco, o busto da menina sem peito, ah e tem a noiva, por isso o busto dela já é

¹⁶Espectáculo montado, originalmente, no ano de 2001 e remontado no ano de 2006, mantendo o roteiro e bonecos originais.

médio e o da velha que está com a batedeira... é o objeto, e o objeto corpo dela que passa a ser traje, que é o que caracteriza a figura. Em muitas delas, o que caracteriza é armadura do peito delas, é isso que faz a cena. Ou então, também assim, se tem a mulher que está mexendo com uma colher em uma panela, não interessa nem ela, nem nada, o que interessa é a ação dela de ficar cozinhando. Então a panela, que seja o caso, o objeto substitui o traje...

A narrativa está no busto e no objeto...

É, porque não tem palavra nenhuma, apesar de que é baseada no final, naquele poema “(...) quando Ismália enlouqueceu, pôs-se na torre a sonhar (...)”¹⁷ não tem a voz, ou o poema dito, mas para nós a direção foi dada pelo que o poema diz. Ela se atira no mar da torre e se afoga no mar, mas a alma dela é outra máscara que sai dela e vai para o infinito.

O poema foi o ponto de partida?

Foi. “(...) quando Ismália enlouqueceu, pôs-se na torre a sonhar (...)” é a loucura da mulher fechada. Eu acho que não é uma mulher contemporânea, ou talvez ainda seja, mas de um período da mulher subjugada. A mulher que se pôs a sonhar, foi isso que me inspirou.

¹⁷Ana Maria refere-se ao poema “Ismália” do autor mineiro Alphonsus Guimarães (1870-1921). Publicado no livro “Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte”, integrante da série “As Canções”, incluído no livro “Os cem melhores poemas brasileiros do século”, Editora Objetiva, Rio de Janeiro, 2001, pág. 45, uma seleção de Ítalo Moriconi: Quando Ismália enlouqueceu, /Pôs-se na torre a sonhar.../Viu uma lua no céu,/Viu outra lua no mar./No sonho em que se perdeu,/Banhou-se toda em luar.../Queria subir ao céu,/Queria descer ao mar.../E, no desvario seu,/Na torre pôs-se a cantar.../Estava perto do céu,/Estava longe do mar.../E como um anjo pendeu/As asas para voar.../Queria a lua do céu,/Queria a lua do mar.../As asas que Deus lhe deu/Ruflaram de par em par.../Sua alma subiu ao céu,/Seu corpo desceu ao mar...

Aí, pensando em duas coisas, tanto no processo de criação do Casulo...

Isso é meio vago porque no Casulo todo processo... como que é que você falou?

Cada processo é individual, cada espetáculo...

É, mudou muito.

Mas pensando assim, tanto nos processos no “O Casulo”, como também nas suas aulas, na disciplina de graduação de teatro de animação na ECA, do seu ponto de vista, o que é necessário para a criação e confecção de um boneco de cena?

Primeiro a temática, o que motiva a gente. O que está doendo na barriga ou fervendo na cabeça? Isso é a primeira coisa. Acho que a Ismália, o “Dicotomias”, era muito mais o confronto homem-mulher. Do homem-monstro, do homem-delicado, da mulher-temerosa, da mulher que se atira, que quer sair do mundo.

E no caso do espetáculo infanto-juvenil *Zé da Vaca* (1985 e 2004), por exemplo? Que conta com muitos bonecos...

Aí é diferente porque a figura do boneco (dos personagens) é fundamental porque a leitura é do que se vê, muito mais. Tem uma história, tem os letreiros, pai que deixa a família e vai para a cidade procurar emprego, tem uma coisa assim, e fica a mãe numa casinha com a filha. Isso é Brasil puro. A mãe diz que tem que vender a vaca e o Zé só vive com a vaca, a vaca com ele. Mas, aí não é o traje. É a figura da vaca, a figura do pai, ou a figura de outros personagens que vão surgindo. Os guardiões do dono de toda a terra, dizendo que aqui você não pode passar, tudo é nosso..., mas, aí é a história, uma peça para a criança é diferente de uma para adulto.

Mas em ambos os casos o boneco só surge a partir de um roteiro, de uma ideia pré-concebida?

No caso do espetáculo *Zé da Vaca* foi, mas não que isso seja sempre. No caso do *Zé da Vaca* comecei a partir da história do *Pé de Feijão*¹⁸, mas desviei para falar da família do interior, do pai que vai procurar emprego..., mas, não é triste, porque as crianças amam a vaca, dava até pena porque a menina que fazia era muito bonita e só se via quando saía de dentro da vaca. Ou seja, o ator não tinha função, digo, o ator não aparece, aparece o personagem que ele encara¹⁹.

Então, isso já me dá indícios sobre o que é o ponto de partida para a criação e confecção desse boneco. Esse ator já tem que ser um ator iniciado no teatro de animação, e para a confecção que tipo de habilidade ele tem que ter?

Mas, o ator não necessariamente é o confeccionador de bonecos, é até melhor que não seja, porque acho que são duas funções diferentes. Eu adoro modelar cabeça, máscara, mas quando chega na hora dos detalhes de pé, mão, estou fora. Tanto é, que pedi socorro para você²⁰, mas eu acho que o fundamental é o ator ser um personagem, dentro ou fora de um boneco, porque aí é duplo, porque se ele for manipular um boneco de luva, ele tem que saber que cada ação do boneco de luva tem um sentido, ou, como no caso da *Benfazeja*, é o ator total, é até mais fácil para o ator

¹⁸Refere-se ao conto de fadas de origem inglesa “João e o Pé de Feijão”. A versão conhecida mais antiga é a de Benjamin Tabart, publicada em 1807, e popularizada por Joseph Jacobs em 1890, com a publicação de *English Fairy Tales*. A versão de Jacobs é mais comumente publicada atualmente e acredita-se que seja mais próxima e fiel às versões orais.

¹⁹O que Ana Maria quer dizer, é que o ator não exercia uma função visual na cena pelo fato desta contar apenas com a visualidade da figura do boneco em sua composição, na qual o ator exerce a função de manipulador do interior do mesmo, o que impede o contato visual do público com este. Desta forma, a figura visual do ator não compõe a visualidade da cena.

²⁰Mencionando um trabalho de restauração e manutenção e organização de boneco de espetáculos do “Casulo”, realizados no primeiro semestre de 2015, atividade que será retomada no próximo ano com o propósito de expor esse material ao público.

interpretar dentro de um traje de cena, é o boneco vestido, é a roupa do boneco.

É um boneco, é um traje, é uma máscara...

Ele é traje tanto na materialidade do boneco quanto no figurino do mesmo.

Então você diria que no teatro de animação, hoje, como no teatro em geral, é necessário a especialidade de cada área, do ator, do diretor, da figura do cenógrafo.

Começa a conversa do diretor com o cenógrafo, antes de mais nada e ter pessoas habilitadas como atores, mas, o principal é a ideia do diretor e as conversas dele com o cenógrafo. Você chama de cenógrafo o que faz o boneco? É, até o próprio diretor pode fazer alguma coisa, os atores, mas o fundamental é saber quem é que está fazendo. Muitas vezes, a gente não tem ideia do personagem e o boneco que se criou virou um personagem. Isso é outro assunto, isso já aconteceu, de fazer qualquer boneco e por causa daquele boneco vem a ideia do roteiro, é o contrário. No espetáculo *Palomares* (1978) tinha um prefeito de uma cidade que estava defendendo... nesse caso o boneco era pomposo, que era primeiro um apresentador, ele era todo pomposo, ele que dava alô para as crianças antes de começar a história²¹ e, de repente, eu fiz uma metamorfose, ele virou o prefeito de “Palomares”, uma figura de índole questionável e sem princípios. A mesma figura dependendo do que ele está vestindo vira outra coisa. Era o mesmo boneco, só mudei a roupa dele. Antes era o brincalhão, que dava boa tarde. E, depois, ele virou o senhor prefeito da cidade.

²¹ Nesta passagem Ana Maria refere-se a um boneco que foi confeccionado durante o período em que ela viveu nos Estados Unidos e que após seu retorno ao Brasil foi utilizado em “Fantoques e Fantolixos” (1977) experimento voltado para o público infanto-juvenil antes da montagem de “Palomares” (1978) e que teve sua figura resinificada através da vestimenta.

Nesse caso, a mudança na vestimenta do boneco o ressignificou. Totalmente porque ele continuava meio careca, a cara era a mesma, mas eu nem tenho fotografia de quando ele era só o apresentador do espetáculo.

Um marionetista da cidade de Praga, chamado Pavel Truller, disse que nos primórdios do teatro de marionete em Praga, eles trocavam as roupas das marionetes porque não tinham disponibilidade financeira para construir muitos bonecos²².

Trocava e mudava. Tem que mudar também a pintura do rosto. A roupa faz o boneco, assim como a maquiagem. Você também, com seu cabelo lindíssimo, a camiseta, você não está como a figura de um prefeito, você compõe uma figura, então eu acho que pode pegar a mesma estrutura de cabeça, ombro, mas, conforme a maquiagem, o cabelo e conforme a roupa, muda completamente. É o que aconteceu com o boneco-prefeito, ele tinha outro nome. Porque eu morava nos Estados Unidos na época. Ele falava tudo errado porque eu também não falava inglês direito, então eu esbrachava, brincava. Então, a mesma figura pode fazer outro personagem, o traje muda.

E nesses processos de criação, nos seus processos de criação, qual é a importância para você do desenho na criação desse boneco? Tanto a estrutura, mecanismo...

Tira a palavra desenho, porque eu não entendo de desenho, eu não sei muitas coisas, mas eu era muito boa na escultura, eu fazia a escultura da cabeça, eu gostava de manusear a massa para fazer o rosto, nariz grande, nariz pequeno, rosto fino, isso aí determina. Determina mesmo você mudando a figura, a roupa conforme... se a cara é muito forte não adianta você mudar a

²² Entrevista realizada durante a participação na montagem da exposição “Gepetos de Praga” (2012) no Espaço Caixa Cultural de São Paulo na qual Truller era responsável e construtor de grande parte dos bonecos.

roupa, mas, muitas vezes muda a vestimenta. Por exemplo, esse aí tinha uma roupa mais palhaçal²³, ele era o apresentador e depois ele vir de gravata e tal.

Então para você é parte da escultura já...

A escultura é fundamental, nunca entrei para aprender a parte técnica de bonecos com muita manipulação, mas a escultura sempre foi minha paixão, não sei porque que eu não continuei.

O boneco então é a escultura...

O boneco é a escultura. Que forma ele tem. Que técnicas ele tem de manipulação. Como ele é manipulado. Porque ele pode ter uma forma de ser estático, ter uma forma com movimentos limitados, pode ter essa forma com variedades e possibilidades de levantar o dedo, apontar um dedo ou então pode andar, pode sentar, pode olhar para um teto. Depende da técnica, que técnica ele fez. Quanto mais simples, eu acho o boneco melhor, senão vai virar um robzinho. Dar a ele essa capacidade de movimentos de acordo com o personagem que a gente acha que vai precisar.

Então, o que compõe o boneco é a forma, movimento...

Daí, vem a roupa e principalmente as feições, a pintura..., mas nada vai sozinho. Ele pode ter uma cara só e uma cara estática... ou pode ser neutro. Tem uns bonecos aqui de vários lugares depois a gente pode olhar. Tenho uns mamulengos, alguns bonecos do século XVI.

²³ No sentido de *clownesco*.

E no caso do mamulengo ou boneco de luvas em que a vestimenta é a estrutura que sustenta o corpo?

Eles têm cabeça e mais nada. E a mão do ator lá dentro. Ele não tem tecnologia de construção²⁴. Bom, cada tipo de boneco é uma coisa, tem sua própria representatividade.

Do seu ponto de vista de artista pesquisadora, o que é o traje de cena no teatro com bonecos e qual a sua função prática e simbólica em um espetáculo?

Foi o que a gente estava falando, o mesmo boneco, o mesmo nariz, o mesmo olho, ele era um apresentador simpático, brincalhão, com braços compridos, e, de repente, esse mesmo boneco passou com outra roupa e, claro, outra atitude...é a mesma coisa, ele era brincalhão numa situação e depois passa a ser uma pessoa formal porque ele era o prefeito da cidade.

Uma coisa que falamos no início, que é uma característica específica do traje no teatro de animação é que ele é composto por dois núcleos, que é o traje que veste o ator manipulador e o traje do boneco...

Mas, nem sempre. Você está falando, atualmente, quando se vê o manipulador, isso é um fenômeno mais contemporâneo, acho que antes da década de sessenta isso não existia... Era boneco na cena e ator atrás do palco, essa é uma mudança que veio. O ator foi se impondo. Eu não sei se foi se impondo, se foi bom ou não porque aí virou um diálogo do ator e do personagem... Era o boneco puro, não tinha a sombra dele. Era o boneco em cena. Aquele personagem e ponto final. E menos um pouco no teatro

²⁴A não tecnologia de construção, a qual a Professora Ana Maria Amaral se refere nesta passagem, está relacionada a estrutura simplificada de confecção do boneco de luvas e aos mecanismos estruturais internos de articulação do boneco. O que não significa que não há tecnologia no boneco de luva, pois, há um sistema interno ocupado pela mão do ator-manipulador, de onde este realiza os movimentos de cabeça e braços com os dedos e do tronco do boneco, com o movimento do punho.

popular de mamulengo do Brasil ou de outro, porque daí podia ter uma intromissão do manipulador. Mas, em geral, assim em teatro mais profissional, não tão popular como na França, na Inglaterra, na Tchecoslováquia, era a formalidade do personagem apenas.

E na medida que esse ator entrou em cena...

Isso é recente, década de sessenta em diante.

Então, vamos pensar a partir da década de sessenta, no seu ponto de vista, quais são as possíveis relações e divergências: simbólicas e técnicas entre o traje desse boneco e o traje de cena desse ator?

Claro, existem muitos espetáculos que eu já vi o ator vestido igual ao boneco, é dois em um, um em dois. Tem outros em que o boneco é o boneco e o ator está lá como manipulador, vestido de preto, boca fechada, neutro. Precisa ser muito bom ator para ser neutro. Nem todos as vezes conseguem se neutralizar, dão risada. Agora tem os que estão presentes e dialogam com o boneco.

E você acha que o traje de cena pode colaborar...

Depende. Se o preto, se esse manipulador a vista estiver de preto, ele de todo jeito o rosto dele está à vista, a menos que ele vá todo de preto, aí, é só uma sombra, é uma situação, mas, se ele está à vista, até falando com o personagem, aí eu acho que há uma divisão cênica. O traje do manipulador eu só vejo duas coisas, ou é neutro... ou... ele vai com a roupa dele comum²⁵.

²⁵Refere-se ao traje social de uso cotidiano, no sentido de não ser um traje desenvolvido para a cena. Mas, que necessariamente não deixa de ser uma vestimenta escolhida e ordenada para o uso durante o evento, como pode ocorrer com o bonequeiro popular. E mesmo nesse caso trata-se de traje de cena, o que a entrevistada não discorda.

Vamos pensar do ponto de vista da dramaturgia da cena, já que esse traje está à mostra, o ator presente visualmente, ele tem que estabelecer uma relação.

Aí tem que ser um código, eu já vi também... o que imperou muito foi o traje negro neutro. Mas, eu já vi espetáculos que estão todos vestidos de branco, por exemplo, tem que haver uma neutralidade. Sem quebrar a neutralidade tem que assumir a personalidade do personagem (boneco). Ou é neutro ou é.... reflexo. Mas são tantas as coisas que fazem atualmente, são muitas e várias as situações. Se você está vendo só esses dois grupos²⁶, então neles você deve encontrar uma infinidade de diferenças. Pegando só dois. Se você der uma olhada tem todo tipo de situação hoje.

Só no Giramundo tem muitos exemplos divergentes.

Sim, mas o manipulador?

Ali há exemplos em que só objeto-boneco é visível pelo público e há exemplos em que o ator está aparente na cena com o boneco. E como é que eles resolvem? Porque não vi todos os trabalhos.

No caso do Giramundo, o espetáculo *Giz*²⁷...

Esse foi um dos melhores espetáculos dele.

²⁶Fala a respeito do objeto de pesquisa do doutorado ao qual esta entrevista é parte. No qual, o estudo do traje de cena, como já foi esclarecido inicialmente, é desenvolvido a partir da companhia mineira de teatro de animação Giramundo e da companhia francesa de teatro de rua Royal de Luxe.

²⁷Espetáculo montado no ano de 1988 e remontado em 2008, mantendo a mesma estrutura estética na cor branca dos bonecos e trajes de cena dos atores, desenvolvida pelo diretor Álvaro Apocalipse (1937-2003) na primeira montagem, entretanto, na remontagem contou pequenas alterações de volume e material propostas pelo estilista Ronaldo Fraga, mas sem alterar a concepção original nos trajes dos atores-manipuladores.

O ator está aparente em cena e ele traz o código da cor branca. Nesse caso, o traje branco estabelece um diálogo visual na cena através da similaridade com o boneco.

Não é à toa que se chama *Giz*. Daí tem uma coerência também, mas agora se o ator está com uma roupa especial tem que ser bem claro esse código, senão confunde, senão eu sou a favor do preto também. Mas por que tapa a cara do ator às vezes? Porque o ator não sabe ficar neutro. Porque é muito difícil ser neutro. O ator tem que ser impassível, como você diz, neutro.

Pensando nisso, então, como esse traje de cena se relaciona com a dramaturgia e com a cenografia?

O traje? Ah, é tudo a mesma coisa. É o conjunto que vai falar, depende. É muito difícil estar ausente sendo presente. É um trabalho que o ator tem que fazer. É que as vezes o ator está tão, não apenas visível, mas atuando ou não está neutralizado e o público percebe, a gente vê. Daí é triste. É a morte do boneco.

Para concluir, já discutimos um pouco quando falamos do boneco-prefeito e de como o traje ressignificou essa figura, mas, especificamente, pensando na relação da vestimenta com o corpo do boneco.

Pera um pouco, não sei qual é mais forte, mas me parece a mesma coisa. Me parece que o corpo que faz o traje também. Porque se ele é magrinho e desmilinguido e põe uma roupa pomposa não funciona, então o traje é de acordo com o personagem que se quer falar.

Mas, agora pensando mais a fundo, o traje foi primeiramente uma proteção do corpo humano, mas depois assumiu outras funções e significados na sua relação com o corpo vivo, mas no caso do objeto boneco...

Mas claro, tem muitas linguagens, o militar é uma coisa, a bailarina outra..., mas o boneco objeto ele não existe, ele é aquilo que o manipulador faz dele. Ele tem uma imagem. Se ele for neutro, então sim, muita coisa diferente pode sair dele, mas se ele não for um boneco neutro, o que está feito nele é o que ele é. É muito comum usar boneco neutro, porque aí o neutro é um anônimo. Mas, quando você quer caracterizar um bebedor, uma barriga, ou um policial bravo, isso aí tem que ser na escultura do boneco...

Mas você acha que isso que estamos chamando de roupa do boneco é um elemento que o veste?

Mas é claro, ela foi feita para ele. Agora se você pegar um pano de chão e pôr no boneco ele também virou um boneco com um pano de chão. Então, a roupa, você não precisa desenhar nada. Você pega aqui o pano de chão ele ficou caracterizado porque ele está com uma roupa assim. Agora se pegar uma coisa cheia de lantejoulas do carnaval do Rio, alguma coisa assim, já fez o boneco. Então é determinante para o boneco. E tem mais uma coisa. Hoje em dia todo mundo se veste mais ou menos igual, mas tem determinantes. Na multidão tem ou no dia a dia você vê tem pessoas que, pela roupa, você vê o que são.

Então você acha que o traje do boneco deve ser criado a partir do sistema da vestimenta social humana?

Eu acho que sim, porque se você quiser características específicas como de um médico ou bandido a roupa já tem. Cada ser humano tem.... Hoje a moda é igual, as classes sociais estão

meio iguais, todo mundo de jeans ou de camiseta, então ultimamente isso é mais solto, mas em momentos de formalidades, em festa de casamento ou algo que você vê na televisão... o traje fala e tem outros momentos que ele fica tão uniformizado, é o sinal dos nossos tempos. Antigamente o traje dizia com mais clareza, mas no palco você já determina. Agora falando isso, o traje é tão importante quanto a modelagem do boneco e a pintura dele. Acho que são três elementos que vão junto. Não adianta ter um traje perfeito e a maquiagem não tem nada a ver com a escultura. E tem bonecos que você tem que fazer aquilo que ele pode fazer apenas. Tem bonecos que você queira que ele seja algo, mas não adianta que ele não vai, não adianta que você troque a roupa ou que penteie o cabelo porque a maquinaria dele é que manda.

No caso da marionete isso é muito comum.

Marionete você fala com fios? Não fale marionete que eu acho meio pesadelo, acho tão complicado isso, de fazer a manipulação através de fios. Precisa ser muito bom porque senão a gente só vê o manipulador e os fios. É bem complicado isso de marionete ainda bem que não são tão importantes, tão utilizadas hoje em dia. Mas tem outra coisa que não sei se você colocou aí, do traje, sem traje. Por exemplo, isso aqui pode ser um personagem, porque é redondo, se eu virasse é como se ele vomitasse²⁸, então a gente observa tudo isso com objetos. Porque o objeto você não vai mudar, o objeto fala por si. Você não pode comparar um com outro, esse é “molezinho”²⁹, quanta coisa ele pode fazer. O objeto, embora não seja humano, tem a vida dele. E importante

²⁸Exemplificando com um recipiente com água que estava sobre a mesa durante a entrevista.

²⁹E agora manipulando um pano de prato para exemplificar a diferença material do pano para o jarro e de que maneira isso implica na visualidade do objeto e de sua diferença em relação ao boneco, considerando que ambos integram o teatro de animação junto com a máscara.

porque ele pode ser pequenininho, mas pode crescer na cena. Ele cresce, se separa, o outro não faz nada disso.

Nesse caso não tem vestimenta?

A vestimenta é o visual dele. Se você pegar uma vassoura ou uma escova e botar olhinhos ou lacinho nela, não virou nada porque nem é a vassoura... se a vassoura é um personagem, tem que respeitar a “vassourice”³⁰ dela... quando mais pega e faz o personagem que você quer, não bota olhinho na vassoura. Pega a vassoura na vassourice porque ela já é, ela já tem um cabo, ela tem vida em si.

Bom, eu estou bem satisfeito, foi muito claro sobre a questão do objeto que ...

Falar do objeto e falar de vestimenta é meio complicado. O objeto não tem vestimenta, não tem traje, os objetos não têm traje. E você tem que usar a “objetivice” do objeto, respeitar o que ele é.

Trabalhar o significado e o significante dele em cena. Nesse caso seria vestimenta só o que está no ator.

É... no ator. Acho que por vestimenta no objeto não tem sentido.

Obrigado. Encerramos aqui a entrevista com a professora doutora, diretora e pesquisadora Ana Maria Amaral.

³⁰Ana Maria refere-se aqui ao que se pode chamar de não “bonequização” do objeto vassoura, ou seja não imprimir ao objeto signos inerentes ao corpo humano, alegando que estas características e propriedades são próprias do boneco, e sim apropriar-se da materialidade e visualidade próprios da vassoura enquanto objeto através do movimento.

Entrevista com **Wagner Cintra**

Professor e pesquisador

Entrevista realizada no dia 03 de novembro de 2015 com o Professor Doutor Wagner Cintra³¹ do Laboratório de Formas Animadas e Visualidades no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP- São Paulo) e diretor da Cia Teatro Lumbra de Animação. Estabelecendo um diálogo do ponto de vista do pesquisador e do criador sobre questões específicas referentes ao traje de cena na relação entre o boneco e o ator-manipulador.

A primeira questão é qual o propósito e o momento em que o traje de cena é pensado e inserido no processo criativo e qual a relevância desse elemento nesse processo criativo? Partindo de um exemplo de seu trabalho.

No meu trabalho, especificamente, a coisa acontece ao mesmo tempo, é tudo junto. Em se tratando de um teatro visual, no que se refere às marionetes, eu trabalho muito pouco ou quase nada com o traje. O boneco ele é o próprio traje, ele é a própria imagem, não preciso caracterizá-lo através de uma roupa. Mas como no meu trabalho também existe a figura do ator, não é ator no sentido tradicional, ele é muito mais um elemento no jogo de

³¹Graduado em direção teatral, mestrado e doutorado em Artes Cênicas, todos realizados na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). É professor na cadeira Laboratório de Formas Animadas e Visualidades no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP -São Paulo). Suas pesquisas, mestrado e doutorado, tornaram-se referências no estudo sobre Tadeusz Kantor no Brasil. Atualmente, desenvolve pesquisa na área da práxis teatral, investigando as relações que ocorrem na interface do teatro com as artes visuais. Nesse contexto, o seu trabalho orienta-se na direção do estudo teórico/prático, daquilo que seriam os pressupostos essenciais da linguagem do Teatro Visual, uma disciplina do teatro de animação, que articula em cena, no mesmo nível de igualdade, marionetes, objetos, matérias diversas, além da presença do ator.

cena, o traje dele é pensado à medida que os jogos se desenvolvem, ele não é posterior e é concomitante. E também tem o outro contexto do trabalho do ator. O traje é construído em concomitância com os jogos. Ele não é posterior, mesmo que ele não seja definido, que seja definido no final. Essa definição é parte de um processo que se estabelece ao longo do tempo. E é produto de experimentações. Tem a ideia e vai transformando esse traje à medida que os jogos vão se desenvolvendo. Ele não é para vestir, ele é parte de uma composição. Essa composição talvez seja a outra parte da pergunta.

Qual a relevância desse elemento no processo de criação?

O traje no meu caso específico é entendido como matéria. Ele é a sua materialidade, ele é parte do material que eu componho. Isso que está em questão. Ou seja, quando o boneco é o próprio traje, ou quando tem algum adereço sobre esse boneco, é essa relação de cisão entre as matérias que compõem o adereço ou o traje e quem compõe o boneco que é o ponto essencial do trabalho. No caso, quando é um ator é a relação da pele quando ela é texturizada a partir de outra matéria que pode ser um papel, pode até ser um tecido. Então, no meu caso o traje é muito mais um processo de texturização da pele humana quando aplicado ao trabalho do ator.

Nesse processo então o que é necessário para a criação e confecção especificamente do boneco para a cena?

O boneco é uma técnica que eu venho desenvolvendo há muito tempo. Eu trabalho com papel amassado e fita crepe. Por que? Porque eu tenho um princípio, muito inspirado pelo teatro do Tadeusz Kantor³², pela realidade da classe mais baixa, que é

³²Objeto de estudo de mestrado e doutorado o encenador polonês Tadeusz Kantor (Wielopole, 1915-1990) é um importante representante das transformações do teatro contemporâneo devido a sua estreita relação com as artes visuais,

trabalhar com a matéria mais simples possível, a matéria que foi... que não tem notoriedade para o mercado de consumo, por isso, que eu optei pelo jornal, então eu uso jornal, barbante para fazer as articulações e fita crepe, isso é uma opção de linguagem porque dá ao boneco uma cara própria, define uma linguagem que nos é característica, que é a característica que o teatro didático desenvolve.

Trata-se de uma pesquisa estritamente relacionada com o trabalho do encenador Tadeusz Kantor?

Sim, a base é lá. A realidade da classe mais baixa. Trabalhar com coisas muito simples, eu trabalho com materiais muito simples. Eu poderia fazer bonecos de madeira, podia fazer uma coisa de látex, mas, a minha opção foi muito pela característica da criação do curso de teatro da Unesp³³ que era uma licenciatura, então um boneco de fácil acesso, de fácil construção. A gente faz um tipo de boneco que ele é condizente com a simplicidade mesmo e acessível a qualquer pessoa, para realidade de uma licenciatura, onde a maioria deles vai ser professores de teatro, isso é um elemento de vital importância.

E no seu processo de criação, qual a importância do desenho na criação e desenvolvimento do design desse boneco, levando em consideração a estrutura, o mecanismo de articulação, a materialidade e visualidade?

No caso específico do que a gente faz aqui não trabalhamos com desenho, parte muito da imagem mental. Eu, pessoalmente, construo tudo mentalmente, ao contrário do meu irmão que é artista plástico e faz bonecos muito interessantes, ele constrói

happenings e a performance, construindo um teatro com ênfase na materialidade, visualidade e acontecimento da cena.

³³Refere-se especificamente ao Laboratório de Formas Animadas e Visualidades no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho de São Paulo.

isso, ele faz isso no papel antes de levar isso, de dar forma, dar materialidade ao boneco. No meu caso, a maneira como eu trabalho com os alunos, já que nenhum deles, nenhum de nós é artista plástico, eles seguem muito o princípio com o qual eu me relaciono que é muito na tentativa e erro.

E você acha que é preciso desenhar para desenvolver um boneco?

Se eu pensasse que é essencial desenhar bem... eu iria contra toda a formação que eu dou para os alunos na licenciatura, que é a criação do boneco a partir unicamente da materialidade do jornal e da fita crepe. Dentro dos princípios com os quais eu trabalho, ainda mais por não ser um bom desenhista, eu aprendi a ir direto ao trabalho com a matéria de maneira muito eficaz e eficiente para construir os bonecos. Não tenho nada contra quem faz o desenho, são processos, mas eu não sei.

No processo desenvolvido no Laboratório de criação o que é o traje de cena e qual a sua função prática e simbólica na relação entre ator-manipulador e boneco?

O boneco é um signo, sempre é um signo e sendo assim tem um conteúdo, ele apresenta um conteúdo. O traje nada mais é do que um reforço desse signo, o traje é parte do boneco, ele não está separado do boneco, se existe o traje no boneco ele é parte integrante do boneco e é exatamente por causa do traje que esse signo se mostra com maior eficácia. Então, não tem como dissociar o boneco do traje. O boneco e o traje são uma coisa só. É diferente do ator. No caso do ator, o figurino é signo de signo, já dizia o Tadeusz Kantor, nem são palavras minhas. Ou seja, é um signo que está sobre o signo que o ator é, pelos seus movimentos... sendo muito brechtiano³⁴, o traje vai acrescentar

³⁴ Refere-se ao teatro do encenador alemão Bertolt Brecht (1898-1956) do século XX que propõe um teatro épico em contraposição à cena dramática desdobrando o signo teatral em camadas de significado. Sobre o traje de cena

um signo sobre o corpo do ator. O traje pode, de repente, indicar determinados comportamentos, uma determinada maneira do personagem simplesmente pela sua vestimenta, sua aparência. Então, de repente, um traje na cor preta (sendo raso, evidentemente), obviamente associado à maquiagem, porque não dá para dissociar esse traje, num universo realista, pode ser traduzido como um clima de tensão, de sofrimento, um tema lúgubre; assim como um traje colorido, mais uma vez estou sendo muito raso, pode traduzir festa, alegria. Dificilmente um clima de festa e alegria você iria ter em um traje escuro, se o tiver, por exemplo, em um Hamlet³⁵ você mostra a ação da personagem, como a personagem está se sentindo em relação àquele ambiente e ele vai antecipar aquilo que vai acontecer. Aí, no caso é o signo do signo.

Ainda dentro dessa questão, quais as possíveis relações e divergências entre o traje de cena do boneco e do ator?

Como eu disse, o traje de cena do boneco é que o boneco é indissociável do seu traje. Você não pode confundir traje com adereço. Porque você pode colocar adereços sobre o boneco, e cada adereço vai ser um signo muito específico, mas, o traje é a personagem, ele compõe a personagem. No ator ele compõe a personagem do ponto de vista simbólico, não contrariando o que eu disse anteriormente, o traje de cena no trabalho do ator ajuda a compor o personagem e não necessariamente ele vai ser signo.

em Brecht ver: ROLAND, Barthes. *Comentários: Prefácio a Brecht, Mãe Coragem e seus Filhos* (p. 296-294). In: *Escritos Sobre Teatro*. Martins Fontes, São Paulo, 2007 e VIANA, Fausto. *O Figurino de Bertolt Brecht* (p. 83-215). In: *Figurino Teatral e as Renovações do Século XX*. Estação das Letras e Cores, 2010.

³⁵ Hamlet é uma tragédia do dramaturgo e poeta inglês William Shakespeare (1564-1616), escrita entre 1599 e 1601.

Mesmo no teatro de animação?

Mesmo no teatro de animação. Não tem como você pegar um “Benedito” no mamulengo³⁶, por exemplo, separar do traje... você tem um traje básico, mas já seria o traje do boneco porque o traje é justamente que esconde a mão do manipulador, nesse sentido o boneco é indissociável do seu traje. O traje é o boneco, isso independe se é um bunraku³⁷, se é um mamulengo ou um boneco de fios³⁸. No teatro de atores não, o traje não é indissociável, ele pode ser um acessório. Ele pode ser, sim, um signo. No ator ele pode ser um signo. Mas não necessariamente. Claro que todo elemento colocado em cena vai ser signo de alguma coisa, mas no teatro o signo é construído, se eu vou atribuir ao traje algum valor, ou seja, a construção do signo é algo racional, estou atribuindo ao traje algum valor simbólico. No caso do preto no Hamlet³⁹ no caso de uma cena de festa, esse signo é construído, então o traje aí, pela sua forma ou pela sua cor assume um valor simbólico. No meu caso específico eu não tenho sequer de aproximar do boneco da figura humana e nem o inverso. É o grande problema. O signo não existe em si. Ele existe para o espectador, mas, a partir da medida e da formação cultural do espectador. O signo é construído. Se eu atribuir um valor ao traje é porque eu estou querendo comunicar alguma coisa. Agora se eu não consigo comunicar isso que eu quero comunicar é porque o signo que eu criei é fraco. Especificamente

³⁶Benedito é personagem do Mamulengo, tradicional teatro de luvas, fantoche típico do nordeste brasileiro, especialmente do estado de Pernambuco.

³⁷Tradicional teatro de bonecos da cultura popular japonesa que se desenvolveu, principalmente, durante o período Edo (1600 a 1868), e que se utiliza da técnica de manipulação direta onde são necessários três atores-manipuladores para cada boneco. Os atores vestem trajes na cor preta para intensificar sua neutralidade em relação aos bonecos, que são compostos por um complexo mecanismo interno de articulação e detalhados trajes típicos japoneses armazenados separadamente da cabeça do boneco quando não utilizado em cena.

³⁸Refere-se à marionete tipo de boneco manipulado através de mecanismos de fios.

³⁹Refere-se ao traje de cena preto da personagem Hamlet relacionado ao luto de seu pai Rei da Dinamarca.

no meu trabalho, no caso do traje do ator ele tem o seu valor unicamente pela sua forma, se você aproxima do boneco ou de uma figura abstrata, aí a pessoa conta, mas eu não quero dizer absolutamente nada com isso. Ele não tem uma função de comunicar nada do ponto de vista de uma narrativa linear. Se há algo a ser comunicado é puramente forma.

Lembra quando você falou da construção do espetáculo *O Rio*⁴⁰, baseado no poema de mesmo nome de João Cabral de Melo Neto; não havia nenhum interesse em transcrever visualmente, uma leitura, materializar em outra linguagem a narrativa proposta pelo poema. No caso do figurino, ou traje, ele tem um valor em si. Mas em geral, muitas vezes por despreparo, esse traje é um adereço. Ele complementa e não necessariamente ele vai ajudar o ator a desenvolver... isso só vai acontecer se eu atribuir ao traje uma função, um objetivo ou até mesmo uma função simbólica porque aí sim ele vai ser indissociável do trabalho do ator.

Como no teatro-dança de algumas regiões do oriente...

Claro, claro, você pega o kabuki⁴¹, ou butoh⁴² cada cor, cada forma, ela tem uma significação que nós não conseguimos compreender. A decodificação simbólica é cultural, para aquele universo os códigos são fáceis, são perceptíveis. Aí, no nosso caso, a gente vai trabalhar com construção simbólica a partir das nossas referências culturais. E quanto mais precisas forem as referências, mais fácil vai ser a comunicação.

⁴⁰Espectáculo realizado em 2012 no laboratório de Teatro Didático da UNESP a partir do poema "O Rio" (1953) do escritor pernambucano João Cabral de Melo Neto (1920-1999).

⁴¹Forma de teatro japonês do período de 1673 a 1841, conhecida pela estilização do drama e pela elaborada técnica e estilo de maquiagem utilizada pelos seus atores-dançarinos.

⁴²O butoh é uma modalidade de teatro-dança surgido no Japão no final dos anos de 1950.

O encenador alemão Bertolt Brecht investigou o traje nesse aspecto.

Eu não conheço muito, mas, porque, para o Brecht, tudo é processo de transformação do processo civilizatório. E o traje para Brecht é de fundamental importância na construção do *gestus*⁴³. O *gestus* em Brecht está ligado ao traje.

No caso do grupo de pesquisa que você coordena na universidade, quem é o responsável pela criação e confecção dos bonecos e do traje de cena dos atores?

Aqui é tudo realizado coletivamente... tudo passa por todos. É tudo na tentativa e erro e as pessoas vão dando palpites. A aluna Ana⁴⁴, por exemplo, está desenvolvendo uma máscara, o projeto é dela, nada é desenhado, mas aí as pessoas vão dando palpite, tem um diálogo geral. É tentativa e erro mesmo.

Você acha que é necessário um cenógrafo ou figurinista responsável pela orientação da confecção dos materiais nesse formato de processo coletivo?

Depende, depende. Cada grupo é um grupo. Cada grupo tem sua dinâmica. Tem grupos que precisam, tem pessoas que não têm essa facilidade porque não é só desenhar o traje, tem que costurar, aqui a gente tem uma máquina de costura, as pessoas vão aprendendo. Eu não sei costurar, então não consigo fazer isso. Cada grupo é um grupo, no nosso caso cada pessoa que sabe alguma coisa passa para o outro. Mas, tem grupos que têm necessidade de alguém para fazer. Eu, por exemplo, pela facilidade que tenho

⁴³Este é um termo cunhado pelo encenador alemão para nomear a potencialidade representativa de determinadas expressões humanas em cena, propondo um afastamento da gestualidade cotidiana com o propósito de viabilizar a criação e o desenvolvimento de atitudes simbólicas que os gestos podem imprimir em cena. Neste sentido, o professor Wagner refere-se ao traje de cena enquanto *gestus* devido a sua capacidade simbólica de comunicar em cena e por se tratar de um elemento de teatralidade atrelado ao corpo do ator.

⁴⁴Aluna do curso de Artes Cênicas e integrante do grupo de pesquisa.

com tudo que é ferramenta eu consigo fazer o que é necessário, tudo que é preciso do ponto de vista da cenotécnica eu sei fazer muito bem, faço o cenário e mesmo que não seja eu que faça – um galho de uma árvore⁴⁵ – quem vai colocar em pé sou eu. Agora vou ensiná-los a soldar para que eles possam cada vez mais ter autonomia... mas, acho que é isso... acho necessário desde que você tenha necessidade.

Você já esclareceu muito bem que no caso do boneco a vestimenta é o próprio boneco, mas gostaria de saber, qual a relação deste traje nessa composição do corpo do boneco?

No nosso caso, especificamente, o boneco já é o próprio traje e é sempre uma incógnita. Criamos esse corpo muito na tentativa, muito no erro.... Não existe um modelo anterior e ele acaba sendo o que ele é. O corpo dele acaba sendo o que é. Ele é (...). Ele não precisa ser vestido, ele é ele mesmo o próprio traje⁴⁶. E o corpo que vai definir o movimento. No caso do boneco, não tem tanto problema, mas no caso do ator o traje pode interferir na movimentação. Ou seja, um salto alto é difícil. A atriz que nunca usou salto alto, isso vai interferir necessariamente no boneco. Nesse caso, o corpo do boneco como ele é o próprio traje, é o próprio corpo, sua própria imagem o movimento também é natural, não existe nada que o impeça de se movimentar como tal, é próprio dele, ele vai ter esse movimento que não vai poder ser reproduzido.

⁴⁵Referindo-se ao cenário do espetáculo *O Rio* (2012).

⁴⁶Referindo-se a um boneco construído no laboratório com papel jornal, fita crepe e papel de coador de pó que não traz nenhum signo de vestimenta social. Entretanto, essa afirmação do professor Wagner pode ser aplicada ao boneco, em geral, porque mesmo que haja a representação de uma vestimenta humana na materialidade e visualidade do boneco este elemento é parte indissociável do objeto – boneco enquanto signo a ser manipulado, a partir da condição de sua totalidade material.

E, nesse, caso onde o boneco não traz nenhum signo material e visual de vestimenta se inseríssemos, agora, alguma vestimenta que não faz parte do projeto...

Eu posso até colocar uma vestimenta, mas o que acontece? Vai interferir muito pouco no corpo, claro que vai interferir na imagem, é por isso que quando o boneco tem uma vestimenta, ela faz parte do corpo. Se eu coloco uma vestimenta eu perco esse corpo, crio outro corpo, outra leitura. No caso do boneco, vai interferir pouco na movimentação, vai interferir na imagem. No ator sim, pode interferir na movimentação. Usar um espartilho ou colete apertado interfere evidentemente no corpo do ator.

Partindo desse ponto de vista pode se dizer que há o nu para o boneco? ...

Não tem nu, é outro corpo. Mesmo que tenham jogos sexuais, ele é ele mesmo, daquele jeito. E nesse caso específico podemos falar do material de que ele é feito, nesse caso, jornal, fita crepe e papel de coador de pó, para dar essa textura. E já tem uma cor, por isso que ele já é o próprio traje. Poderia fazer bonecos elaborados, mas não precisa.

Bom, já foi falado de maneira muito clara sobre o traje de cena do ator, mas, se você gostaria de acrescentar algo sobre como o traje na relação com o corpo do ator-manipulador?

Como eu já falei, depende da situação. No caso do ator depende do encaminhamento. Ele pode ser essencial, pode ser signo ou ele pode ser somente um acessório. E aí, no caso, se ele for essencial, se ele for signo é que nós estamos falando do aprofundamento do comportamento emocional e da dinâmica do comportamento emocional e físico do ator em cena. Se ele for somente um acessório, aí o comportamento emocional e físico do ator independe desse acessório. Trabalhar com o traje simbólico

não é fácil. Construir signos em cena não é fácil. Acho que, por isso, as pessoas se embananam quando querem construir um universo simbólico.

E para finalizar, há alguma relação entre o traje de cena, do boneco com o sistema de vestimenta social humana?

Eu acho que não, mas tudo isso depende do universo de que estamos falando. Por exemplo, o mamulengo, mesmo o mamulengo nós temos, sim, referência ao universo popular e também o universo cotidiano.... Temos gravatas, chapéu, paletós porque é um diálogo com o cotidiano popular, então temos sim essa referência, mas isso não é algo necessariamente obrigatório e os bonecos como são personagens à medida que sejam mais elaborados... o boneco é personagem, ele não representa... representação, a ideia da mimese⁴⁷, nós estamos falando do teatro tradicional desde Aristóteles, a ideia da mimese só é possível a partir da consciência. A mimesis existe porque nós somos seres conscientes. O boneco não tem consciência, é essa a diferença. O boneco é incapaz de representar porque não existe consciência, ele não tem autonomia. A sua autonomia é sua imagem e a imagem é o que o caracteriza como personagem, ou seja, ele é incapaz de ser outra coisa. Posso até vestir ele de outra coisa, mas ele vai continuar sendo... a autonomia dele vai ser sempre a autonomia como imagem, ele é incapaz da representação, é incapaz da mimesis. Mesmo que quem seja manipulando por pessoas diferentes. Ele pode ter movimentos diferentes, mas sua imagem é a mesma sempre. O louro José da Ana Maria Braga vai ser sempre o louro José mesmo que outro o manipule, porque o boneco é sua

⁴⁷Termo grego de complexas propriedades críticas e filosóficas que abrange uma grande variedade de significados incluindo a representação. O professor Wagner refere-se aqui à impossibilidade de representar do boneco, devido a sua condição de objeto e não de um ser consciente como é o caso do ator que pode representar uma outra existência que não a sua. Entretanto, admite que pode ser uma análise aplicável ao boneco.

imagem, a potência do boneco é sua imagem e o traje de cena é parte da imagem que o caracteriza como personagem. Posso até mudar a roupa, vai ser outro personagem.

Posso chamar de outra representação?

Pode, porque vai ser outra imagem, você não tem como trocar de roupa em cena. Se fosse um mamulengo, você pode trocar a cabeça, a roupa, mas o contexto o mantém como personagem. Se eu colocar outra roupa eu mudo o personagem porque o personagem é tudo isso aqui. Se uso essa roupa como estilo e substituo a roupa eu estou usando o figurino como adereço, ou seja, o figurino vai ser usado num contexto da narrativa, mas ele não tira a realidade desse boneco como tal, ele é essa realidade. Porque o figurino é o boneco, ele se constitui como sua imagem, se eu colocar qualquer outro figurino nele vai ser outra leitura. Mas ele vai se apresentar como essa imagem, agora se eu coloco outro figurino nele e não tiro esse figurino, a imagem dele vai ser outra, mas se eu coloco esse figurino e tiro e coloco outro... o figurino é um acessório.

Entrevista com **Felisberto Sabino da Costa**

Professor e pesquisador

Entrevista realizada em 05 de março de 2016, com o Professor Doutor Felisberto da Costa⁴⁸ do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, na qual foram levantadas questões específicas sobre o traje de cena na relação entre o boneco e o ator-manipulador.

Do seu ponto de vista, qual é o propósito e o momento que o traje de cena deve ser pensado e inserido no processo criativo de um espetáculo, especificamente, do teatro de animação?

Tem uma questão bastante complexa... do que seria esse traje de cena e que momento ele entra primeiro no sentido dessa cena contemporânea, das possibilidades do traje que tem na cena, tem o lado do boneco, mas tem o manipulador, etc. E tem a questão também da gente pensar no boneco, que tipo de boneco, como é que ele é, como é que ele se configura, porque acho que para cada qual tem determinadas questões que envolvem o fazer desse traje. Então, em muitos casos, esse traje, esse figurino, já é o próprio ato de início do processo de criação. Não tem um momento para ele entrar, se a gente pensar nessa questão. Há pessoas que trabalham com essa outra perspectiva, de fazer o boneco primeiro, mas de certa forma a maior parte dos figurinos dos bonecos, com exceções, com esses que trabalham esses artistas, que tem a coisa mais como escultura, mas o bonequeiro

⁴⁸Professor Doutor Felisberto Sabino da Costa possui especialização em teatro e dança pela Universidade de São Paulo (1990), mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1990), doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (2000) e Livre Docência pela Universidade de São Paulo (2006). Atualmente é professor da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Artes Cênicas, com ênfase em Dramaturgia, atuando principalmente nos seguintes temas: dramaturgia, atuação com objetos e teatro de animação.

mesmo, acho que o traje entra ali sem muito essa perspectiva de um planejamento detalhado.

E no caso do teatro tradicional, como o Bunraku⁴⁹, por exemplo?

No Japão, neste caso, há sim essa preocupação, a coisa é diferente porque os trajes são modo de dizer, corpo de personagem. Quando eles guardam o boneco vai uma parte em cada caixa, é guardada a cabeça, são guardados os adereços, é guardado o figurino e os bonecos são montados para aquele momento, o traje vai junto com essa característica daquele momento, eles já são feitos nessa perspectiva.

Então, considerando este ponto de vista, no qual o traje já está inserido no processo inicial de confecção e encenação do espetáculo, o que é necessário para criação e confecção de um boneco de cena?

Bom, aí essa pergunta se liga à outra, aí vai depender de que boneco eu quero. Se é um boneco antropomórfico é uma coisa, se não é, é outra. Com esses bonecos novos de cena, com novas tecnologias, né? De uma imagem que pode ser a imagem de um figurino projetado. Tudo é uma escultura corporal onde pode ser projetado e onde pode se projetar o figurino. Então vai muito da questão de que boneco falamos. Ou de que perspectiva. Então, não tem uma generalização. Então, se tem bonecos que são bonecos no mais tradicional do termo e outras possibilidades de que tentam encaixar na categoria de bonecos, mas não sei se propriamente seriam bonecos.

⁴⁹Forma de tradicional teatro de bonecos japonês que se utiliza de três atores-manipuladores em trajes pretos para a manipulação de cada boneco através da técnica de manipulação direta.

Tem algum tipo de boneco que te desperte mais interesse no momento, algum tipo de teatro de boneco especificamente?

Eu acho que o teatro de bonecos está passando, assim, por um momento de necessidade de se revigorar, de pensar. Porque o teatro contemporâneo... ontem mesmo eu vi uma peça, *Natureza Morta*⁵⁰, esse espetáculo é um espetáculo que se você for pensar a gente poderia classificar também como teatro de animação, porque o que os bailarinos fazem com o corpo dialoga com a linguagem do teatro de animação... então o teatro de bonecos está numa perspectiva que ele está precisando dar um avanço. Por aquilo tudo que era uma característica, que fazia o teatro de animação, se você vai ao teatro contemporâneo, já está tudo lá. E quanto mais o tempo passa, essa separação classificatória fica mais difícil.

Por isso, você fala com tristeza do teatro de bonecos como se estivesse revivendo uma coisa que já foi...

Eu acho que tudo é muito referência dos anos oitenta, não é? Não houve muito avanço desde aquela década. Tem que dar um avanço. Você vai na dança, os atores exploram os limites do corpo, a situação, a relação das questões e tem mais sentido assim⁵¹...

⁵⁰Espectáculo grego *Still Life* (Natureza-Morta) do encenador, coreógrafo e artista visual, Dimitris Papaioannou apresentado na 3ª Edição da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MIT-SP) em fevereiro de 2016.

⁵¹O Professor Doutor Felisberto da Costa levanta aqui uma questão importante para a compreensão de seu raciocínio propondo uma análise comparada entre vertentes teatrais anunciando em forma de ensaio um movimento ainda tímido do teatro de animação em relação a outras manifestações cênicas e aponta para a possibilidade de um possível alargamento na dilatação entre as linguagens cênicas, performativas e visuais. E que de fato, talvez o teatro de animação caminhe em direção a um deslocamento para dentro deste território de fronteiras borradas onde a teatralidade se contrai em função da expansão da performatividade podendo atuar em pleno vigor das potencialidades materiais e visuais dos elementos que o caracterizam (o boneco, o objeto e a máscara) na relação com a figura do ator. O discurso do professor Felisberto sobre o traje de cena registrado nessa breve entrevista pairou sempre sobre essa questão. É realmente um tópico que permeia todo o seu raciocínio neste diálogo.

Do seu ponto de vista, qual a importância do desenho no processo de criação do traje de cena e do boneco no teatro de animação?

Eu acho que sim, dependendo da pessoa, como tem também, você pode observar, dentro de alguns espetáculos, alguns diretores, principalmente esses diretores que das artes visuais, só para citar os mais antigos, como Bob Wilson⁵², Gerald Thomas⁵³, no qual o desenho é fundamental. Se a gente pensar no cinema, também, alguns diretores Peter Greenway⁵⁴, entre outros, no desenho animado também, no qual o desenho é fundamental e faz parte no processo de criação, não apenas como ilustração, mas como articulação do pensamento. Não é uma coisa para ilustrar.

Do seu ponto de vista, o que é o traje de cena no teatro de bonecos e qual é sua função prática e simbólica em uma cena, espetáculo, performance?

Depende da perspectiva, eu pego o caso do teatro mais tradicional⁵⁵, há uma perspectiva que a gente poderia equiparar com teatro de atores, também mais tradicional, no sentido de que determinado figurino pode ser feito pra determinado tipo de espetáculo. Mas, se a gente observar por outra vertente da outra perspectiva do fazer teatral na atualidade, teremos o que a gente poderia chamar, mas é bastante discutido, de tecnologias do corpo, de repente, essas questões acabam ficando muito próximo dessa ideia do figurino, traje de cena, onde dilui um pouco o corpo, o traje, onde essas duas coisas são tão imbricadas que não se sabe mais o que é um e o que é o outro. Onde começa um, onde começa outro, onde estas questões que a gente podia

⁵²Um dos mais importantes nomes do teatro contemporâneo Robert Wilson (1941) é encenador, coreógrafo, escultor, pintor e dramaturgo norte-americano.

⁵³Gerald Thomas Sievers (1954) é um autor e diretor de teatro brasileiro, suas montagens são realizadas principalmente no Brasil, na Inglaterra, na Alemanha e nos Estados Unidos.

⁵⁴Peter Greenaway (1942) é cineasta e autor britânico.

⁵⁵Referindo-se ao teatro dramático.

falar de mascaramento, dessas questões de modificações de tecnologias do corpo, como, por exemplo, pode-se considerar a tatuagem como um traje, uma segunda pele? Muitas vezes aquilo é uma “roupa”, um traje. E aquilo tem uma função simbólica, visual, plástica, estética, uma questão afirmativa, uma questão de posicionamento no mundo, tem diversas questões colocadas na tatuagem, diversas possibilidades, ou diversas questões. Fica meio de definir: é figurino? Como, por exemplo, mudanças da cor do olho, desenho no olho, ou essas próteses que colocam, ou essas cirurgias que fazem... então aquilo que antes era colocado apenas na roupa. Em muitos casos está se apropriando do pensamento da roupa e fazendo diretamente, colocando no corpo o que não é nenhuma novidade se você pensar nos índios, nas tribos africanas, da Indonésia, etc.

Mas, para romper com o código social de vestimenta...

E a vestimenta como roupa social, nessa ideia, tem até uma coisa interessante, e mesmo a nudez com essa ideia Agamben⁵⁶, fala dessa questão, na verdade, pela perspectiva da igreja do pensamento cristão, mais do que a questão da nudez, estão falando da questão do vestuário, a pessoa está nua, mas aquele corpo colocado lá não é um corpo nu, é um corpo que tem um figurino embora ele esteja nu...

Essa sua frustração com o momento histórico, pelo qual passa a produção no teatro de animação é em nível nacional ou você sente que essa situação vai além das fronteiras?

Olha, eu não sei, até um tempo atrás eu poderia falar, mas agora eu não sei como que está o teatro de animação fora, eu posso falar mais em termos de Brasil, a nível nacional.

⁵⁶AGAMBEN, Giorgio. Nudez. Tradução Miguel Serras Pereira. Relógio D' Água Editores, Lisboa, 2010.

No caso, por exemplo, do Royal de Luxe, que trabalha dentro dos parâmetros da estrutura ficcional, mas que explora uma relação de acontecimentos com o público no espaço urbano. Você acha que é possível fazer uma leitura com ferramentas contemporâneas ou ele também é um tipo de espetáculo que ainda se enquadraria nesses moldes dos anos de 1980?

Eu acho que depende do momento, mas é uma companhia que tem muita ligação com os anos de 1980, o Royal de Luxe em alguns aspectos creio que sim, mesmo sendo teatro de rua.

O eixo central ainda não rompe...

Muda se a gente falar de figurino, mudou a roupa, remendou a roupa, tingiu a roupa, mas não buscou uma nova roupa. Principalmente no Brasil.

A gente estacionou.

A gente veio daqueles grupos antigos da década de 1980, quando era o XPTO⁵⁷ aquela coisa toda...E essa coisa... não é questão de idade. A própria Ana Maria⁵⁸ que é uma pessoa antenada, você pode ver que agora ela já está em outro processo de pensamento, com a construção desse outro trabalho, fazendo experimentações com vídeo, buscando outras possibilidades, investigação. E aí tem outra questão que a gente não pode deixar de considerar que é a questão da sobrevivência das pessoas. Tem muita gente que faz teatro e tem que sobreviver com o dinheiro de venda dos espetáculos, para que isso seja possível tem que apresentar em escolas, espaços do Sesc, que de certa forma dependem desse mercado, do produto, do mercado, do ter que vender, ter que sobreviver, então isso também é um fator decisivo.

⁵⁷Grupo de teatro da cidade de São Paulo atuante desde 1984, dirigido por Osvaldo Gabrieli (Buenos Aires/AR, 1958) também responsável pela cenografia e figurino dos espetáculos da companhia.

⁵⁸Ana Maria Amaral diretora do Casulo-BonecObjeto. Ver entrevista.

É duro porque companhias de atores que se arriscam de romper com isso encontram muitas dificuldades de se manterem ativas, de manterem um espaço...

Eu acho que faltam grupos, como os chamados grupos de pesquisa que temos aqui em São Paulo, não existem em termos de animação.

Seria um bom espaço na universidade, não?

Mas, aí na universidade, tem isso que eu estou te falando, quanto mais o tempo passa, se a gente observar, essa imbricação entre o contemporâneo, principalmente na ECA, em algumas horas perde o sentido, teatro de animação, teatro de imagem, temos o Wagner⁵⁹ que denomina de teatro visual, são muitas terminologias para uma coisa que a cada dia se torna mais inominável... não é a questão do nome... você pode chamar de teatro de animação e estar fazendo uma coisa que não é exatamente isso.

Do seu ponto de vista, quais as possíveis relações e divergências, simbólicas e técnicas, entre a vestimenta do traje do boneco e o traje de cena do ator?

Eu não sei, nunca pensei a respeito disso, mas, pensando agora, eu não vejo muita diferença, não sei se estou entendendo... entre o traje do manipulador com o traje que veste o boneco... aí depende muito do que se propõe. Por exemplo, o traje de cena desse ator-manipulador deve ser utilizado no sentido de criar uma outra camada de dramaturgia distinta... porque de outra forma não é uma coisa que cria, é uma redundância... E no caso do boneco, em muitos casos, é um traje apenas para vestir o boneco pensado da mesma forma que o teatro convencional qualquer, não é uma questão de busca no sentido de que esse

⁵⁹Wagner Cintra é professor no Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP. Desenvolve pesquisa na área da praxis teatral investigando as relações que ocorrem na interface do teatro com as artes visuais. É diretor do Teatro de Brancaneone. Ver entrevista.

traje vá trazer outras imbricações porque o boneco tem essa possibilidade. Mas, na verdade eu acho que em muitos casos, mesmo que seja uma aparência moderna, a questão não avança acho que fica naquele ponto do qual falamos no início, acho que eles não têm esse pensamento muito dessa coisa do traje nesse sentido, pensam na coisa do boneco que é diferente do ator que você tem o corpo, aí você tem a roupa e são duas coisas distintas, mas, normalmente, não estou falando de todo mundo, mas de um modo geral, quando se pensa no boneco, não se pensa muito no traje nessa perspectiva que você tá falando, pensa na totalidade do corpo.

Então, nesse sentido, o que é o traje do boneco?

É o corpo. Normalmente quando se pensa, se pensa no corpo.

E você acha que há uma relação entre o traje do boneco e o sistema da vestimenta social humana?

Se pensarmos no teatro de bonecos mais tradicional, acho que sim. Porque em muitos momentos eles procuravam fazer uma analogia, um espelhamento do que é o traje. Veja assim, por uma questão de gênero, masculino, feminino, nunca houve a questão de subverter isso.

Do ponto de vista da teoria é possível apontar um caminho para a pesquisa da criação e produção do teatro de animação no Brasil que se revele mais potente do ponto de vista do teatro contemporâneo?

Ainda é uma coisa que tem que se pensar quais caminhos. Ainda fazem teatro. Não estou dizendo que o que é feito não é relevante, mas acho que tem que romper, é a hora de romper... porque a gente vai ver o teatro e aquilo soa antigo, por mais moderno que seja.

Entrevista com
Catin Nardi
marionetista

Entrevista realizada no dia 11 de abril de 2016 com o marionetista e diretor Catin Nardi⁶⁰ da Cia. Os Viajantes, atualmente com sede na cidade de Ouro Preto. Estabelecendo um diálogo do ponto de vista da direção sobre questões específicas referentes ao traje de cena na relação entre o boneco e o ator-manipulador. Um olhar técnico do traje de cena.

Estou familiarizado com o artigo sobre criação e confecção de bonecos e/ou objetos “Visualidades: Construção de Bonecos e Objetos para Teatro, das Tradições as Linguagens Contemporâneas” que você escreveu para a revista de estudos sobre teatro de animação Móin-Móini (2014) número 12... mas essa entrevista é específica sobre a vestimenta na relação do boneco marionete com o ator, nesse caso, como você deve ter visto no e-mail, eu adotei o termo traje de cena, com base na pesquisa do meu orientador Professor Dr. Fausto Viana, para me referir tanto à vestimenta que compõe o boneco quanto o traje do ator, está bem? Dois tópicos de seu trabalho interessam muito a esta pesquisa, o primeiro é falar sobre a vestimenta e as particularidades do boneco de fio, a marionete, são poucos os bonequeiros que trabalham especificamente com este tipo de boneco. E o segundo aspecto é o traje, o boneco e o ator no cortejo de rua que você tem com os bonecos anões-gigantes. De acordo com seu ponto de vista de diretor, qual é o propósito e o momento em que o traje de cena, o figurino, deve ser pensado e inserido no processo criativo de uma cena, de um espetáculo, de uma performance ou

⁶⁰Catin Nardi (Santa Fé/Argentina, 1966) é marionetista, ator-manipulador e diretor da Cia. Navegante Teatro de Marionetes desde 1981.

de um desfile e qual é a relevância desse elemento nesse processo de criação a partir de um exemplo de seu trabalho?

Olha, primeiro você tem que considerar uma questão que é temática, a temática que você aborda, e o primeiro *insight* que você vê, a primeira imagem que a gente pensa quando vai montar um trabalho ele vem a partir de uma escolha, de maneira que se você vai trabalhar uma temática, sei lá, suponhamos, nordestina, imediatamente vem, por uma questão de referência cultural, de memória cultural, tipo de tecido, tipo de estética específica, né? Eu gosto quando a estética do ator manipulador, vou falar primeiramente da marionete, vem com uma estética que tem alguma referência, tem alguma coisa que tenha a ver com aquilo é apresentado em cena, então, por exemplo, vou citar três exemplos bem diferentes. O espetáculo *Que Bicho Será?* Foi todo desenvolvido com bonecos de cabaças⁶¹, posso até te mandar fotos depois, para você ter referência do que foi feito em cena. Esse espetáculo é uma experiência em que eu comecei a estudar as cabaças para ser bonecos.

Isso acabou originando um trabalho para o Luís Fernando Carvalho que ele colocou em *Hoje é dia de Maria*⁶², na realidade esses bonecos de cabaça são de origem anterior a minissérie. A temática do espetáculo se passa dentro de uma granja, de uma pequena fazenda, então o que vem à tona quando se falava disso é a índole da personagem que conduz o espetáculo, que é uma

⁶¹Nome popular utilizado para nomear o fruto de uma planta do gênero botânico que pertence à família *Cucurbitacea*. Muito utilizado como recipiente devido a sua leveza, resistência e forma anatômica que remete a uma garrafa rústica. Características aproveitadas por Catin na confecção de bonecos.

⁶²“Hoje é Dia de Maria” é uma minissérie brasileira, adaptada da obra de Carlos Alberto Soffredini, dirigida por Luiz Fernando Carvalho, exibida em 2005 pela emissora de televisão Rede Globo. Além dos bonecos desenvolvidos por Catin, a minissérie também contou com bonecos e manipulação do Grupo Giramundo de teatro e com o trabalho do estilista Jun Nakao, que desenvolveu trajes de cena confeccionados em papel para diversos personagens. A colaboração destes criadores contribuiu para compor uma estética de artesanato na visualidade proposta pelo diretor para esta minissérie.

personagem caipira, um... não é um fazendeiro, na verdade, é uma figura que cria e constrói seus bonecos para contar histórias da própria fazenda. Então pensei, a gente pensou para nesse primeiro momento utilizar aventais. Por exemplo, no *Que Bicho Será?* os figurinos são em cores azul, verde escuro e marrom. As tapadeiras de fundo são feitas de trama de um tipo vegetal, que dava uma cor de marrom escuro e fazia com que esses figurinos marrons, azul e verde escuro se fundissem com o fundo do palco. Isso em relação ao *Que Bicho Será?*, tem um ponto em comum com todo isso, aventais compridos até a altura do pé.

Depois, o meu espetáculo solista, o espetáculo tem dois momentos, um momento em que eu usei logo no início, estou falando dos anos entre 1996 até o ano de 2005, por aí, se usavam quimonos, quimonos japoneses, depois os quimonos foram se modificando por umas roupas árabes, tudo com fundo preto, no caso do meu espetáculo solista eu trabalho com fundo preto, e aí, no caso, eu apelei pra um figurino meio árabe do tipo túnicas com coletes por cima, meio turco, com uma calça reta assim embaixo sem volume e mangas para cobrir os braços. Após alguns anos de trabalho, me dei conta que as mangas mais largas, as calças mais largas acabavam incomodando na hora de trabalhar, então apelei por uma coisa mais árabe, uma coisa mais...com uma outra conotação, no início eu usava umas toucas que também com o tempo fui retirando elas também; enfim, compunha-se uma imagem de uma roupa que também com um comprimento abaixo do joelho, como que fosse uma calça sob uma saia aberta na lateral, tipo uma túnica com mangas compridas abotoadas até o punho... Esse figurino que acabei de descrever tem uma questão em comum com o

anterior e com o que vem a seguir⁶³. E no caso do *Organista*⁶⁴ apelei para uma roupa baseadas no turco-mineiro e roupas conotação portuguesa⁶⁵, então os atores-manipuladores usam uns casacos com uns babados com umas calças com uma sapatilhas simulando os sapatos e outros pequenos detalhes, e os casacos também compridos, praticamente, na altura no joelhos e calças por baixo também tudo preto, com babados feitos com um tecido mais leve tanto no pescoço quanto nas pontas das mangas, algumas também foram retiradas pra facilitar a manipulação dos manipuladores, que reclamaram se queixaram um pouco do incômodo dessas mangas, mas também esse ficou sendo um figurino a ver com a temática do espetáculo que fala do palco mineiro. E essa roupa também é uma roupa que vai até o joelho e nesses dois casos que eu estou citando, o *Organista* e o meu espetáculo solo *Musicircus* (1996) são roupas pretas, no caso do *Que Bicho Será?* o figurino tem um tom entre o pastel, marrom escuro, verde escuro e azul escuro.

E todas essas roupas têm algo em comum, todas elas são compridas, são roupas que por baixo veste uma calça, e por cima da calça uma roupa comprida. Qual é a motivação disso? Olha, a motivação disso é uma única e, para mim, uma preocupante motivação, que é

⁶³ Catin refere-se aqui a estrutura em comum do traje de cena de cobrir as pernas proposta com o avental e com a túnica.

⁶⁴ O espetáculo “O Organista- Cenários Históricos de Minas” (2014) é resultado do processo de profissionalização de 15 alunos da Escola de Teatro de Bonecos realizado pela Cia. Navegantes Teatro de Marionetes. Durante todo o processo, estiveram envolvidos uma equipe de criação e construção de cenários e marionetes projetados por Catin Nardin e um núcleo de dramaturgia que, em colaboração, desenvolveu pesquisa e textos. A história fictícia acompanha o organista da Catedral da Sé de Mariana, na época da sua inauguração, em sua busca por uma peça inspirada no maior instrumento musical da América Latina. Em sua jornada ele encontra personalidades históricas do estado de Minas Gerais.

⁶⁵ A imigração de povos árabes para Minas Gerais se fez notar no início do século XX. Embora chamados de turcos, eram provenientes da Síria e Líbano e, segundo o censo de 1920, 8.684 sírio-libaneses viviam em Minas. Entretanto supõe-se que Catin esteja se referindo ao aspecto alongado da vestimenta Sírio Libanesa, as casacas do século XVIII, rendas e babados portugueses.

ocultar a região da genitália do manipulador, devido à proximidade da cabeça do boneco com esta região do corpo do manipulador, seja homem ou mulher, porque inevitavelmente, mesmo que o figurino seja muito discreto, o olhar do espectador está direcionado para o boneco que ocupa essa região do corpo. E inevitavelmente já assisti espetáculos em que essa situação me provocou um certo incômodo. Desta forma, sempre tive a preocupação de evitar essa situação e usar saíotes de forma discreta e sem que o observador perceba porque a roupa é desse jeito, por esse motivo de cobrir essa região do corpo humano em relação ao boneco, que é uma coisa que ninguém percebe, mas eu sei o que isso provoca. A forma de se vestir diante do espectador, isso em relação ao universo da marionete até para facilitar quando eu vou para a rua eu apelo para botar um “aventalzinho”, qualquer coisa preta, ou que seja, só para compor com o fundo de três ou cinco metros (depende do espetáculo) e direcionar a visão do espectador para o boneco⁶⁶. Agora em relação aos figurinos no caso de uma intervenção de rua, como é o caso do “Bloconeço e a Banda Navegante”⁶⁷, nós temos bonecos gigantes, eles são muito inspirados na técnica da marionete, os bonecos tem mãos penduradas com cordas que são manipuladas do lado de dentro do boneco, e o boneco tem uma

⁶⁶Diferente do tradicional teatro de marionetes onde o ator é omitido visualmente da cena através da utilização de uma estrutura de palco específica para que o ator manipule a marionete (boneco de fios), posicionado em uma área nivelada acima e ligeiramente recuada da área de cena do boneco, o que inviabiliza qualquer interferência do manipulador humano na composição visual da cena, neste caso, da altura dos pés à cintura devido à escala destes bonecos que pode variar. Especificamente no caso da Cia. dos Navegantes, o diretor e marionetista Catin agrega a figura do ator à visualidade da cena e utiliza o traje de cena do ator-manipulador na função de uma empanada móvel com o propósito de omitir e neutralizar parte do corpo do ator.

⁶⁷Trata-se de um cortejo-espetáculo realizado desde 2012, com bonecos anões-gigantes compondo o “Bloconeço” com a banda Navegante na cidade de Mariana e Ouro Preto (Minas gerais). E que, em alguns momentos, contou com a participação do tradicional Bloco Zé Pereira, realizado com bonecos gigantes que, segundo a presidente do Bloco Zé Pereira da Chácara, Maria José Chaves Batista, ganhou força por volta do ano de 1846.

relação de proporções ali muito inspirado no universo da marionete.

Como surge o bloco e o figurino? O bloco foi criado por uma necessidade de divulgar a presença do meu ateliê na cidade de Mariana utilizando bonecos gigantes. Mas, como eu iria divulgar um bloco de bonecos em uma cidade com a tradição dos bonecos gigantes? Como divulgar sem que as pessoas confundissem os meus bonecos com os bonecos tradicionais? Então, eu pensei, se os bonecos tradicionais têm cinco, seis metros de altura, vou fazer um bloco que seja justamente o contraponto, então surgiu o boneco gigante, porém, anão, baixinho. E aí eu pensei qual o menor tamanho que eu conseguiria construir um boneco para ele ser gigante mesmo sendo pequeno, aí eu pensei, o menor tamanho que eu consigo é a cabeça do manipulador ser o topo da cabeça do boneco. Ok, mas como que o manipulador ia enxergar dentro dele. Todos eles têm no chapéu, uma faixa que é um visor para o manipulador não ficar cego dentro do boneco. E a roupa deles?

Aí que foi um grande desafio, foi feita a partir do que me sobrou de espaço, a roupa dos bonecos no bloco é uma loucura porque as pernas do manipulador se fundem o corpo do boneco e aqueles paletós ou vestidos que os bonecos usam chegam praticamente até a altura dos joelhos, mas, para que conseguissem ficar com o tamanho das pernas proporcionais ao corpo do boneco, a gente penou. Para que isso fosse possível, a gente fez algumas experiências de vestir o boneco com algumas coisas que eu tinha em primeira instância no meu ateliê, peguei uma roupa, um casaco da minha mãe, que ela tinha me dado há muito tempo atrás, e transformei naqueles figurinos que são o padrão dos casacos que eles usam, e o tamanho dos casacos ficou na medida um pouquinho acima do joelho o que fez com que o

boneco ficasse com uma perna com uma dobra, um joelho para que não ficasse apenas um pezinho aparecendo embaixo, mas uma perna fundida a um corpo que ele começa um pouco acima da cintura do manipulador e termina um pouco acima do joelho, o corpo é relativamente curto e tudo isso ainda se fundia com a parte de cima, que é a cabeça do boneco, assim eu pelejei um pouco pra chegar nessa fórmula, mas ficou uma coisa bastante funcional. Para concluir isso, vou falar dos figurinos dos manipuladores.

Catin, antes de você concluir esse raciocínio, gostaria de saber do seu ponto de vista... nesse boneco-gigante-anão... a vestimenta é o traje do boneco ou do ator-manipulador? Ou é parte do corpo do boneco? O que é esta vestimenta para você?

Para mim, é um misto do corpo do manipulador e o corpo do boneco. Algo engraçado, quando você sai com o bloco, é você ver os atores vestindo os figurinos, porque eles vestem as partes debaixo das roupas do boneco, sapato e tal. E, às vezes, dependendo do lugar onde acontece o cortejo, os atores ficam sem vestir a parte de cima, nus da cintura para cima e quando aquilo se funde ao corpo dos atores e entra a roupa e a cabeça do boneco que se encaixa no ombro do ator-manipulador... o boneco é super ergonômico, os atores não fazem esforço nenhum, é só o esforço de carregar um pouco do peso, mas você viu a habilidade que eles têm para manipular esses bonecos e não é por acaso, a gente treinou.

E ainda com instrumentos...

É, tem um tanto de coisa... o fato é que esse figurino precisava se fundir ao corpo do manipulador e do boneco e é esse o resultado que você viu. E realmente nesse caso, isso é uma coisa que eu não posso dizer que idealizei isso assim e testei e funcionou. Não, isso foi uma coisa que, sim, foi desenhado, nada

aqui é feito aleatoriamente, por acaso... inspirado nos bonecos do sul da Itália, inspirado nos bonecos daqui... não que região da Itália, foi um material que eu assisti por acaso numa revista que nem era especializada em teatro, nada disso, passou pela minha mão e arranquei uma figura de uma revista e depois fiquei matutando nisso, na realidade esses bonecos, que estou te falando, se parecem um pouco com aqueles que tem no Pará, que é uma cabeça de boneco que fica acima da cabeça do manipulador, mas o boneco não tem mão, não tem nada⁶⁸...

Que é um braço balançando...

É uma cabeça, mas sem um corpo, fica uma coisa estranha...

Como o boneco do carnaval da cidade de Olinda em Pernambuco...

É, aí ficam os braços balançando. No caso da Itália, que estou te falando, ficavam com os braços soltos, meio inertes. Fica um boneco de movimentação restrita. Então, para resolver essa questão nos bonecos do bloconeco eu inseri o fio preso nas mãos dos bonecos, as quais os atores manipulam de dentro da grande cabeça do boneco. Não sabia se iria funcionar. Mas pude comprovar isso na hora que terminei o boneco e que coloquei na rua a galera começou a “pirar”.

Como pude presenciar essa experiência como espectador durante o cortejo realizado no festival de Mariana em 2012, posso dizer que é realmente uma experiência muito envolvente em função da proximidade que temos durante o jogo que a banda e a música proporcionam com as figuras de grande expressividade e agilidade dos bonecos durante o deslocamento pelas ruas.

⁶⁸Todos esses bonecos gigantes aos quais Catin se refere são bonecos de folguedo que têm sua origem vinculada ao carnaval, e que mantém basicamente a mesma estrutura (com algumas variações de matérias) dos bonecos gigantes utilizados nestas manifestações populares em diversas regiões do Brasil até os dias atuais.

Tudo na base da suposição, entendeu? É um processo emocionante, sem dúvida. Bem, aí, vamos entrar nessa questão do figurino para acompanhar esses bonecos, como é que eu ia sair na rua com esses bonecos, sem ter uma roupa que tenha a ver com isso. E, imediatamente, uma coisa que eu sempre tive na cabeça assim, sempre me chamava atenção, era um pouco a postura do *Thom Waits*⁶⁹... o modo dele se mover diante de um bloco. Eu não podia sair sambando, muito menos conseguiria sambar então optei por outra imagem, que é uma coisa desengonçada, mas interessante que ele faz. Bem, beleza, aí já tinha uma proposta estética, plástica, de movimento, mas me faltava era definir uma forma estética mesmo para a condução e deslocamento do bloco, tanto para a banda de música e quanto para o público que tinha que acompanhar esse bloco de alguma forma precisa, estética, então propus algo como um apresentador circense. Em primeira instância, assim com um chapéu coco, não chapéu coco que parece o chapéu coco de feltro, o chapéu é redondo.

E aí no início o figurino era um figurino azul e laranja, bem mestre de banda como se eu tivesse levando a banda acompanhada por um grupo de bonecos e chegando num lugar para uma intervenção teatral, que é o que acontecia com esse espetáculo e acontece até o hoje. O cortejo tem essa característica, ele não é apenas um desfile, ele é um desfile-espetáculo, ele chega em um lugar específico depois do desfile para fazer uma intervenção, e obviamente isso tudo precisava de uma cara que desse uma unidade entre esses três personagens que conduzem o bloco, no caso eu conduzindo o bloco, o porta bandeira da frente que é um porta estandarte, um estandarte grande, é um estandarte pesado e tal, é bem presente. E o segundo estandarte que entrou tempos depois,

⁶⁹Thomas Alan Waits (1949) é músico, instrumentista, compositor, cantor e ator norte-americano.

atrás, foi necessário porque no início eu perdia a banda de vista, eu não sabia mais onde a banda estava, eu ia guiando os bonecos na frente, e daqui a pouco eu olhava para trás e não sabia mais onde a banda estava. E então colocamos uma pessoa, no caso uma mulher, a ideia foi colocar um rapaz na frente para carregar o estandarte que é pesado e uma menina bonita lá atrás com um estandarte mais levinho, e foi uma sacada porque aí virou um casal que me acompanha como se fosse um casal de mestre sala e porta bandeira, e isso entrou muito no jogo do espetáculo como um par de bonecos a mais que os que vão na frente do bloco quando a gente faz a grande volta. Durante o desfile um está comigo na frente.... No começo eu carregava o estandarte, carreguei por muitos anos...

E quando começou?

Começou em fevereiro de 2008 como bloco, mas o boneco Amendoim foi feito em 2005. Em fevereiro de 2006 já fui para a rua com ele. E vendo o resultado e o encantamento que aconteceu pensei, vou fazer um bloco com muitos bonecos. E ficou esse conceito de um apresentador que vai acompanhar de dois estandartes, um grande, outro mais simples que vai atrás e que se unem e fazem um par a mais além dos doze pares de bonecos que vão fazer suas intervenções e suas brincadeiras. Esses figurinos passaram por dois momentos. No primeiro instante, era tudo azul e laranja, de cores mais fortes. Com o tempo, eu acabei optando por usar um figurino preto, vermelho e branco. E, nesse segundo momento, aquele chapéu que era baixo deu lugar a uma cartola que era elegante, mais para cima.

Aí, eu comecei a usar umas roupas mais largas, dando volume na barriga, para fazer aquela coisa do apresentador barrigudo, exagerando assim uma gordura natural que eu escondia (risos).

Aí, você aproveita isso em cena através de um figurino que ajuda a valorizar tudo isso. Esse figurino que eu uso atualmente é um figurino preto e branco, muito mais voltado para uma coisa de elegância mesmo, preto branco e vermelho como o figurino dos dois porta estandartes. No caso do porta estandarte masculino ele é metade branco, metade preto, enquanto que a porta estandarte feminino veste uma calça semelhante à minha só que curtinha com um *collant* branco, com sapatilha que é para ficar mais livre, mais solta, e, em consequência, poder fazer recriações de danças que os bonecos fazem. Enfim, aí eu acho que já te dei uma pincelada do que é em termos de conceptualização. O momento em que cada uma dessas coisas surge eu acho que está, assim, muito no início de pesquisa. Eu desenho tudo antes de fazer as minhas coisas, até os figurinos, uma ilustração meio bruta, tem também um estudo de cores, no início do bloco. No caso de outros figurinos... tem muita coisa aqui em casa, inclusive um monte de coisa que nem sei. Todas as referências que acho que um dia vão me servir para alguma coisa. Mas acho que tudo isso vem logo no início. Pode evoluir para outras coisas, mas, geralmente, o que vem de cara e acaba acompanhando a montagem são os materiais que a gente usa e as condições a montagem oferece.

E, nesse início de processo de criação, você já concebe o boneco na sua totalidade visual e material através do projeto do desenho, ou seja, você já cria a figura do boneco com a vestimenta?

Cara, tem que ser desse jeito, senão na hora de fazer o figurino fica muito em aberto e o figurinista para teatro de bonecos é uma coisa muito difícil de achar. Então você vai encontrar uma costureira bem-intencionada que vai tentar fazer aquilo que você desenhou e tentar fazer o mais próximo possível porque é

difícil, as proporções do boneco são diferentes, o boneco pode ter ombros extremamente largos, ombros extremamente estreitos. E as escolhas de tecidos eu mesmo que tenho que ir atrás, para definir o que vai usar em cada lugar porque a textura do tecido limita o movimento no universo da marionete, se não escolher o tecido apropriado você atrofia o boneco todo. Tem que ser um tecido específico e aí não tem jeito. Não me alegra muito ter que ir pesquisar tecido, mas é uma coisa que de tempos em tempos tenho que ir para a rua, me enfiar nas lojas de tecidos, ver o que que tem, escolher e comprar aleatoriamente porque acho que um dia vai servir e certamente um dia serve, mas é inevitável, você tem que ir atrás do tecido e depois achar alguém que tenha habilidade e paciência para montar aquilo que você desenhou.

E no caso dos bonecos- gigantes- anões a cabeça é de que material?

As cabeças são feitas de fibra de vidro, elas são esculpidas. Fiz um molde no primeiro boneco, ele é de isopor, forrado com papel, massa plástica, e resina por cima, que foi o modelo original, e tem algumas cabaças que o nariz e olhos são feitos com cabaças, os volumes são feitos a partir desse material e depois entram formas em resina, claro. Agora isso é por uma questão de escolha de material apropriado para se trabalhar. Porque se você trabalhar com outro material o peso do boneco seria insuportável. Tem uma preocupação ergonômica, que até onde eu sei outros bonequeiros não pensam muito nisso.

E em relação à escolha do material e escala a ser utilizado na estrutura da marionete (boneco de fios)?

Eu não faço questão de esconder as linhas, ao contrário, eu prefiro que a linha apareça, é evidente que o boneco é movimentado com a colaboração de alguém, que no processo do

movimento do boneco, à mercê de uma cena teatral é obrigada, por um conjunto mecânico que é a marionete, a se movimentar de determinadas formas quando você observar manipulador manipulando a marionete, você vai ver que no geral o que o manipulador está fazendo não tem nada a ver com o que a marionete faz. A teoria de que o manipulador manipula a marionete eu sou completamente contrário a ela, eu não acho que o manipulador manipula o boneco, eu acho que o manipulador está à mercê de uma cena teatral, à mercê de um conjunto mecânico que o boneco que está embaixo tem: gordo, alto, magro. Ele se movimenta de diferentes formas, então quem está manipulando está à mercê de uma ideia teatral, então duvido muito que seja o manipulador que manipula o boneco, porque em momentos em que a gente acha que o boneco vai fazer uma coisa e ele faz outra.

Entendo. Então, Catin, meio para concluir, gostaria de retomar duas questões... a escala e o material com o qual o boneco vai ser confeccionado você define de acordo com o projeto?

Faço caricaturas⁷⁰ depois de definido o que eu vou fazer, não de uma primeira caricatura, mas de várias até achar a figura que te agrada, isso é levado à escala final do boneco, em cima disso é que é feita a escolha de materiais que vão ser utilizados. No caso dos figurinos não, você pode trabalhar o desenho numa escala menor porque o figurino vai ser feito sobre o próprio modelo já pronto, então não há necessidade de trabalhar na escala do boneco o desenho do figurino.

Então, do seu ponto de vista, há alguma relação entre o traje de cena do boneco e o sistema social da vestimenta humana? Se sim, qual?

⁷⁰Supõe-se que se trate do estudo prévio da característica do boneco através do desenho.

Bom, deixa eu ver se entendi bem a pergunta. Se há alguma relação entre a roupa da pessoa no contexto do espetáculo e da pessoa no contexto social?

Em dois aspectos, o simbólico e o prático.

Eu acho que sim. No que diz respeito à questão plástica, estética do espetáculo do trabalho que você está abordando, acho que há uma relação importante no figurino que é utilizado pelo manipulador e o figurino que é utilizado pelo boneco para que haja algum ponto de conexão, não que seja necessária uma coisa idêntica ao boneco, mas alguma coisa que tenha uma conexão. Agora, o que se refere à realidade, ao cotidiano da pessoa, tem uma coisa fundamental: praticidade. Que é fundamental...uma roupa que não seja cômoda para você fazer um espetáculo é como um espetáculo de marionetes com uma mesa baixa, você acaba com a pessoa, você acaba com o manipulador em cinco minutos do espetáculo e isso implica no resultado do espetáculo. Então conforto, sobretudo conforto, a necessidade da roupa, conforto com o tipo de tecido que você usa e aí varia de manipulador para manipulador, tem gente que não suporta, eu não suporto, tecidos sintéticos, para evitar contato tenho que estar com uma roupa de algodão por baixo. Então todas essas questões estão dentro de uma que vão ser observadas antes de você fazer uma escolha de tecidos que atende a um tipo de tecido que você vai utilizar.

Entendi. Então é isso, Catin, quero agradecer mais uma vez sua colaboração e o seu ponto de vista que é bem importante como eu disse, um ponto de vista específico que trata do teatro de marionetes, que é o boneco de fios. Até o momento, pelo que sei são poucos os profissionais que estudam a fundo e que trabalham com esse tipo de boneco no País.

Eu que agradeço a sua consideração, e acho importante ter a oportunidade de conversar com você sobre esse universo, é uma parcela pequena de pessoas que se dedica a trabalhar com marionetes e a necessidade de um pesquisador que estude o figurino nesse tipo de trabalho é fundamental. Eu procuro ter um pouco de atenção com isso, assim como procuro ter muito cuidado com o movimento que é feito em cena pelo manipulador quando o espetáculo está acontecendo, e isso está muito agregado ao tipo de figurino que a gente utiliza. Se você tem um figurino confortável que permita você buscar uma coreografia que complemente o trabalho que o boneco está fazendo é sempre interessante, como na dança, assim é o figurino para a cena com bonecos.

E não é somente à mercê de executar um determinado repertório de movimentos. Uma vez que esse repertório está estabelecido, aí que há a oportunidade de se estudar a coreografia, uma dança em cima disso que permita que a estética que está por trás da estética, que está sendo oferecida para o espectador, complemente de forma que venha a somar e não retirar na cena a atenção do espectador. E por último, também a questão da disputa de atenção do espectador entre o boneco e do manipulador, o que acontece muito no universo do teatro de mesa, onde o rosto do manipulador está muito próximo do objeto em cena, faz com que muitas vezes a cena se transforme numa disputa de egos. E essa é uma preocupação séria que eu tenho para coreografar disputa de movimentos. Manipulador que disputa a cena com o boneco, que eu costumo dizer que não é uma coisa que se resolva numa sala de teatro, se resolve num divã com um psicólogo.

Você está ali é à mercê de um objeto teatral, de uma ideia de teatro, à mercê de um roteiro, de uma dramaturgia. Não quer

dizer que o manipulador não possa complementar a cena. Que é justamente o que estou dizendo, à mercê de um figurino, à mercê de um movimento coreografado, complementando a cena teatral, me parece sumamente incômodo. Quando você descuida disso, você perdeu a cena. Você perdeu a cena para a estética humana e aí entra num campo que fica para o descuido. Por isso que a estética dos figurinos, de vestuário, de trajes teatrais, na cena da marionete, são elementos integrados e complementares à cena teatral.

Dossiê

LUME

Laura Françoço

O figurino através do espelho

As entrevistas a seguir são fruto do mestrado intitulado “Lume teatro: trajes de cena e processo de criação”, defendido em maio de 2015. Enquanto o material da dissertação ainda é inédito (mas será publicado como livro em breve), disponibilizo aqui partes das entrevistas que foram fonte das análises feitas durante o projeto de pesquisa.

O título dessa seção é um jogo. Convidamos o leitor a conhecer o ponto de vista dos atores sobre seu próprio fazer e sobre o criar dos figurinos. Ao mesmo tempo, as entrevistas também possibilitam aos próprios entrevistados tornar visível, ou tornar conscientes, aspectos normalmente periféricos ao seu processo sua criação.

Esperamos que, disponibilizando este material, se possa ter evidenciado como é o processo de criação dos figurinos dentro de um grupo de teatro que realiza pesquisas. Gostaríamos também que este material incentivasse outros jovens pesquisadores a registrar, estudar, analisar como é criado um figurino de teatro contemporâneo no Brasil.

Ao final desta seção há um glossário de nomes de pessoas e espetáculos do Lume, para auxiliar o leitor na compreensão do tema.

Laura Françoze

Entrevista com
Ana Cristina Colla

Atriz

Laura Françoze: Eu queria começar perguntando do seu espetáculo solo. Como que foi o processo de criação do figurino?

Ana Cristina Colla: Você está falando do solo “Você” ou do “SerEstando”?

Primeiro do “Você”. Se foi muito diferente do processo de figurino de espetáculos em grupo. Se tem uma diferença muito grande, para você, o espetáculo solo dos espetáculos conjuntos em relação à criação do figurino.

Eu não vejo, não, essa diferença. Eu acho que sim, porque ele não está em relação com o outro, então a relação dele muda porque você vai estar relacionando ele só consigo e com o cenário, né? Não tem essa necessidade de harmonia com os outros figurinos, eu acho, imagino que seja só isso.

No caso do “Você”, como foi com o Tadashi⁷¹, ele tem esse olhar muito do aproveitamento das coisas, não tinha uma verba e nada que fosse específico para compra de figurino para o espetáculo.

A gente só teve o apoio para trazer o Tadashi. Então ele também, né, como ele sabe disso, ele teve esse olhar de reaproveitamento, que ele fez também com o “Shi-Zen” (7 cuias). E acabou que a gente aproveitou, no caso, o vestido inicial, acabou sendo do “Afastem-se vacas”, a segunda cena é uma sunga, que a gente mesmo fez, e o terceiro também era um vestido do

⁷¹ Tadashi Endo, mestre de butô e diretor de Sopro, Você e Shi-zen, 7 cuias.

“Afastem-se vacas.” A princípio a gente até buscou para ter, porque são só três momentos de cena, três figurinos. A gente até buscou... seria um menino, e não uma menina, buscamos short, colocamos algumas outras roupas, mas nenhuma ficou bem, até que tinha esse vestido, justamente que parecia escolar, tinha essa coisa infantil, que caiu perfeitamente. Então acabou que essa foi muito, o vestido da menina foi uma proposta minha. Ele voltou de viagem, eu falei “olha, tem esse vestido, o que você acha?” A gente só acrescentou um tênis e uma meia dessa três-quartos, não sei como chama, que dava ainda mais esse ar estudantil, e pronto, foi bem simples, na verdade.

E essas roupas que vocês reaproveitaram, elas estavam no figurino aqui do Lume? Ou eram do seu acervo?

Eu tinha usado um deles, era do meu acervo, que eu tinha usado, era meu mesmo, no “Afastem-se vacas”. E o outro, eu acho que era Renato (Ferracini) que usava, ou Alice... era um outro ator que usava, mas estava aqui no acervo do Lume. Então quando a gente precisava de um vestido de velha, com algumas especificações que tinha que tapar o braço, porque um complemento do segundo figurino da sunga, são palavras descritas pelo corpo, que para mim ele é tão figurino quanto a sunga. Precisava estar encoberto, então precisava de um vestido que fosse essas especificações, né, de manga comprida e também saia comprida. E aí esse caiu perfeito, então eu só tive que fazer alguns ajustes, que eu precisava de bolso para encaixar um bilhete, então eu costurei um sutiã, pequenos detalhes. A gente deu aquela raspada nele, queria que fosse algo velho, então fizemos aquilo de raspar lá no chão e escurecer.

Uhum. E com frequência vocês primeiro recorrem ao figurino do Lume, num primeiro momento de criação, para depois ir elaborando em cima disso?

Normalmente. Por exemplo, nos “Bem Intencionados”, que a gente tinha a construção da figura totalmente em processo, então os elementos de figurinos, eles iam sendo colocados, mas podiam ser totalmente descartados, né? Era só para construir um estado, alguma coisa para a figura. Aí foi tudo do nosso acervo. Aí à medida que o personagem vai caminhando e o projeto vai caminhando e aí, sei lá, surge uma apresentação do processo, você já elabora um pouquinho mais, investe num pequeno detalhe, um sapato, uma coisa mais detalhada, até realmente “ah, agora chegou a um formato que vale a gente gastar e ter ele”. Então durante o processo normalmente é o acervo, mesmo.

Certo. E no caso do “Serestando”?

O “Serestando” já veio muito de desejos meus, e depois quando eu encontrei a Silvana⁷², que era a figurinista, que dialogou comigo superbem, foi que surgiu. Meu desejo era fazer algo que fosse maleável, que pudesse... porque o “Serestando”, como ele é uma demonstração de trabalho que eu passo por diversas figuras, e cada uma delas tem seu figurino no espetáculo, mas não cabia na demonstração eu trocar de roupa a cada personagem que eu mudava, isso não tinha sentido...

Prático.

Prático mesmo (risos), exatamente. E como as figuras estão em outro contexto, não tinha também dentro do sentido poético também não tinha sentido. E eu também não queria, como a gente normalmente faz demonstração do trabalho com roupa de trabalho, também não queria isso, porque eu já fiz uma costura, mesmo

⁷² Silvana Nascimento, figurinista de SerEstando e Alphonsus.

sendo demonstração, uma coisa mais poética, mais espetáculo, que eu precisava disso.

Aí conforme foi se desenhando a estrutura da demonstração, foi me vindo alguns desejos que eu cheguei e coloquei pra Silvana, e ela super abraçou a ideia e veio com várias sugestões. A minha a princípio era que eu queria algum vestido base, e que eu pudesse ter alguma saia que fosse se transformando.

Aí, bárbaro, ela criou esse vestido base de uma maneira que eu pudesse estar tirando; para cada figura foi criada uma saia que tinha relação, então, sei lá, a Maroquinha⁷³, que é uma coisa mais interior, tímida, é um tecidinho florido... isso a gente foi junto até uma casa de tecidos e ficamos lá provando “ah, será que esse tem a ver, será que esse tem a ver”. Texturas para a gente era interessante, a estampa, maneiras práticas de colocar e tirar ele, então como se fossem camadas também de figuras.

E no decorrer eu só vou tirando: uma, outra, outra, até tirar o vestido base e ficar com essa, tipo uma saruel, um ceroulão, que aí também foi ideia minha de falar “vamos ter essa coisa básica”, e tirando isso foi o figurino da Nataly⁷⁴ que foi incorporado, que é o, um vestido que eu tinha comprado pros “Bem Intencionados” no brechó, e que a Grace⁷⁵ vetou, não gostou, e eu acho pro espetáculo e pra harmonia geral nesse caso não cabia, cabia pra Nataly, mas não cabia pro espetáculo, e ele muito facilmente se encaixava com esse vestido base, então acabou que foi isso. O sapato também era sapato que eu tinha,

⁷³ Maroquinha é uma das personagens de Cola em Serestando e Café com Queijo.

⁷⁴ Nataly é o nome da personagem de Colla em Os Bem intencionados.

⁷⁵ Grace Passô é diretora de Os Bem intencionados.

lá no meu arquivo de figurino meu, que eu nem tinha usado em nada...

Sei, e foi incorporando

E foi incorporando.[...] Acho que uma coisa importante é que os figurinos, sejam coletivos ou individuais, eles vêm a serviço daquela ação, a serviço daquela composição, nunca o contrário, a gente nunca fez algo em que o figurino era... eu até fico curiosa, sabia, em fazer um processo em que o figurino é o deflagrador das ações, tipo, eu tenho um figurino, que eu acho que aí ele passaria quase como uma instalação plástica, me parece assim, e como que eu construo uma corporeidade dentro daquele figurino. Isso é algo que com a Silvana mesmo, quando a gente estava falando, eu falei “seria um processo maravilhoso essa inversão”.

Seria o sentido oposto. Porque para o Luis⁷⁶ desde, eu me lembro muito, até comentei com você, acho, no dia do figurino, que era, no caso eu fazia o Uirapuru, era bruxa, era uma figura mais mítica, então permitia um figurino, era todo de estopa, mais costurado, muitas voltas, muitas saias, muitas coisas, eu lembro que eu pus, era lindo, mas eu não conseguia fazer metade das ações que eu tinha com aquilo ali. E eu me lembro do Luis chamando o Fernando Grecco que era o figurinista na época: “pega sua tesoura. Corta aqui, tira daqui, tira daqui, lá lá lá lá lá....” interferiu de uma maneira que eu acho que nem todo figurinista aceitaria, mas como o Fernando já trabalhava há um tempo com o Luis, e sabia dessa premissa, do tipo “esse figurino está a serviço da cena e a serviço das ações, esse ator tem que estar confortável, ele tem que estar seguro com o que ele está

⁷⁶ Luis Otavio Burnier, fundador do Lume e diretor de Taucoauaa panhé mondo pé;

fazendo, o figurino não pode ser um empecilho”, ele não... também, era um figurino, claro, muito mais desconstruído, que permitia isso. Ele não faria isso, né, “corta com a tesoura” qualquer coisa, né? Contextualizando tinha sentido. Mas o Fernando também criava junto com ele. “Ok, vamos” cortou, cortou, cortou, e ganhou outro formato que pra mim ficou confortável e ficou lindo da mesma maneira.

E será que a gente poderia pensar que as pessoas, os figurinistas que trabalham aqui com vocês têm geralmente essa postura, ou, vocês procuram pessoas que têm esse tipo de postura, que seja mais delicado, assim, não seja tão... né?

Sim. Acho que delicado e ao mesmo tempo entenda que o figurino é um elemento dentro de um todo, então ele não é algo que “ah, essa é minha criação e ele vai predominar”. Ela tem que estar em diálogo com os outros figurinos, com o cenário, com o conforto, com beleza, não não não... então ele tem que ser alguém aberto a estar criando também em processo. Não pode ser algo do assistir, minha criação é essa e pronto. Né, isso a gente nunca chamaria, nunca tivemos nem relação nem contato com isso, com ninguém. Normalmente são pessoas que acompanham nosso trabalho e acabam criando dentro do processo. Tanto que às vezes vai e volta infinitas vezes até a gente chegar no que é satisfatório para ele e para a gente também.

E pra Nataly, como é que foi? Encontrar a figura da Nataly, o figurino dela?

No caso dela, porque como é um processo de construção, não sei se alguém já tinha te falado exatamente disso, eu acho que você já sabe disso, mas como ele foi em construção com essa brincadeira que a gente fez dos papeizinhos lá, e cada um pegou uma característica, a Nataly já tinha coisas que era “veste tudo

de uma cor”, é, tinha alguns coisinhos que, quando eu vim pro figurino, e era isso “vamos lá pro figurino e tem uma hora pra cada um vir com uma proposta”, eu queria algumas coisas que fossem, primeiro diferentes do que eu já vinha fazendo, então a coisa de escolher uma peruca, sabe? Me veio muito do “ah, mudar a cor do cabelo, mudar...”, porque eu tenho muito, é, sei lá, no “Shi-Zen[, 7 cuias]” aquele cabelo que arma, na “Parada de Rua” o cabelo que arma, então tem alguns lugares que você acaba caindo, porque as possibilidades do cabelo não são tantas, que eu falava “eu queria alguma coisa aqui”, então a peruca veio já para também mudar totalmente. A coisa do ser loira, me veio muito já esses... apesar de que ela era muito mais senhora do que é agora, né?

Aí o rosa: tinha também um vestido rosa que era do figurino, também teve isso de uma cor só. Eu quis pôr também peito postiço, eu fui muito para isso: essa é a possibilidade de fazer uma figura que não seja... pelo universo que a gente queria, de celebridade, de tudo, então também, cabia... aí o vestido, ele era todo tubinho, isso dá bunda grande. Então tinha coisas que “ok, vamos botar um salto”.

E para mim era desafiador, porque não tem absolutamente nada a ver comigo. Então era uma dificuldade andar de salto, o que me dava um andar que era diferente, porque eu tinha que trabalhar com esse equilíbrio. Isso já me dava um estado que era bom. O vestido, né? Um vestido que é colado... ter um peitão. Foram coisas artificiais que, como a construção da figura não existia, é um pouco dentro dessa linha do “ôpa, o figurino também guiando um pouquinho...”

É quase as deformações de um bufão?

Exato. Um pouquinho menores, né? Um pouco mais ali, mas...

Claro.

Se você vê as mulheres hoje com os peitos e com as bundas que tem... [risos]... é essa deformidade, né? Aceita socialmente, mas é um tipo de deformidade também que está começando. Então ela ia nessa linha, aí o figurino para mim foi... passou por desde um vestidinho florido, que cabia o peito ali dentro, esse peito estava no figurino também grandão, e depois o Jesser [de Souza] que disse que ele que tinha feito, que usava, que eu nem sabia quando peguei. Tudo, né? Coisinhas que estavam por ali. E depois é que foi sofisticando, no decorrer, né? Para ela entrar no espetáculo, a peruca ganhou um super outro olhar, já de mais, né? Muito mais bom gosto. O figurino ao invés de rosa virou dourado, então ela foi se requintando ao longo do processo. [...]

Vocês passaram, pelo que eu vi nas outras entrevistas, por duas experiências que foram menos desse jeito, né? Eu acho que a do “Afastem-se [vacas que a vida é curta]” e a do “Shi-Zen [7 cuias]” foram menos, foram menos, enfim, foram mais centralizadas, talvez pela direção, será que a gente pode...?

Acho que mais o “Afastem-se [vacas que a vida é curta]”. “Shi-Zen [7 cuias]” ainda sinto uma mescla, né? No “Afastem-se [vacas que a vida é curta]” totalmente. A gente realmente não optou em absolutamente nada do figurino, ele foi o mais lindo de todos, porque era um projeto grande, que cabia isso... o espetáculo em si também era muito grandioso, né, principalmente com o nosso formato da época; Fernando [Grecco] era um figurinista muito especial, que tinha uma relação com teatro forte, que tinha uma costureira que trabalhava com ele, porque muitas vezes eu vejo

essa dificuldade do que o figurinista pensa, encontrar uma costureira que entenda e dê conta, entenda que um figurino de teatro tem especificações diferentes.

No próprio “Bem intencionados” a gente chega a lugares que “poxa, essa costura tem que ser muito mais reforçada... eu não estou andando com esse vestido e sentando, eu estou fazendo mil coisas com ele.” E isso é um lugar difícil sempre para gente porque a costureira tem que ter esse olhar, né, do quanto aquilo tem que ser forte, do quanto aquilo tem que resistir quinhentas lavadas e quinhentos espetáculos, e suor e pá pá pá. Nem todo mundo, nem todo figurinista, nem toda costureira tem isso. E o Fernando⁷⁷ tinha uma mulher que era maravilhosa, e que trabalhava com ele. Então os figurinos eram bárbaros.

Estão aí até hoje.

Desde o tipo de tecido, até a beleza... até hoje, sendo aproveitados, reciclados e tudo.

No “Shi-Zen”, passou por isso, mas a gente passou por uma grande reciclagem também proposta pela gente. Mas, sei lá, uma sunga, também, ela é muito básica, mas, sei lá, os figurinos que eu tenho, que é as twins, por exemplo, a gente foi junto à costureira “temos essa saia, que pode reciclar esse tecido”, o Fernando Grecco já tinha falecido, mas a costureira dele permanecia, então foi ela que fez os figurinos de algumas cenas, que precisava de uma costura assim. Então isso já ajudou muito, ela foi alguém que “como é que faz isso dessas *twins* estarem grudadas e ao mesmo [tempo] cada uma ter uma liberdade de movimento que não era pra estar totalmente grudada, não era uma

⁷⁷ Fernando Grecco, figurinista de Tacoauaa panhé mondo pé e Café com Queijo.

faixa que a gente vai amarrar?”. Tinha que ter um pensamento de como essa saia se comporta e tudo. Isso a gente fez com ela.

E, o inicial que é esse figurino calça e casaco era uma coisa isso: um figurino de inverno, vamos para o brechó e cada um escolheu o seu casaco, eu acho que ele é mais híbrido, não é tão imposto

Não foi tão rígido?

Não, como o “Afastem-se [vacas que a vida é curta]”.

Tem mais alguma coisa que você lembra, que você acha que é curioso? Tem uma, enfim... ou, não sei, dependendo da linha de pesquisa, você sente que a relação com o figurino é um pouco diferente, ou é sempre a partir das necessidades?

Eu acho que sempre a partir das necessidades. Mas se eu penso no “Bem-intencionados”, é que tem espetáculo em que a coisa visual é mais intensa, mais forte. Então aí eu sinto que o figurino ganha um peso maior. Sei lá, no “Café com queijo” ele quase que tem que desaparecer, e no outro, num “Bem-Intencionados” ele tem que ser um dos focos de frente. Então mudam essas intensidades. Eu acho que no “Café” ele tem de ser muito mais... Desaparecer no sentido de ser camaleônico, né, de poder olhar e eu ver um homem, ver uma mulher, ver cor nele, ver... Independente daquilo estar materializado. Já num “Bem-Intencionados” você dá todas as informações, eu vou ter todos os colares possíveis, as pulseiras possíveis, o anel, lalalá, ele já vai para o over, né? É o extremo oposto na minha cabeça. Sei lá, acho que isso está, né? Ligado à estética do espetáculo, à própria figura...

Mas eles também foram espetáculos que foram criados com materiais muito diferentes, né? Que um partiu da mimesis, de dados reais, e o outro papelzinho, né?

Exato. Esse lado exterior tem uma dimensão muito forte, né? No “Bem-Intencionados”. Então ele ganha outro contexto. E claro, também a contextualização do espetáculo. Um pode se passar em qualquer lugar: na sala de uma pessoa, numa roda de cantoria, no caso do “Café com Queijo”. Então nesse sentido que ele tem que ser camaleônico, o figurino. Agora, nos “Bem-Intencionados” é a noite, no salão de baile, bar, não sei que, então ele tem aquilo.

Ele é específico, né?

Ele é específico, né, daquele universo. [...]. Outra coisa que... não sei se é figurino isso de sapato e tudo, mas é só curiosidade...

Sapato é...

Porque, eu falando “nossa, quase todos os espetáculos eu faço descalça”

Olha só!

Quase todos. Olha, se eu mapeio, sei lá, a Pau⁷⁸ é descalça, o “Café com queijo” tem aquele sapatinho ali, né? No “Você” é descalço, só tem o tênis no finalzinho...

“Shi-Zen” é descalço...

A “Demonstração” é descalço, só ganho um sapatinho só lá no finalzinho... “Shi-Zen” é descalço. Outro dia eu estava pensando: “gente...”. Por isso que a Nataly é um desafio, né?

⁷⁸ Pau é o nome da personagem de Ana Cristina Colla no espetáculo O que seria de nós sem as coisas que não existem.

Está de sapato, está de salto, como fazer essas ações todas assim? Isso foi ótimo para a construção da figura. Porque eu acho que como a gente treinar, e a ação surge do processo do treino, você está sempre com o pezão no chão. E o pé é um lugar tão fundamental, tão importante de enraizar, de se assentar para fazer as coisas que eu acho que o descalço veio como um alívio “ai que bom, eu estou descalça”.

Sei.

E fazer isso num sapato muda totalmente a...

Deixa vocês quase inseguros, mesmo.

Exato. Tanto que o, no, para a demonstração de trabalho, para o “Serestando”, tem aquela ceninha da criança, que eu tenho o sapatinho, e que eu tinha feito, já, o que me inspirou essa cena é uma outra cena que eu tinha feito só aquilo, só com os poemas de infância e tudo, e ali eu falei... com um figurino totalmente diferente. Pus um vestido, pus um casaco, como se fosse uma coisa de inverno, e aí brinquei com isso de o sapato ser a sonoplastia da cena, que depois acaba surgindo também na demonstração, acabei aproveitando isso, com a coisa do sapato. Justamente também porque para mim era novo ter um sapato no pé, sabe? E ele poder ser uma informação, então, tanto que aquele salto virou um “tec tec tec tec tec tec” que era o fundo para eu gritar as frases e, né? Sobrepor as vozes em cima daquele som. [...]

Entrevista com
Jesser de Souza

Ator

A primeira pergunta que tenho especificamente para você é sobre o “Afastem-se vacas”, sobre aqueles trajes de palha que vocês trouxeram da viagem de campo. Eu queria que você contasse como que vocês os encontraram, como que surgiram esses trajes?

Eu não vou me lembrar a cidade exata – porque a minha memória é péssima – e nem a situação em que eles eram usados. Mas eram vestidos que eram usados por alguma razão naquela região, para alguma festividade ou alguma cerimônia. E a gente achou aquilo muito interessante, mas não tinha a menor ideia do que poderia fazer com aquilo, da mesma forma com que a gente foi para campo pesquisar sem saber que espetáculo a gente faria, como a gente faria, que estética a gente adotaria. A gente foi conhecer as pessoas, coletar depoimentos, histórias, canções, ao mesmo tempo [deixar-]se afetar por essa vivência, por essa experiência, para que ela também determinasse as escolhas que a gente faria depois sobre o que fazer com esse material recolhido – material humano, artístico. O figurino, nesse caso do figurino e de alguns objetos de cena, foi a mesma coisa: a gente trouxe alguns cestos, uns tão no banheiro do Lume aqui, um deles foi usado em cena. Na verdade, o procedimento foi muito parecido com a coleta do material artístico mesmo: “ó, isso aqui é interessante, não sabemos se vamos usar, se vai servir para alguma coisa, se é para esse espetáculo, se é para algum outro, em algum outro momento”. Então aqueles vestidos de palha foram isso, a gente falou “isso é interessante”, era um trambolho, mas a gente falou “vale a pena investir, pode ser que interesse”. E eles fizeram uma grande diferença na cena depois né?

Vocês mostraram para a diretora? Ela gostou?

Nós mostramos para ela e ela gostou. Foi o mesmo procedimento com tudo. A gente mostrou todo o material de imitação, de mimesis que a gente tinha feito. Fizemos uma grande amostragem para ela e ela com aquele material criou o espetáculo. A mesma coisa foi feita com os objetos de cena, com o que a gente trouxe de figurino, de objeto, de material de cena. Nós mesmos propúnhamos a utilização de algumas coisas para determinadas cenas ou então ela mesma era quem decidia “ah vamos usar esse aqui então, para tal cena”.

Entendi. E “Contadores de histórias,” como é que foi o processo? Foi parecido com esses dos objetos?

“Contadores de histórias” também foi bem parecido porque era assim também, cada um trouxe materiais. Eu me lembro de ter trazido coisas que a gente não usa mais aqui, coisa que os seringueiros usavam na floresta

De iluminação?

De iluminação, tipo uma lamparina.

Que ainda existe?

Existe. Eu me lembro até uma das coisas que resgatei. Aquilo lá, por exemplo, é uma lamparina que eles usam na mata, os seringueiros usam, então a gente trouxe. Eu acho que ela até chegou a ser usada, mas eu não tenho certeza. Instrumentos musicais que faziam som, pequenos objetos também, a gente trouxe muita coisa tanto Contadores quanto Taucoaua Panhé Mondo Pé, que na verdade, muito do material do espetáculo Contadores veio do espetáculo Taucooa.

Foi quase um desdobramento.

Foi um desdobramento, exatamente.

E, no caso desses três espetáculos, vocês chamaram um figurinista para ajudar com alguma coisa?

No caso do “Taucoaua panhé mondo pé” era o Fernando Grecco que era figurinista já, que já trabalhava com o Burnier antes e de quem o Burnier gostava muito, de percurso de trabalho também e com quem ele tinha um diálogo muito tranquilo. O Burnier era muito assertivo nas coisas que ele queria, ele era muito determinado. Então o Fernando Grecco propunha, mas o Burnier é quem dava a palavra final. No caso do “Taucoaua panhé mondo pé”, cada um fazia suas propostas e tinha a assinatura do Fernando Grecco referendando nossas escolhas ou propondo escolhas de acordo com a visão, com a ideia, que o Burnier tinha do espetáculo. Para “Contadores de histórias,” não teve figurinista porque era um desdobramento do “Taucoaua panhé mondo pé” e foi criando num momento também após a morte do Burnier, de muita dor. Foi um momento em que a gente precisava criar, a gente precisava colocar para fora e a maneira que a gente conseguia era aquele que ele mesmo propunha: **ex-pressando**, ou seja, aquela pressão criativa que precisava ir para fora. A gente queria criar isso muito rápido, então “Contadores” surgiu sem uma grande equipe. Acho que o Ric [Ricardo Puccetti] ajudou na direção e a gente foi usando os materiais que nós já tínhamos coletado da viagem para o “Taucoaua panhé mondo pé” só que reorganizando com outra estética, usando outros materiais, renovando alguns, mas para o “Contadores” não houve a interferência de uma figurinista. Pelo menos que eu me lembre. E o “Afastem-se vacas” teve, que na verdade era a Anzu [Furukawa, diretora], acho que foi a própria Anzu quem definiu os figurinos. Não, o Fernando Grecco estava junto também.

É, o que o Simi contou é que ele ajudou a fazer algumas coisas, uma réplica dos vestidos que vocês trouxeram.

Exato, é. Teve algumas coisas que eram mais de época que ela queria, que, com certeza, foi ele (Fernando Grecco). Mas ela também, da mesma forma que o Burnier, ela também definia muito. Eu acho que normalmente os diretores definem muito, não era uma coisa assim: o Fernando Grecco veio com uma proposta, ela já tinha, ela desenhava muito bem a Anzu Furukawa, então ela já tinha desenhos do que ela queria e...

Ele foi mais um executor?

Exatamente, um executor que dialogou, mas ela também, como o Burnier, ela tinha muito claro o que ela queria né? Então ela determinava muito. Eu acho que normalmente é assim, é diferente de vir um figurinista e desenhar um figurino. Ela agia em muitas áreas. A Anzu, isso também era muito interessante dela, ela era bailarina, ela era diretora, ela era coreógrafa, ela era musicista, ela tocava piano, compôs música que a gente acabou não usando, desenhava muito bem também.

Ela foi fazendo.

É, ela meio que dominou tudo e precisava de pessoas que executassem aquelas ideias que ela já tinha tido e dessem uma polida, um upgrade, mas ela definiu muita coisa.

E no caso de Café com Queijo, vocês chamaram de novo o Fernando Grecco?

Então, foi muito parecido com o “Taucoaua panhé mondo pé”, porque, na verdade assim, com o “Café com Queijo” a gente tinha muito claro o que a gente queria também. Nós quatro, a gente tinha certeza que a gente queria uma colcha de retalhos que a dona Nair, que trabalhava aqui, fez. E aí a gente tinha certeza

de que, tendo essa quantidade de cores ao redor, a gente não deveria está vestido colorido, a gente teria que estar com a roupa que fosse um tom pastel que contrastasse com aquela profusão de cores da colcha de retalhos; então a gente já sabia que queria roupas em tons pastéis, bege, cinza, creme, marrom. Isso já era nossa escolha. A gente havia até aventado a possibilidade de usar uma calça que pudesse parecer saia para os homens e uma saia que pudesse parecer calça para as mulheres porque a gente fazia personagens masculinas e femininas. Mas aí nós mesmos chegamos à conclusão de que não precisava desse artifício porque a gente não estava usando nada de artifício teatral, não tem refletor, não tem maquiagem, não tem separação de quarta parede, não tem palco e plateia, está tudo ali, então a gente também não queria criar um figurino que fosse teatral, entende? Nitidamente teatral. Então a gente falou “vamos mandar fazer uma camisa e uma calça para os homens e, para as mulheres, um vestido, sapatos”

Independentemente do gênero do personagem?

Independente do gênero, a gente faria no corpo. O máximo que a gente se permitiu foram alguns poucos objetos de cena que a gente considerou indispensáveis. A gente não usa chapéu, eu só uso um lenço para abanar porque era uma cena que mostrava que tinha calor. A Cris tem uma bolacha e eu não me lembro de mais nenhum outro objeto de cena que a gente tem além do figurino. Não tem mais nada, porque a ideia era a simplicidade também. A gente queria roupas simples, um figurino simples, para tratar de temas que são simples. A ideia no caso do “Café com Queijo” era isso, era usar o mínimo de recursos, o mínimo de artifícios, para construir algo que fosse muito simples, mas, ao mesmo tempo, muito profundo, muito tocante, muito comovente.

E essa foi a última parceria de vocês com o Fernando Grecco?

Foi a última com ele, depois ele morreu.

Agora eu queria voltar um pouco para o “Parada de Rua”, porque ele foi um que teve muitos processos de transformações, e muita ligação com o “Afastem-se,” né?

Exato.

O figurino final de vocês, aquele todo em tons laranjas, veio depois que o Kai [Bredholt, diretor] veio aqui visitar vocês né?

O figurino final foi criado na Dinamarca, no inverno. Usando muito dos materiais que tinha lá no Odin [Teatret] inclusive. Por exemplo, eu uso uma calça de veludo preta, que eu comprei num brechó lá na Dinamarca, brechó do exército da salvação. Havia outros figurinos que foram sendo eliminados. Eu tinha uma saia de tiras também, isso está até guardado, até penso em eventualmente voltar a usar. A minha camisa – que é uma camisa de ginástica olímpica, um *collant* de ginástica olímpica, ele é colocado ao contrário, a frente dele é invertida – também foi comprado lá. A bota, era uma outra bota, tipo coturno que era com pelo dentro, superquente; também comprada lá. E aí a ideia era de algo que fosse quente, então por isso esses tons de laranja, vermelho, rosa, são a maioria, preto e cores quente, eu acho que tinha a ver com esse momento da gente também estar no inverno e querer alguma coisa que fosse quente, calorosa. E isso depois permaneceu.

Mas isso foi mais de vocês, partiu mais de vocês do que dele?

Eu acho que não, acho que foi junto. Mas eu me lembro dele querer esses tons também, ele queria algo que fosse quente, mais festivo.

Vocês chegaram a levar os figurinos de chita para lá? Que vocês usavam.

Eu acho que sim.

E apesar da chita ser colorida e festiva não...

Não, porque, eu não gostava também daquilo, mas era o que a gente tinha porque a ideia também era além do espetáculo, criar figuras que impactassem de maneira a você olhar e falar: o que é que é isso? E nesse sentido eles cumpriam bem a função, mas eu pessoalmente, esteticamente achava feio, hoje olhando parece uns Teletubbies do Nordeste (risos). Aqueles macacões, esteticamente não tinha uma elaboração que o figurino que a gente tem hoje tem.

É, eu acho que o figurino de hoje ... ele não dá para saber de onde vocês vêm.

Exato. Aquilo lá [chitas] datava demais. Além de não ter um refinamento. Esse figurino agora é mais refinado, entende? Ele tem sutilezas que o outro não tinha, era um estampado, outro estampado, outro estampado, um chapéu, sandália havaianas.

É, as sandálias Havaianas eu achava engraçadíssimo

É então, não era prático para a gente correr, entende? Não protege o pé numa corrida, sai, pode soltar, não era funcional, entende? Além de não ser esteticamente tão interessante quanto é hoje, ele não era funcional também, ele limitava os movimentos porque era o macacão ou por outro lado também ele não singularizava cada uma das figuras, então era um grupo todo mundo homogêneo e hoje não, hoje a gente tem figuras com caráter, cada um tem um caráter diferente que se mantém. Também na época a gente não tinha esse caráter. Éramos um grupo, hoje somos um grupo de indivíduos, com histórias, com personalidades, então

esse figurino hoje ele consegue singularizar cada um desses membros desse grupo de malucos que vai para a rua.

Mas o “Parada,” ele teve uma trajetória bem comprida também, né? Pelas fotos que a gente encontra...

É porque é processo, o bacana disso é que é processo. Ele começou com o um espetáculo com canções com roupas elegantes, que era o que o Kai falava, “eu quero que vocês se vistam com roupa elegante”. Então a gente parecia na verdade, hoje olhando as fotos, a gente parecia crente, as roupas que a gente usava de elegante, olhando hoje para aquela época pareciam roupas de mau gosto assim, mas era o que a gente tinha de elegante na época, o que a gente julgava ser elegante, o que a gente podia ser elegante na época. Aí depois disso a gente partiu para as roupas de chita e depois lá na Dinamarca a gente consegui esse figurino último.

E “Os Bem Intencionados” tem alguma similaridade também, também foi um processo longo né? Que teve vários [figurinos].

Também foi longo, com eliminação de vários elementos. É por que isso, o figurino desses processos, eu acho, o figurino enquanto processo ele vai ajudando a compor camadas para o que vai ser o resultado final, do próprio personagem. Então por exemplo, o Gonçalves⁷⁹ a proposta primeira era um terno todo engomadinho, todo certinho que não é exatamente o que é o Gonçalves hoje, mas pressupunha uma certa elegância que o Gonçalves procura manter e eu creio que tenha ainda hoje, só que foi preciso passar por esse primeiro momento para definir que é elegante, é tudo combinado, é uma calça e o paletó tudo combinando, é o caráter do Gonçalves que estava sendo desenhado ali. O figurino

⁷⁹ Personagem de Jesser em “Os Bem Intencionados”

final não foi aquele, mas esse caráter que o figurino tinha se mantém.

As características principais, alguma coisa assim?

Exatamente, isso se mantém. Então o figurino enquanto processo, esses que vão deixando de ser utilizados, eles são uma ferramenta muito funcional para que a gente possa desenhar o personagem.

E ajuda no trabalho em sala? Em pesquisa?

Exatamente, porque mesmo que o resultado final não seja aquele, ele fez parte do processo, aquilo é muito importante porque ele ajuda a definir o que é no final.

No processo dos “Bem Intencionados” vocês usaram aquelas palavras né? Vocês começaram com as palavras.

Exato, pequenas informações.

Depois disso já entrou algum tipo de objeto, relacionado às palavras, algum figurino?

Sim, aí cada um foi se ajustando, sei lá, o meu usa roupa justa, então eu usava uma cacharréu e tinha um casaco também, um blazer, a calça era justa. Hoje ela não é justa demais, mas é uma calça que não é bufante, não é uma calça bag. Tinha essa coisa de querer ser elegante. Algumas dessas informações do Gonçalves, ou eu fiz adaptações, adaptação não é a palavra mais... eu fiz ... eu vou lembrar a palavra depois, mas aquilo que era uma característica, eu como ator não queria aquilo. Equivalências!

Eu procurei equivalências no que seriam algumas das informações do Gonçalves, por exemplo. Eu tirei que ele dizia que ele tinha dor nas costas, até por um período eu usei isso, depois eu

aboli, achei que não precisava enfatizar isso, não precisava de um personagem que ficava com dor nas costas o tempo todo, isso era irrelevante, então eu eliminei, por exemplo. Outra coisa dizia que ele tinha mania de remédio, de tomar remédio, aí eu substituí remédio por pastilhas, então durante o processo ele comia pastilha, oferecia pastilha para todo mundo, só que isso não entrou no espetáculo. Não interessava também na dramaturgia do espetáculo acentuar esse dado. Então eu tenho um negocinho de pastilha que eu uso três vezes em cena, que eu jogo para cima, que eu ofereço para o Ricardo, para o Márcio⁸⁰, mas não é algo que fica como uma característica mais evidente do personagem. Então alguns desses papéis ou eu decidi que não me importava ou então eu encontrei equivalências e usei alguma outra coisa equivalente aquela informação porque desenha melhor. Porque na verdade o que é que é, esses papeizinhos – isso para mim é a maneira de entender qualquer técnica, a técnica ela serve para te libertar, não para te aprisionar, embora ela te aprisione. Então assim, é lógico, eu tenho que fazer alguma coisa que seja com os papeizinhos, mas é a partir dos papéis que eu vou criar. Não interessa chegar depois no final, no resultado final do espetáculo e falar “olha, o personagem não ficou bom, mas tem tudo o que o papelzinho mandava”.

Ele é o começo né?

Exato, ele é o começo, ele é o detonador de um processo. Pode ser que não fique nada daquilo, mas começa a partir daquilo. Eu passei por todos eles, simulava com as pastilhas que estava tomando remédio, depois falei “ah, se ele está comendo pastilha mesmo, para que é que eu vou?” e a Naomi [Silman, atriz do Lume] já tinha um monte de remédio também, eu falei “eu não preciso entrar nesse mesmo lugar.” E então na verdade assim, eles formam

⁸⁰ Nome do personagem de Ricardo Puccetti em *Os Bem intencionados*.

o estímulo para que a gente criasse, não era a busca. Pelo menos a minha maneira de entender e a minha maneira de criar é isso, qualquer estímulo ele é o estímulo, ele não é o fim. O estímulo é só para começar algo que não se sabe onde vai dar.

Do mesmo modo que os figurinos que vocês compraram lá para o “Afastem-se?”

Exatamente, eu não sei onde vai dar, eu começo por aqui apegado a isso. É sério, não é porque isso não vai ficar que isso é leviano, isso é muito importante, é sério, só que ele vai caindo ao longo do processo.

Entendi, e aí como foi a relação com a Grace⁸¹, com o Buke⁸²? dentro desse processo todo?

Ah foi muito tranquilo, porque é isso, a Grace é atriz também, então ela entende das necessidades do ator e respeita muito as escolhas, o Buke também, supergeneroso e estava completamente à disposição, disponível para nos ajudar nas nossas escolhas. Então ele propunha muita coisa, tinha coisa que ele propunha que a gente falava “não, não quero, não é isso”. Não veio nada de cima para baixo.

Entendi, partia sempre de vocês?

Sempre da gente, da nossa concordância. Chegou a fazer figurino e falar “isso não é, não tem a cara do Gonçalves, isso não funciona para mim” ou “isso me atrapalha na cena então não é assim”. Foi um processo muito tranquilo. É custoso, porque tinha muito experimento. A gente gastou inclusive dinheiro com coisas que não ficaram, mas nesse mesmo processo entende? É diferente de um espetáculo musical em que você é o ator, você recebe suas

⁸¹ Grace Passô, diretora do espetáculo.

⁸² Warner “Buke” Reis, figurinista do espetáculo.

cenar, tem um figurinista que te veste e pronto, não, é um processo muito calcado nas escolhas do ator, que é a nossa busca dentro do Lume. Acho que todas as outras áreas acabam se contaminando por essa escolha, por esse *modus operandi*, por esse jeito de fazer.

Então, esses últimos diretores, parece que tiram menos força do que os primeiros, talvez?

Talvez, eu acho que sim.

Talvez até pela maturidade de vocês? Do trabalho?

Talvez pela nossa maturidade, por a gente já ter mais certeza do que a gente quer e o que a gente não quer, autoconfiança, rabugice também porque a gente está ficando mais velho, então a gente fica mais ranzinza (risos), não sei, me parece que sim, que está mais na nossa mão. Que a gente faz mais as escolhas, que a gente está mais criador, tem mais autonomia, que era a busca do Burnier também. O Ator que tem autonomia sobre o seu trabalho, ao ponto de, se não tiver um figurinista, a gente se resolve, talvez não fique tão bom, porque não tem um olhar de quem trabalha com isso.

No “Shi-Zen,” não né? o “Shi-Zen” teve mais a mão do Tadashi do que de vocês?

Acho que sim, porque foi ele que decidiu as sungas, ele que decidiu que seriam os casacos e que seriam roupas cotidianas, mas rasgadas. É, foi dele. É isso mesmo, porque da mesma forma que a Anzu tinha muito claro o que ela queria, ele também tinha muito claro o que ele queria. A gente jamais teria feito a escolha – quer dizer, jamais é tempo demais – eu não imagino a gente fazendo a escolha de usar casacos de inverno. É ele quem é europeu que tem essa imagem. O figurino também dos soldados

com aquilo na cabeça, são imagens dele, a gente foi para um ferro velho e ele escolheu o que ele queria, o que ele achava interessante, ele nem sabia para quê. Até o material de cena, aquelas cuias, a gente mostra “é legal esse aqui Tadashi?” “Ah, good”. Aí com esse material ele foi criando também junto com a gente.

E a última coisa que eu ia perguntar era do “Sonho de Ícaro,” que foi uma coisa de comemoração, foi muito excepcional, que tinha muita gente né?

Muita gente, muito figurino também e pouco dinheiro. Então o Buke brilhou nesse espetáculo porque era isso, a gente estava contando com a perspectiva de conseguir algum apoio financeiro de alguma instituição ou de algum órgão de fomento, ou de algum edital e não saiu absolutamente nada. E a gente tinha definido que a gente faria com o que tivesse. Então o Buke foi extremamente criativo, brilhante em ter conseguido com tão pouco dinheiro criar tantas situações interessantes do ponto de vista de figurino, com recursos mínimos e isso aí me lembra muito uma coisa que o Burnier falava muito para a gente “Quando te faltam os meios, aí é que você tem quer ser mais criativo”. Então foi isso, o figurino era todo feito com sacos de lixo, com produtos de computação descartados, os materiais os mais baratos possíveis, tudo lixo reciclado. Eu acho um dos mais bem elaborados, embora seja, a qualidade seja, a qualidade do ponto de vista de duração, de durabilidade, é muito frágil, é um material que dificilmente seria mantido por muito tempo, porque caíam as coisas porque não tinha como, tudo material muito imediato, foi construído tudo a toque de caixa, muito rápido e sem muito cuidado.

E para um batalhão né?

E para um batalhão, tudo era criado então pegam uma garrafa PET derretia, pintava com spray e virava um chifre. Era basicamente isso, eu acho que o Abel ajudou muito, o Abel Saavedra, Juliana Pfeifer também, era uma equipe na verdade, não me lembro exatamente de quem, quantos, mas havia um engajamento de muita gente para que isso pudesse acontecer e para mim foi uma das experiências mais fortes de aglutinação de equipe, mais de 70 pessoas envolvidas, muito figurinos criados aqui. Outras pessoas, elas próprias propunham e tudo funcionou muito bem, eu acho, muito bem-acabado por ter sido feito em tão pouco tempo, com tão poucos recursos e com tanta gente.

Tão extremo na verdade?

Tão extremo e tão grande. Tão grandioso inclusive.

E eu percebo que, a Marina [assessora de comunicação do Lume] veio falar disso hoje comigo, que tem alguns elementos do “Sonho de Ícaro” que foram para o “Cortejo.”

Sim. As asas, por exemplo, é algo que se manteve. Os leques também se mantiveram, não sei se eles já existiam também. Talvez houvesse coisas que já existiam, mas as asas, com certeza, foi algo que a gente – eu não lembro se a gente já tinha essas asas ou se foi depois, foi depois, acho que foi depois. As asas se tornaram um símbolo muito forte.

Aquelas asas são incríveis.

Então sim, foi aproveitado.

E tem os homens de preto também né?

Tem, tem os homens de preto, os minotauros, muita coisa foi usada, muita coisa foi reaproveitada. É isso que é a questão do

processo. Na verdade, o Ícaro foi um ponto de partida para um grande espetáculo que nos encorajou a fazer outros espetáculos de rua. Dá para a gente uma dimensão de capacidade, “a gente é capaz de fazer isso? Tá, então vamos fazer isso na rua, vamos fazer isso em uma semana”

Com muita gente?

Com muita gente, exato. De que maneira a gente prepara as pessoas para em uma semana ter um espetáculo grande na rua, onde quem assiste ter a impressão que eu todo mundo está sabendo exatamente o que tem que fazer.

Muitas vezes as pessoas, a gente vai falar “agora tal coisa” e vão fazendo, mas o público não tem essa percepção, parece que é muito feito ali pá, tem um controle muito grande também. A gente tem uma função dentro do “Abre Alas,” nós temos uma função muito grande de dar ritmo e andamento e organização para o espetáculo.

E as maquiagens que vocês desenvolveram para o “Cortejo,” já veio de algum outro lugar?

Eu acho que talvez também do Ícaro, mas ela vem se aprimorando, isso é bacana também. Lá em Rio Preto por exemplo, o “Abre Alas/Perch.” O “Abre Alas” era só um evento de rua, digamos assim, um cortejo de rua, quando começou a se tornar “Abre Alas/Perch” a ideia de pássaro que já vinha nas asas que a gente usa, ganhou uma dimensão maior, então em Rio Preto por exemplo, tinha um dos rapazes que trabalhava num grupo lá de Rio Preto, com um trabalho *a la Cirque Du Soleil*, então eles tem umas maquiagens superelaboradas, então ele nos ajudou a criar uma maquiagem de pássaro, todos eram pássaros, inclusive os minotauros, todo mundo então tinha um quê de pássaro. Isso vai ficando né? De outros cortejos tinha alguns desenhos espirais,

alguns permanecem. Nos tecidos azuis tem desenho de espiral. Na verdade, vai ficando aquilo que importa. Na verdade, nós não temos muito apego, aquilo que vai ficando é o que vai ficando, isso a gente usa em muita coisa no trabalho, mesmo no trabalho de sala, naquilo que a gente chama de matrizes, que a gente entra na sala e faz trabalhos energéticos, de dança pessoal, a gente não tenta aprisionar nada, aquilo que, durante os treinos vai voltando, é que vai ficando.

Aquilo que surge mais de uma vez, num dia surgiu isso, no outro surgiu de novo, depois de três meses surgiu de novo, isso vai se configurando como material permanente, codificado, conhecido e aí vai permanecendo, tem coisas que são experiências que a gente vive um dia na sala e depois nunca mais volta e depois ficou lá, como parte do processo entende? Como trampolim para acessar outra coisa, eu acho que os figurinos, as maquiagens, essa metodologia, ou esse procedimento ele está em todas as instâncias do próprio trabalho, até isso, você pega “Taucoaua panhé mondo Pé” é que deu origem a “Contadores de histórias” que permitiu chegar no “Afastem-se vacas,” que deu “Café com Queijo”. Na verdade, isso tudo porque a gente não nega nada disso; então tem coisa no “Café com Queijo,” textos inclusive, que eram do “Taucoaua panhé mondo pé,” personagem que eu fazia no “Taucoaua panhé mondo pé” está ali, não na íntegra, numa risada ou numa fala, hoje no “Café com Queijo”. Ao mesmo tempo em que não tem um apego, também não tem pudor de usar o material que já foi usado num outro contexto, com outra roupagem.

A mesma coisa com os figurinos, não tem pudor de pegar um figurino do “Afastem-se vacas” e usar no processo da “Parada de Rua” entende? Chegou num outro lugar hoje, mas passou por ali,

teve que visitar aquele lugar. Isso está em todas as áreas e para mim isso é muito coerente, dá uma coerência.

Com o trabalho de vocês?

Exato, de pesquisa.

Do corpo físico né? Se fica no corpo e se não fica no corpo, isso se reflete.

Exatamente, tem muito essa imagem a gente vai, na verdade é como se eu fosse usar como metáfora, é como se o “Café com Queijo” estivesse dentro do “Taucoaua panhé mondo pé,” mas primeiro a gente tem que, é como se aquela imagem do escultor que tira da pedra o que não é cavalo e depois fica só o cavalo no final, então quando você vê o cavalo ali feito na pedra é porque ele tirou tudo que não era cavalo, e só ficou o cavalo, então para mim, por exemplo, o “Café com Queijo”, eu considero como uma obra de arte pessoalmente, tá certo que pode parecer presunçoso de minha parte, mas olhando de fora – eu considero – um espetáculo muito bem-acabado, muito refinado, é um espetáculo de muito êxito de construção, não de sucesso, êxito.

Para mim fica a impressão de que foi preciso passar pelo “Taucoaua panhé mondo pé”, foi preciso passar pelos “Contadores de história”, precisou passar pelo “Afastem-se vacas,” para que todas essas formações e essas escolhas estéticas, essas opções pudessem estar aqui lapidadas.

E são vocês quatro né?

Exatamente os quatro que de lá chegaram até aqui.

Claro, teve outras pessoas que passaram...

...passaram da mesma forma que os pedaços da pedra que passaram e não ficaram, para ficar só o cavalo no final, ficar só o “Café com Queijo” no final. Então para mim, cria toda uma coerência, tem um pensamento que me parece coerente, não é desmerecer nenhum desses trabalhos nem considerar nenhum deles menor, mas é que para chegar nisso hoje, teve que passar por esses aqui. E todos eles são derivações na verdade.

E o mesmo vale para o figurino?

Vale para tudo. É que tudo isso está a serviço da obra final, do resultado final, então não importa se já foi usado em outro espetáculo esse figurino ou se já foi usado esse texto em outro espetáculo, ou se essa personagem já foi usada em determinado espetáculo, não importa, o que importa é o resultado da criação. Isso dá muita liberdade para a gente também. Isso dá uma liberdade criativa fenomenal.

Acho que sim, né? Pela variedade de coisas que vocês produziram nesses anos todos eu acho que realmente o processo é fundamental para vocês e o resultado do processo mostra que o trabalho é muito sólido, eu diria.

Até pensando “Café com Queijo” e “O que seria de nós.” Para chegar no “O que seria de nós,” que é uma estética completamente diferente daquele que a gente transitou de “Taucoaua” até “Café com Queijo.” “O que seria de nós” é também uma deriva do que foi o “Café com Queijo,” só que por um outro caminho. É como se a gente tivesse uma linha reta que vem: aqui é “Taucoaua panhé mondo pé,” aqui é “Contadores de Histórias”, aqui é “Café com Queijo” e aqui é “O que seria de nós,” que ele não segue nessa mesma linha, mas ele está derivando disso aqui também porque agora tem uma interferência do Norberto, tem a gente muito mais

maduro, tem a escolha de um universo urbano, que nenhum dos outros era, todos outros eram floresta, eram gente ribeirinha, era mata, não era ao universo urbano, esse aqui tem um outro elemento, é urbano, é operário, é contemporâneo, tem uma história – fragmentada, mas tem uma história – diferente dos outros, que eram mais quadros, todos eram quadros.

“Taucoaua” eram quadros que se sucediam, “Contadores de histórias” eram quadros, não tinha uma história, “Café com queijo” também. Agora, “O que seria de nós” já tem uma história, um começo, meio e fim. Personagens definidos que são os mesmos o tempo todo, os outros eram profusão de personagens.

Entrevista com
Naomi Silman

Atriz

E - Eu queria começar pelo espetáculo “Ágada Tchainik,” por ser o seu solo, e eu queria que você contasse um pouco como foi o processo do espetáculo e do figurino em relação ao espetáculo.

Naomi Silman - Legal! Bom, é difícil na verdade contar a história do figurino da Ágada sem contar a história do palhaço porque é muito ligado com a coisa do palhaço. Então eu vou dar um histórico bem rapidinho porque tem muito a ver com o figurino mesmo. Porque eu acho que é assim, eu vejo que o palhaço com certeza é, entre aspas, “a personagem” – que não é um personagem – onde o figurino é o mais essencial no sentido em que todos os palhaços que eu conheço, é aquele figurino. Ou é a lógica daquele figurino. Então é uma coisa que parece que é uma segunda pele e não pode ser qualquer coisa. E é uma busca. Tem pessoas que já sabem, já acham, é alguém que deu o figurino. Então, como a gente chega, na verdade, nessa definição. Eu acho que o que aconteceu no processo do Ágada, é que eu estava em busca de duas, em busca de muitas coisas, mas eu estava em busca do palhaço, da definição mais clara da minha figura de palhaço, e também assim, do nome do meu palhaço, da roupa do meu palhaço, do que meu palhaço fazia, do universo do meu palhaço e tudo isso se concretizou no processo do “Não Lugar”.

Então foi muito importante né? Concretizou tudo o que estava faltando, histórico é que eu comecei com o trabalho de palhaço. O interesse começou quando o fui para a escola do Phillip Gaullier em Londres, que é um mestre francês, discípulo do Jacques Le Coq, e especialista na formação de palhaço, por ele ter sido um palhaço por muito tempo. O modo como o Phillip

trabalha é muito interessante: primeiro são três semanas o curso dele. Primeira semana são vários exercícios de picadeiro, de brincadeira de você se expor, de entender um pouco, você começa a entender sua comicidade, como ela pode funcionar, onde é seu ridículo, em que momento você está exposto, etc. e aí ele tem um exercício que é o seguinte: ele pede para você entrar varrendo o palco com vassoura.

Aí você vai varrendo e ele vai olhando, aí ele fala para você parar, na hora que você para com a vassoura, você olha para o público, aí ele dá uma figura. Essa figura é para o figurino, ou seja, não é que ele acha que você tem... essa figura não é o palhaço, não é que você vai ter que interpretar essa figura, mas é o que ele vê no seu corpo ou na sua pessoa, etc. Vou dar exemplos de outras pessoas. Parou assim: escoteira. Aí fica aquela coisa ridícula, sei lá. Tinha uma na minha classe que era muito gorda e tinha muitos pelos, que ela não depilava, e vinha e tinha um rosto assim meio de meio certinha, e aí ela vinha com aquela roupa de escoteira com uns shorts e a meia até o joelho, e ficava muito ridícula. Aí outro que era a rainha da Inglaterra, então ela vinha com um vestido, coroa, com bolsa, e já te dá um jogo, na verdade é um ponto de partida, mas você não vai interpretar, não é que você é a rainha da Inglaterra, mas ele viu algo ali. Policial. O Ricardo deve ter contado, não sei se você já

E - Eu ainda não entrevistei ele

Naomi Silman - Ele foi um boxeador, então ele ficava o curso inteiro com laranja na boca, com a luva de boxeador. Ah, vampiro, Mickey Mouse, Asterix, faxineira, as vezes ele dava personagens, Elvis Presley, como que ela chama? Mae West, famosa atriz. Então ele olhou para mim e falou: adolescente. Eu pensei “putz,

adolescente?” porque é menos específico do que policial né? Putz adolescente. Aí eu fui montando. Então eu peguei mini saia, uma meia listrada, uma camiseta bem apertadinha assim com um número aqui na frente, e rosa. A saia não lembro, eu acho que no início, eu peguei o que eu tinha, então eu acho que era preto, a meia era listrada e maria-chiquinha e eu pus ela de patins, daqueles roller blades né? E um sonzinho de brincadeira que eu tinha. E aí eu comecei a descobrir várias coisas assim, os patins na verdade deu muito jogo porque eu não sabia andar, então eu caía, eu começava a tentar fazer a coisa e eu fui meio deslizando assim para frente, é o sonzinho, mas naquela época eu não tinha muita noção o porquê, foi tudo muita novidade para mim.

Mas eu mantive esse figurino, minha amiga fez uma saia depois que era bem mais circense assim, com bolinhas, era vermelho com bolinha e tinha um rabo de pelúcia no lado da saia, aí eu fiz um jogo assim de entrar segurando essa saia e tal. E comecei a fazer experiências de tentar apresentar, sem noção mesmo, em cabarés e fazer coisas de laboratório com amigos e experimentar. Bom, aí já aqui no Lume eu.

Ah não, aí depois eu fiz o trabalho com a Sue Morrison com as máscaras. No trabalho com a Sue Morrison também o figurino é muito importante e ao mesmo tempo ele vai por um lado também não o que você espera do figurino. Então, desculpa, deixa eu só voltar atrás, por exemplo, eu reparei que no figurino do Gaullier, da adolescente, depois eu, eu vejo que aquilo tinha a ver com o meu corpo, então aquilo é uma coisa da parte de cima muito pequeno e aí tinha essa coisa de eu ser muito alta então uma perna grande e eu acho que tem a ver um pouco com o tipo de energia que eu navegava, que era uma coisa, acho que com certeza você pode dizer que alguns, sei lá, por exemplo, tem

figuras de palhaço em que você vê nitidamente que é muito mais para crianças, para uma coisa bem infantil e eu acho que eu navegava mais nessa outra energia meio rebelde, meio adolescente, meio revoltada, mas não era muito concretizado assim.

E aí no trabalho com a Sue, a gente faz seis máscaras de olho fechado, e veste essas máscaras. Cada máscara a gente veste duas vezes, em dois exercícios diferentes e cada exercício a gente descobre uma matriz, uma qualidade, uma figura que essa máscara propõe. Um lado chama lado da experiência e o outro chama lado da inocência. E cada um desses lados tem um figurino próprio. Então no final do processo você está com 12 figuras com 12 figurinos. E o processo do figurino é muito lindo. O processo inteiro é incrível porque ela, a gente confeccionou a máscara de olho fechado, pinta ela, não pinta de olho fechado, mas a gente com o toque de olho fechado descobre as cores da máscara e depois pinta conforme a gente viu na nossa imaginação. Depois na hora de vestir a gente trabalha com um acervo de figurinos enorme, aliás o acervo do Lume de figurino, que era bem menor, o primeiro momento que ele foi, ele sempre foi utilizado, ele começou a necessidade dele por causa do trabalho do palhaço nos retiros de clown. E na época do trabalho com a Sue foi muito importante porque o quanto mais possibilidades você tem, mais você viaja na sua imaginação. Então esse acervo do Lume, que ele foi aos poucos crescendo, a gente usou inteiro.

Espalhava todos os figurinos aqui na sala, não era tanto, mas era bastante, espalhava tudo, tinha que ter chapéus, peruca, sapatos, tudo o que tinha. Espalhava aí você começava. O trabalho é bem, tem um lado muito (deixa eu achar a palavra) intuitivo, mas não é essa a palavra que eu quero dizer, mas

assim, você tem uma preparação com um exercício de respiração que coloca você em um estado alterado, de consciência, que você não está mais usando o raciocínio, é mais o impulso e aí quando você começa, você trabalhou o corpo da máscara, quando você começa a trabalhar a maneira que essa máscara anda, a maneira que ela respira, ou som que ela faz, aí quando isso estiver bem concreto, você entra e põe o figurino. E é incrível, pena que a gente não tem isso filmado. Você ia e era assim tipo “não, não, não, é isso!!” Às vezes você via até a pessoa desesperada que a necessidade daquela roupa era tão rápida, mas tinha o tempo de colocar, ou ao contrário, você colocava e olhava e arrancava porque não era isso, está errado, ou pior: quando você sabia o que, mas não tinha isso. Então você fuçava, fuçava, fuçava e não tinha o que você sentia que tinha que estar no corpo.

Aí tinha que fazer adaptações, e ficavam coisas malucas, muito interessantes né? Às vezes com elementos da natureza. Eu tenho, depois eu posso te mostrar, tinham várias fotos. E cada uma dessas figuras é um ser né? Então por exemplo, um de experiência: é um monstro da floresta que parece que a cara dele é uma máscara balinesa, então ele usava um paletó e um monte de graveto no cabelo, e uma peruca cheia de nós. E aí uma de inocência: é uma menina flor que é leve, então tinha vestido assim, cheio de flores esvoaçantes.

Ah! Teve uma que era muito bom, porque teve um dia que todo mundo por um acaso, foi a consciência coletiva, sei lá, todo mundo tinha muito super-herói. Eu era uma tartaruga ninja, e aí a gente tinha um monte de collant verde, aí era assim o máximo aquele collant verde era perfeito para a tartaruga ninja! Uma saia verde e sei lá o que tinha na cabeça. Aí a Cris [Ana Cristina Colla] era um outro tipo de herói, a gente na época

tinha um monte de collant aí ela usava um collant. E o Ricardo era uma girafa, super-herói-girafa que tinha um collant meio de girafa, com uma capa e enfim. Então é tudo bem maluco, mas aí o figurino era muito especial assim, parecia que quando colocou o figurino, a imagem trouxe uma terceira dimensão, ou a quarta, igual um holograma assim. E aí o que é que ela pedia, depois que a gente vestia a máscara, porque aquilo também não é o palhaço, é uma ferramenta de você concretizar esses estados, ações e qualidades a serem trabalhados depois e aí depois tinha um exercício que era, você traz um número que tem a ver com o universo da máscara que tem dois lados, então você está trabalhando com as duas qualidades que você descobriu, num número em frente as pessoas. Então ele falava: “você compõe o figurino usando o que você quer de elemento dos dois”. Então você já compunha uma terceira coisa.

Aí depois que a gente teve tudo isso, ela fazia exercício que era já tentando chegar mais no, porque ela fala que o palhaço é o 7, é a sétima máscara que é o nariz vermelho, que não é nenhum desses, é tudo e nada. Então você pode ser qualquer uma dessas qualidades a qualquer momento, eles são todos acessíveis aí, e o palhaço vive entre essas coisas. Quando ela começou a trabalhar esse estado de que tudo é possível a qualquer momento, você tinha que escolher. Você podia pegar dos doze figurinos um elemento ou outro e viajava. Tinha uma época depois que eu fiz o trabalho de máscaras, que eu ficava muito esquizofrênica porque eu não sabia o que é que era esse figurino né? Aí eu usava uma vez um vestido de uma, depois o macacão do outro, da máscara né? Mas me deu assim um tempo muito grande de experimentações, aí vi que isso não tinha nada a ver.

Aí eu experimentava e não era. Aí bom, aí fui para trabalhar com a Sue. Chegamos no Ágada. E aí eu já tinha feito com algumas coisas que eu gostava. Tinha feito números e coisas, tinha um paletó vermelho que eu gostava muito. Eu fiz uma calçola assim, de bunda, bunda-rica que chama, de rendas, que nem a Gilda usa, que eu tinha gostado, que deu essa coisa assim meio grandona no quadril. E sapato e sapato é, tipo o sapato do palhaço é. O mais importante, não falei nada do sapato né? E aí eu não tinha porque, eu tinha uma coisa assim, que eu tenho até hoje, eu não tenho atração pela tradição circense, na coisa do palhaço, eu admiro profundamente, acho fantástico, mas não me atrai em termos de estética e termos de conteúdo, para EU fazer, porque eu não sou desse universo, eu não me conecto com esse universo. Então assim, eu passei por pensar: vou mandar fazer um sapato de palhaço, porque palhaço tem que ter sapato de palhaço, mas isso para mim seria só fazer porquê você tem que ter um sapato de palhaço.

Então eu fui sempre fugindo daquilo e usava sapatos engraçados e diferentes, mas nada enfim. Gostava daquele primeiro dos patins, mas não conseguia fazer muita coisa de patins, então não era prático. Aí cheguei na Sue, e trouxe os vários elementos que eu estava trabalhando ao longo do tempo, pós-máscara até chegar nela, uns quatro anos. E aí começamos e o trabalho com ela, ela usa toda essa base da máscara, só que a criação do espetáculo ela faz tudo ao mesmo tempo. Você improvisa, são três horas de trabalho em que você improvisa com todos os seus objetos, o seu material e as coisas que a gente vai, que ela vai propondo né? E durante esse trabalho, é tudo na conversa. Ela trabalha muito a questão da fala. Os espetáculos dela todos têm texto. Ela gosta do texto falado, então tudo é uma forma de

entrevista, ela te pergunta, você responde. Claro, sempre dentro do estado de trabalho com as máscaras.

Você está sempre em uma máscara ou em outra. E aí ela varia, entre a coisa para o espetáculo, a ação, e aí outras coisas porque ela diz que tudo nesse universo do palhaço, tudo faz parte, então não tem nada que é “a gente vai conversar depois.” “E aí, Laura, vamos ter uma ideia? O que é que vai ser o cenário?” Tudo tem que ser parte do processo enquanto você está nesse estado, entre aspas, “de impulso”, sem pensar. Então ela ficava fazendo: “e o que é que você está vestindo? O que você imagina que está vestindo” né? Às vezes eu estava com alguma coisa, “você está gostando do que você está usando?”.

Às vezes eu olhava “ah não, não é isso mesmo;” “então o que é que você está vestindo?”. Então começaram a surgir algumas coisas que não me largavam, assim, vinha e voltava. Então surgia pelúcia, pelúcia, pelúcia, porque eu tinha já esse número com coelhos. E a gente resolveu que esses coelhos eram muito importantes na peça. Aí eu falava assim: “pelúcia, pelúcia de onça”, essa coisa meio pop também né? Então pelúcia foi um elemento.

Depois surgiu tutu de bailarina, que eu não tinha, nem a pelúcia nem o tutu de bailarina. E o terceiro elemento que surgiu, que assim, voltava, voltava, voltava, era bota. Bota, bota, bota assim de roqueira, bota de motoqueira, bota assim de punk né? E aí a gente ensaiava, aí terminava e chegava depois do almoço e falava assim “vamos fazer compra!”. Aí fomos atrás, a gente comprou tutu, bota e isso junto, escolhendo. Foi muito interessante porque aí tinha um sutiã de pelúcia que eu fiz, que eu costurei o sutiã de pelúcia, aí eu tinha o tutu com os

shorts do bunda-rica e a bota. Já era muito parecido figurino da adolescente né?

Só que com características bem mais específicas. Tipo aquele tutu para mim... a gente comprou um tutu de criança, de criança que vai no balé, mas aquela muito fofa, que fica um pouco em pé, não aquela caidinha. E aquilo, que já tem o quadril grande, aquilo deixava meu quadril maior ainda. Só que não era assim, a gente não sentou e falou: “Ah, como a gente deixa você mais engraçada?” Não pensei nisso. Tinha essa necessidade, essa vontade, eu gosto muito dessa, sempre eu gostei dessa coisa meio brega, meio pop mesmo né? E aí isso, eu acho que era mais essa questão do que deixar meu corpo mais engraçado, mas acabou indo por esse caminho né? E aí a jaqueta foi interessante. Essa jaqueta que eu uso do Ágada, era da Sue. Ela tinha um conjunto de calça, meio anos oitenta assim, uma calça social e um paletó. Eu acho que ela não usava já há um tempo.

Ela um dia chegou e falou: “sabe o que é que é? Eu tô achando que você está muito bonitinha, demais. E a gente está falando de coisas de sobrevivência”. É que todo o espetáculo começou a ser essa coisa de eu sobreviver, de eu mudar de lugar, de eu tô em um lugar e eu me modifico, mudo, me adapto para isso, me adapto para aquilo, eu mudo de língua, me adapto e estava morando em Israel na época da guerra do golfo e aí caíram umas bombas e a máscara de gás e essas coisas meio extremas que a gente passa na vida e ela falou: “tá bonitinha demais, tá segura demais, tá muito menina e a gente tá falando de tudo isso.

Eu acho que você precisa também de algo que vai te dar uma coisa também mais pesado”. E aí ela falou: “eu peguei esse paletó porque me lembrava dos uniformes dos judeus no campo de

concentração, do holocausto, eu acho que tem muito a ver com você”. E foi engraçado porque, um, eu nunca teria pensado num paletó, e aí ela me deu, mas quando ela falou tudo isso, tinha um eco muito forte para mim né? E também por ela ter me dado, eu, imagina, eu super aceitei, é super precioso, né? Porque é isso, é a história que está por trás também né? E aí eu lembrei depois que eu também uma das máscaras que eu gostava muito era esse que eu falei do homem da floresta, que usava um paletó, que era essa coisa meio escondido, dentro do paletó grande.

Aí ela falou que ela achava que podia funcionar, e realmente daí fechou né? Aí já tinha encontrado sapato, etc. e aí o paletó. E tem muitos momentos que eu tiro o paletó e fica só o topzinho e depois põe paletó, então eu acho que tem a ver assim com essas, com duas qualidades que eu acho que acabaram sendo bem fortes para mim no palhaço, né? Do quem se vira, quem é tipo guerreiro, quem sobrevive, quem é duro e um outro lado que é mais menina, que é mais, tem uma coisa mais sensual, é mais feminina né? O cabelo também, tinha naquela época a coisa da maria-chiquinha e acabou sendo aquelas duas chuquinhas né? Redondinhos tipo, que eu gostava muito da Björk né?

A Björk tinha aquela chuquinha, muitos, mas a gente fez duas chuquinhas. E aí assim, tudo junta, porque a Sue falava que tinha a ver com coelho, das orelhinhas. Eu amarrava essas chuquinhas com a pelúcia, então a pelúcia foi um elemento que repetia. E aí depois tinha essa coisa de festa, que o tempo todo eu falava de festa, que eu queria festa, que teria que ter bolo no espetáculo, festa de luzes, de luzes pisca-pisca, aquela coisa também pop né? Ficaria lindo assim, e aí fechou depois no final foi a junção de uma ideia de uma cena, com o figurino, de eu ter uma roupa de festa feita de luzes pisca-pisca. Que eu

adorei assim, eu achei que foi perfeito, tipo é um cenário-figurino. Vira um cenário andante.

Aí o Eduardo Albergaria confeccionou para mim um sistema que funciona com pilha que eu posso ligar e desligar e eu já cheguei usar isso também fora do espetáculo. Então não é uma coisa que eu posso usar sempre, porque ele é um efeito que precisa ter para aquele momento, mas esse para mim é um dos elementos que eu mais adoro assim, e quando tira [o paletó em cena e a parecem as luzinhas] porque também é isso, é impressionante como depois, não é tudo que a gente tem antes, mas conforme você tem o figurino você vai descobrindo coisas.

Então o momento em você tira o paletó e aparecem as luzes, você se sente a própria Madonna né? Quando eu descobri, por exemplo, eu não tinha essa noção, mas na primeira vez que eu estava no espetáculo e eu fazia uns movimentos assim [atriz fica de pé e move o tronco para baixo] e aí alguém gritou: “Nossa! Parece um avestruz! ” Porque tinha uma bundona assim que eu não, né? Aí é claro que depois eu comecei a brincar e aí eu já tinha consciência disso né? E aí vai surgindo as brincadeiras.

Então nossa o figurino é, eu sei que o Simi deve ter contado essa história para você, engraçada da Iben⁸³ que ela falou que ela não tem nada de técnica, que é só o figurino, mas olha, a técnica é muito importante, todo o trabalho que vem por trás é muito importante, mas olha, o figurino para mim é uma mágica. E inclusive eu quando comecei a fazer teatro, vou dar a minha auto-avaliação. Eu acho, eu era muito ruim (risos) porque eu tinha muita insegurança, muito julgamento, eu achava que tudo

⁸³ Iben Nagen Rasmussen, atriz do Odin Theatret.

que eu fazia era ruim então sempre tinha esse problema né? Mas eu adorava, então eu tinha um conflito.

E na vida eu tinha uma coisa que eu adorava me vestir, na vida, como se eu fosse uma outra figura que não sou eu. Isso acho desde uns 17 anos, 18 anos. Então, por exemplo, eu comecei numa época a usar peruca, na vida, eu comprei umas perucas e eu usava. Totalmente ridículo né, mas... tipo até peruca loira, uma totalmente cacheada. Eu comprava muita roupa de brechó e eu compunha as roupas, e as vezes eu podia demorar muito tempo para sair porque tinha que ser assim. Era como se fosse quase um figurino. E aí quando eu estava no Phillip Gaullier, a gente tinha muitas festas do pessoal e eu sempre tinha essa coisa de pôr peruca, de me fantasiar, não sei o que, de ir diferente, e eu estou tentando lembrar exatamente a ordem de como que surgiu isso, mas eu não lembro quem que é agora, né?

Mas alguém que falava para mim que achava tão interessante a maneira que eu não tinha nenhuma inibição nessas situações e por que que eu não conseguia trazer essa brincadeira, que para mim era uma brincadeira, para a situação de estar cena, que eu ficava mais tímida na verdade. Então eu sempre tinha essa coisa da roupa, do figurino e eu acho que depois que eu consegui quebrar esse outro muro da insegurança, continua tendo muita insegurança, mas com o trabalho e tudo, e você tem uma base mais sólida e você descobre o seu jeito de fazer tudo, eu continuo aproveitando muito desse gosto pelos figurinos.

Então eu penso muito assim, sempre mais, então eu tinha outra coisa com o palhaço de gostar muito de fazer número, ou fazer saídas ou coisas que não dentro espetáculo, ou apresentar dentro de um cabaré, ser apresentadora dos cabarés, na época do

Semente⁸⁴ e eu adorava inventar coisas que tinham a ver com o figurino, então uma vez eu fiz uma cena, eu queria fazer uma cena de dança contemporânea de palhaço, muito ridículo com a música totalmente esquisita. Então eu fiz um figurino de sanito preto e papel-alumínio, bem conceitual, bem artístico e só que assim, eu me envolvia tanto com aquela ideia, eu achava o máximo, e o saco preto e essa roupa de alumínio, ah! Que aliás, era isso porque uma vez eu fiz uma festa, aí eu comecei essa época de fazer festa a fantasia quando eu cheguei no Brasil, a gente fazia em casa. Eram altas produções. Um ano minha amiga Yael [Karavan], que a gente só agora depois de 17 anos que a gente se conhece a gente vai fazer esse trabalho junto de Pupik, a gente fez uma fantasia de rainha porque era ligado com uma festa judaica que tem uma história de rainha, não sei o que, inteiro de papel-alumínio, saia de papel-alumínio, top de papel-alumínio, tudo de papel-alumínio. Aquilo ficou na minha cabeça, que era legal, então fiz essa roupa. E aí foi ótimo porque eu fui fazer a entrada e conforme eu fui fazendo o papel-alumínio foi rasgando, foi caindo né? E isso dentro da dança contemporânea ficou perfeito! Então assim é um mundo que eu adoro.

⁸⁴ Espaço em Barão Geraldo usado por vários grupos teatrais e onde acontecia uma vez por mês um show de variedades chamado cabaré.

Entrevista com

Raquel Scotti Hirson

Atriz

A primeira pergunta que eu ia fazer especificamente para você é dado que ontem a gente estava relembrando, vendo os vídeos lá do... Um dia, era perguntar como é que foi esse processo, como que foram surgindo os figurinos no meio do processo do... Um dia, mais ou menos isso, no geral.

Uma das coisas que eu tenho certeza é que o figurino foi criado por nós mesmas, então nós três juntas que elaboramos o figurino. Ele foi, e a gente fez uma cata assim, em brechó, tentando observar, muito a partir do que a gente observou na rua mesmo. Na verdade, duas coisas: o que a gente observou na rua e o que a gente observou em alguns documentários sobre moradores de rua. Então a gente percebeu que tinha, na verdade assim, eles navegam por vários tipos de sobreposições. Das roupas deles, mas tem muita sobreposição. Então a gente foi um pouco para dois lados, as personagens... era uma mistura de muitas matrizes, mas a gente queria dar a ideia no espetáculo de que era um personagem só, eu tinha o meu personagem e a Cris tinha o personagem dela. E até pela situação delas, pela situação de trauma em que viviam isso permitia que elas entrassem em momentos de loucura, momentos de sonho. Então elas poderiam ser outras pessoas, mas dentro da mesma lógica daquela personagem, mas que viajava, que ia para um sonho, ia para uma loucura, ia para um momento de paranoia. Então esses momentos que, para a gente, eram várias outras matrizes e observação de várias outras pessoas, cambiam dentro dessa figura em trauma, que pode navegar por tudo isso. Então o figurino também tinha um pouco essa característica, de poder caber todas essas coisas no figurino. Então uma coisa que acaba se repetindo no espetáculo, que acaba aparecendo, é que a

Cris em muitos momentos ela tem uma figura um pouco mais vigorosa comparando com a minha, a minha é mais infantil, a minha se ferra mais na mão.

Até que no final a coisa muda um pouco de figura, e na verdade as duas entram num clima de mais tensão, mas ela acaba que sempre ela puxa para a tensão e eu puxo para uma coisa um pouco mais lúdica. E a minha tinha muito essa coisa também com o corpo, de expor o corpo, então tinha uma sobreposição que era, tinha uma bermuda de lycra que ficava em baixo, que era um pouco essas meio, garota que a gente acaba vendo, garota de programa pela rua, ou as vezes meninas muito jovens fumando crack que estavam com essas roupas de ginástica com roupas que elas iam arrecadando aí pela rua.

Então tinha um pouco essa característica na minha. E ao mesmo tempo uma sobreposição com um vestido que tanto podia ser um vestidinho bonito assim de veludo, mas que também ele tinha uma coisa de botões que poderia ser no final uma coisa mais militar, ditador. Porque também a gente trabalhou muito com essa ideia do nazismo. Foi no início da pesquisa e que depois a gente acabou usando isso na situação da rua, foi um dos nossos olhares foi para o nazismo. Tinha essa coisa meio militar na minha roupa. Então ela um pouco contava essas duas coisas, uma botina, era meio botina meio tênis, então também tinha esse aspecto da garota de rua, molecona de rua, mas que também era uma bota e que ela poderia também ter esse outro contraponto duro da bota. Ela tinha esses dois lados assim. E aí a da Cris ela já era, a figura dela navegava por algumas que a gente observou num documentário e é uma senhora que era uma madame assim, que contava do período dela, provavelmente do que a gente consegue entender do discurso dela, ela foi empregada doméstica e

trabalhou em casas de gente muito rica, muito importante, então ela se colocava na posição das várias madames que ela conheceu. Então o figurino da Cris tem isso assim, um tailleurzinho, um casaquinho, assim tipo um tailleurzinho só que, lógico, todo sujo todo molambento mas um pouco essa figura do chique. E uma toca no cabelo e tira e coloca dependendo da situação e a Cris ficava descalça, a Cris já era outra coisa, porque também isso a gente via: ou era chinelo, ou era sapato esculhambado ou era descalço, é isso o que a gente via na rua, então assim, é um pouco essa mistura que a gente mesmo criou, a gente foi catando as coisas em brechó, acho que é isso.

E aquele véu vermelho de papel-celofane?

Ah sim, aquilo é uma história bem bonita. A gente conheceu uma pessoa em Curitiba, a gente foi, coincidiu, a gente tinha ido um tempo antes da pesquisa do... Um dia, a gente tinha ido num festival de palhaços em Curitiba e lá eles apresentaram essa figura, que era uma figura da rua mesmo, uma senhora e ela era toda colorida e toda fantasiada com isso, com papéis de bala, a maioria era papel de bala que ela... Ela fazia a sua própria roupa com isso. E aí a gente teve essa ideia, por que a gente teve a ideia de trabalhar com isso, com as coisas que a gente encontra por aí na rua, mas ao mesmo tempo a gente não queria trabalhar com um leque muito grande de coisas então acabou que a gente selecionou os jornais e os papeis de sonho de valsa, que a gente escolheu os dois focos assim (ruído). E aí ela fez esse véu, que era um sonho, um sonho de noiva e a gente pediu para ela construir esse véu todo em papel de sonho de valsa.

Que legal isso, eu não tinha a menor ideia.

A gente mandou tudo pelo correio, mandou o pedido tal, ela fez, mandou ideias de como a gente achava que deveria ser e chegou pronto. Do jeito que chegou, ficou.

E é o mesmo desde sempre?

É o mesmo desde sempre. A gente teve que corrigir alguma coisa na tiara, porque é uma tiara que prendia, mas é o véu da maneira como ela elaborou.

Ah que bacana isso, é o tipo da história que justamente a gente não tem acesso enquanto público, mas é muito interessante de se saber. E você lembra de mais alguma coisa importante do “Um dia?” Que você acha que tem que falar? Ou era mais ou menos isso?

Não, a maquiagem foi uma coisa que deu bastante trabalho assim, até a gente entender porque é difícil uma maquiagem de sujeira né? Sem ser aquela coisa: passou graxa para parecer que está sujo. Eu acho que a gente nunca chegou realmente numa coisa que a gente tivesse ficado muito satisfeita, mas em todo caso a gente passava, acho que no final das contas o que mais funcionou para a gente foi extrato de noqueira. Porque ele entranha assim na unha sabe? Você passa e ele dá aquela, parece aquele encardido mais antigo, que já está ali, grudado faz tempo. E os dentes eram uma grande questão, em alguns momentos a gente usou o dente normal, porque a gente achava que era desnecessário, depois a gente experimentou, a Naomi conseguiu uma maquiagem na França eu acho, não lembro e era uma maquiagem própria para os dentes, uma maquiagem preta que a gente punha nos dentes.

E a gente acabou achando que esse negócio funcionava, que ele quase que sumia com os nossos dentes. A gente punha aquele

pretão e ficava. Era muito contrastante quando a gente dava um sorriso, primeiro a gente tem muita foto assim, você pode observar, porque quando a gente fez as fotos do espetáculo, que foi antes de estreiar, a gente ainda não tinha se tocado disso. Pode até ser que a gente tenha estreado com os dentes brancos, eu não me lembro, mas durante um tempo a gente usou o dente branco, aí que a gente se tocou que estava demais, que estava destoando muito do resto. E aí que a gente foi buscando essa maquiagem para os dentes também.

Ah era isso, tem umas curiosidades, mas são curiosidades do... Por que é difícil trabalhar em trio. Chegar nos acordos. Então as meninas davam muita risada porque elas achavam que o meu crivo, minhas escolhas para o figurino eram muito coloridas, mas eu bati o pé e acabei ficando com uma bermuda colorida por baixo, mas então a gente dava risada no brechó, porque cada uma meio que ia escolhendo: isso, isso, isso e eu sempre escolhia umas saínhas, umas coisas meio. Eu fiquei muito com essa imagem da roupinha de ginástica, mas enfim a gente consegui chegar num acordo.

Então foi uma negociação entre as três?

Exatamente, foi uma negociação para chegar num meio termo, porque eu também achava importante que tivesse esse lado, essa cor diferente, porque se não era tudo muito e na rua a gente vê de tudo. É, mas foi isso. Eu não, olha, eu não tenho certeza absoluta, mas eu acho que o figurino nunca mudou. Acho que depois que a gente chegou nele e estreou. Não mudamos não. Ele era as vezes uma interrogação, mas nunca mudou não.

Entendi. E aí, acho que a próxima coisa que eu ia perguntar é do “Alphonsus.” Você ainda está trabalhando e como é que está

esse processo em relação a trabalhar em grupo, porque esse é o seu primeiro solo?

Sim.

Então, você sente muita diferença em relação ao figurino, a trabalhar isso individualmente? Como é que está sendo isso?

Eu sinto, é legal porque ao mesmo tempo que você tem uma liberdade, como o início do processo foi totalmente individual, então eu tive muita liberdade, mas chegar uma hora assim que você fala: nossa, eu preciso que alguém me olhe de fora. Ter uma ideia do que acontece, por mais que eu me gravasse em vídeo, não dá para você ter tanto essa noção.

O figurino do “Alphonsus” eu criei muito a partir do que eu observei nas fotos dele, só que eu queria, logo que eu comecei a experimentar algumas coisas, eu queria que fosse feminino, que tivesse um tom feminino, não exatamente feminino, mas que tivesse um tom feminino porque uma das primeiras coisas que eu descobri foi a questão do salto alto. E que nem era enquanto estética, era enquanto a instabilidade que eu queria encontrar no corpo dele. Isso experimentando na sala como eu queria essa figura instável, essa figura que perde o chão, que ache que ele não está no lugar dele, que almeja a morte como lugar possível e melhor do que aqui. Então eu queria encontrar isso no meu corpo.

E aí eu resolvi experimentar com um salto alto e não era só a questão do salto alto, mas eu queria uma coisa uma coisa realmente instável, não um salto alto mesmo bem colocado. Era uma sandália, quando eu comecei era uma sandália de salto alto, desengonçada mesmo, que eu quase não conseguia ficar em cima dela. E fazia várias experiências, de saltar, fazia todo o

treinamento com aquela sandália para ver que maneira que acontecia no meu corpo. Então como tinha já esse dado e eu também não tinha certeza exatamente do que eu ia contar da vida do “Alphonsus” ou das memórias, as coisas ainda estavam muito misturadas quando eu comecei, então ele também tinha algo da minha bisavó, que era filha dele né? Que foram as que eu conheci, minha própria avó. Eu não ainda exatamente se o que eu queria tinha a ver com o “Alphonsus,” tinha a ver com essas tias. Então por isso eu quis misturar.

E como ele tem várias fotos em que ele está com um lenço, então esse lenço podia ser uma coisa mais feminina e aí o terno eu optei também por uma coisa mais justa. Eu gostava da ideia da calça escura mas eu procurei uma calça mais justa também. Então eu comecei por aí, mas sempre com algum babado, alguma coisa porque dava para mim a sensação desse lenço que estava sempre no pescoço dele. Então a figura começou por aí. Eu gostava muito também da história de ser preto e branco também, a calça era preta e a blusa era branca daí o paletó preto, me parecia que eu não ia trabalhar com cores muito. Aí à medida que foi, que as outras coisas foram aparecendo, apareceu a figura da criança. E apareceu esse desejo dessa criança que vestia o bisavô.

E foi a partir daí que eu comecei a mudar a minha ideia, porque aí começou a aparecer esse “Alphonsus” mais forte mesmo, não tão misturado com as tias e começou a aparecer essa criança que vestia o bisavô. Aí eu comecei a mudar a estética do terno, aí que quis um terno grande, em vez de um terno todo certinho assim, eu fiz um quis um terno grande para parecer mesmo uma criança que veste um terno maior que ela. E o primeiro terno grande que eu encontrei aqui no Lume, no nosso figurino mesmo, e vesti, é o que está até hoje e é o que vai ficar, porque já

pensamos em mudar e não conseguimos porque ele cai tão bem, ele... não sei, não sei se também não é por ter se acostumado, mas ele cai muito bem. Ele fica um grande que tem um desengonçado, mas que ao mesmo tempo, como eu tenho que ter as duas coisas: eu tenho que ter a criança, que é uma coisa desengonçada, mas o próprio “Alphonsus” também aparece.

Então ele também não pode ser extremamente desengonçado, que você também não vê o corpo dele, a figura dele. Então eu acho que esse terno é um meio termo. Que dá para um lado, dá para o outro, ele fica meio comprido, ele se arrasta, ele tampa o sapato então não fica o tempo inteiro aquela coisa “ela está com um salto alto” com a figura masculina, porque ele também tampa o sapato, a calça tampa o sapato. Foi ficando isso, e o lenço também foi uma coisa que eu encontrei aqui. Ele tem uma foto só que está com um lenço preto e branco, mas tem uma que ele está com um lenço de seda e dá que perceber que tem cores naquele lenço. Então eu quis um lenço com cores. Também peguei aqui no figurino. Esse a gente tá tentando mudar até compre um outro, porque ele é pequeno e eu queria um que fosse mais volumoso. A gente tá tentando mudar embora a gente adores as cores deles e tudo, mas falta volume.

Então estou buscando outra coisa. Isso do terno encaixou muito bem, aí a criança é que foi onde a Cris me ajudou bastante porque primeiro, eu parti muito da criança Raquel. Então duas coisas da criança Raquel: ela queria ser bailarina, então com collantzinho de bailarina e a mini saia, criança que gostava de usar mini saia. Então partiu um pouco dessas duas coisas: um collantzinho e uma mini saia de malha. Quando eu chamei a Cris para assistir, foi ali que, e eu não estava pensando nada como “esse é o figurino” nada, mas eu estava confortável, eu estava

bem, parecia, na verdade todo o processo era buscando a conexão com o que era importante para mim, eu ainda não estava pensando no público, isso aconteceu com a música também, por exemplo. E toda a trilha sonora foi a partir daquilo que me ajudava nas minhas matrizes e eu ainda não estava pensando no que ajudava o público. Agora a gente tem uma composição do Marcelo Onofre que é para ficar bonito, seja contemplado. A mesma coisa com o figurino, então o figurino era uma coisa que para mim chegasse nas minhas memórias, mas aí a Cris vendo foi bem legal porque ela observou duas coisas: primeiro que o figurino era muito enxuto assim, o da criança, então ela deu a ideia do volume da saia com tutu, porque dava volume tanto para a criança quanto para figura primeira da casa, porque se não fica tudo muito peladinho assim, da maneira como eu tinha construído. A saia de tutu dava uma preenchida naquela primeira figura também.

E o outro toque que é um toque assim que eu acho legal, que é o olhar da Cris, as vezes a gente briga assim também, eu falo “ah bobagem isso”, mas que era a mini sainha e aí fica aparecendo as minhas pernas que é uma perna meio de senhora entende? Umas celulites, umas varizes e ela falava “isso não parece uma criança!”, ela queria dizer: não pode mostrar tanto a sua perna, embora a gente não queria que as pessoas acreditem que aquilo é uma criança, mas também a gente não pode abusar da boa vontade das pessoas né? Porque eu as vezes brigo com ela: “ah a minha celulite não tem problema!”, mas era um pouco essa ideia de ser um pouquinho mais comprida. No primeiro momento antes da Silvana [Nascimento] criar o figurino, tinha uma bermudinha, uma saia para deixar com outra cara, de Raquel mais senhora.

Então quando chega a Silvana, ela chegou também muito delicada. Como a estrutura já estava montada ela veio só para ver mais

dados para aquilo que já existia, tanto é que o terno a gente nem conseguiu mudar. Tentamos, experimentamos outra cor, outro terno e voltamos para o original, porque como ele é azul marinho ele não fica nem essa coisa muito preta, muito pesada, mas também o mais claro me apagou – a gente tentou ir para um cinza, meio esverdeado e apagou a figura. Como também a gente quer trabalhar com fundo claro é legal o contraste. E a menina então ela trouxe essa coisa do bordado, da renda, dessa coisa mineira, porque ela também tem essa coisa mineira das bordadeiras, então ela trouxe esse colorido, mas também (ruído) de memória de antigo, então as cores também vão um pouco para o rosinha queimado, o salmão, um bege, um pouco essas cores um pouco da memória...

Pastéis?

...cores mais pastéis assim. Nada muito, cores muito vivas. E o figurino do final que para gente antes também era isso, era uma capinha assim, grudada no corpo, a gente queria que fosse uma coisa muito neutra, por isso que a gente teve essa ideia, eu e a Cris, e aí ela trouxe a ideia de um vestido bem fininho assim, cor da pele, que a gente deu até uma mudadinha daquele último que você viu, ficou muito transparente, não era a ideia que ficasse transparente, então a gente já fez outro, um pouquinho mais fechado com essa ideia de que é a Raquel, não é a Raquel nua mas é quase nua, é a Raquel sem nada.

Neutra?

Neutra, bem neutra.... e só.

Então assim, do “Parada” a gente já tem mais ou menos uma história que tem muita relação com o “Afastem-se”, né? O “Afastem-se”... porque o “Afastem-se”, do que eu já ouvi dos

outros atores, das entrevistas parece que a Anzu [Furokawa] diretora tinha ideias muito claras do que ela queria, você sentiu isso também? Como é que foi isso?

Sim, sim, ela tinha muito claro e ela era, né? Ela desenhava muito bem e... agora não em lembro, assim, não vou saber te dizer quando que ela entrou em conflito ou não com o nosso figurinista, né? O Fernando Grecco assumiu, mesmo o figurino. Ela dava todas as ideias, mas ele assumiu o figurino. Eu acho que eles conseguiram dialogar bem, assim, eu acho que, né, nas linguagens, experiências diferentes, mas eu acho que... senti que ela ficou satisfeita com as coisas que ele propôs e ele era muito bom, a costureira também excelente, então acho que a gente chegou...

Porque vocês já tinham trabalhado com ele outras vezes, né? Desde o espetáculo de formatura.

Na verdade, ele fez o figurino do “Kelbilim.” É, porque ele já era amigo do Luís Otávio. Quando a gente fez o espetáculo de formatura já era óbvio que tinha de ser ele porque o Luís Otávio já conhecia, é o Fernando Grecco. E aí foi muito bom, também, trabalhar com ele porque nós vimos muitos figurinos e ele era desses impressionantes, assim, porque tanto tinha os figurinos que ele desenhava e a costureira sabia fazer exatamente o que ele queria quanto tinha outros que ele jogava um pano em cima de você e vinha com uma tesoura. Ele ia construindo o figurino no corpo.

Ele vinha cortando, remendando e criava o figurino. E era muito legal. E aí depois tudo o que a gente usou no “Taucoauaa” a gente usou no “Contadores de Histórias.” A gente reaproveitou e depois do “Afastem-se” a gente aproveitou. O único que foi assim figurino muito simples, mas ok, também, funcionou, foi o

figurino do “Café com Queijo”. O “Café com Queijo” foi ele que fez também e a gente partiu das fotografias, assim, como cada um de nós, embora a gente passeie por várias figuras, né? Cada um de nós tem uma figura que é aquela que fica mais tempo falando que é como se fosse a principal, assim, de cada um.

Então a gente partiu do figurino deles, assim, né: “você, olha, Dona Maria se vestia assim, esse era o vestido da Dona Maria”. Então isso pra gente escolher o modelo. Só que as cores a gente escolheu que teria só cor papel bem clara para contrastar com as cortinas de retalhos coloridos. Então foi muito assim, a partir das fotografias (ruído) e o figurino eu acho que hoje eu gosto muito mais do figurino do “Café com Queijo” do que antes porque ele tinha uma cara muito de novinho, assim, e hoje ele é um figurino moído, visível, então ele tem mais a cara das pessoas.

Ele demorou a ficar com essa cara, porque ele era muito novinho o tecido, mesmo, né? Então ele dava um certo desconforto assim, eu acho, internamente, e a gente ouvia também das pessoas, né? Parece que aquelas pessoas vestiram uma roupinha que deram para elas. E hoje não, hoje a roupa é dela. O desgaste foi ótimo.

E a relação como Fernando Grecco era sempre... como é que era? Vocês traziam as ideias para ele, ele trazia para vocês desenhos? Partia mais de um lado, de outro? Dependia do diretor? Assim, o que eu posso dizer mais foi mesmo o caso do “Café com Queijo” porque foi isso, a gente trouxe as propostas e ele já foi logo topando. “A gente acha que devia se vestir como eles”, não teve... o “Café com Queijo” foi tudo muito tranquilo. É, e aí a gente comprou tudo com ele. Isso era legal dele: entra no carro e vamos para Americana, e aí a gente vai junto.

Pegamos tecidos, ele sacava muito, mas ele também não comprava sem o nosso aval. "Oh, pega nesse tecido, sente. Oh, esse vai dar um caimento assim". Então isso era muito gostoso a gente comprava junto com ele. É, mas no "Taucoauaa" aí eu já não vou saber te dizer isso tão bem, porque era muito, sei lá, o Luís Otávio era muito potente, né? Nós éramos os alunos ali, naquela situação. Eu me lembro mais é dessas, sabe, desses momentos que era assim "hoje o Fernando vem aqui!

Ele vai trabalhar com fulano, ciclano e tarará" e aí ele ficava lá, ia experimentando coisas, coloca, tararará. Mas as conversas eu acho que eram mais entre eles, então eu não vou saber, eu não me lembro exatamente, sabe, se o Luís veio com uma proposta. De qualquer maneira eu acho que também a proposta, não sei, não vou saber dizer, né, exatamente de quem partiu, mas o espetáculo ele tinha uma característica muito clara, e isso era... o figurino acompanhou essa característica. Que eram os momentos em que a gente fazia, as figuras que a gente observou, então, né, nós éramos muito claramente as pessoas.

Caipira, né, o caipira, os ribeirinhos da Amazônia, né, que nós fomos para a Amazônia, então era muito essas figuras. Um chinelo havaianas, com a calça, né, coladinha, camisa, né? Essa composição porque eram as roupas que eles usavam, mesmo. E a outra que era todo o clima fantasioso (ruído) ... o lobisomem, essa história (ruído) então ele ia pra esse outro lado. Aí que ele vinha com a tesoura, né, trabalhando com saco, com estopa, tingimento. Né, depois toda a cortina, também.

É, não, na verdade eu acho que a cortina fazia parte daquele cenário. Acho que veio da ideia do Márcio Tadeu, mas aí o Fernando ajudou muito, também. Porque era a ideia que fosse uma

bandeira do Brasil. Só que era uma bandeira do Brasil safada, né? Então eram quatro arquibancadas verdes nos cantos, só arquibancadas pintadas de verde, aí o chão era uma lona, dessas lonas de caminhão com um tom meio amarelado, não era um amarelo muito forte, mas um tom amarelado, e o centro azul só aparecia no final que era com luz, que aparecia o pessoal do lado com várias conchinhas que eram as estrelas.

E aí então tudo em volta também era verde, né, que era continuação da arquibancada. Só que era um verde manchado, isso a gente fez junto, ele comprou um tantão de algodão cru e a gente tingia lá. Quilos e quilos de tecido... mas ficou interessante porque ficou esse manchadão, assim, mas dando a ideia que era um tom verde, né?

Interessante. Dessa parte eu não tinha nem noção por que...

É muito difícil porque o vídeo é muito ruim.

E foto então quase não tem.

Mas era bonito, era bonito, porque era quase imperceptível, mas quem passava assim, às vezes a pessoa passava só no final e falava "nossa!", né? Na verdade, eu até te falei uma coisa errada. Eu te falei essa coisa da estrelinha, mas acho que não tinha luz, não. Era só o azul, aí tinha uma pérola azul com uma faixa branca, uma faixa mais clara. E as estrelas era os objetos das pessoas que a gente ia colocando no final. Então cada um deixava um sapato, uma peça de roupa, um chapéu, e isso era o que compunha as estrelas.

Ah, realmente tem coisas que se vocês não contam, a gente não tem como saber como surgiu, né?

É, não sei o quanto isso tem que rever depois com alguém, mas pelos registros em vídeo não dá para perceber

Não, não dá. E agora eu queria partir para o "O que seria de nós"...

Como é que foi esse processo com o Norberto⁸⁵, com a Sandra⁸⁶ enfim, o que você... como foi? Partiu de vocês, enfim...

Como as coisas, elas são tão misturadas, assim, né? A gente teve tanta coisa junto que não tem muito um que impõe, né? É, mas o "O que seria", ele... acho que muita coisa já estava na cabeça do Norberto assim, né? Tanto é que um dos impulsos para a gente começar a trabalhar foi o cenário. O primeiro que ele trouxe foi o cenário. Ele já tinha tudo na cabeça dele e assim, né, ele já foi construindo porque queria essa coisa dos cabides com os chapéus, ele quis que fosse um espaço pequeno.

É, essa ideia dessa mini fábrica, dos objetos com cabo, objetos da fábrica, mas eram pequenos, então tudo ele tinha já muito na cabeça dele. Então a gente já partiu muito para cima. E os figurinos se não me engano ele também já tinha um cetro olhar para o figurino. É, algumas coisas assim, né? Que a gente quando convidou a Sandra, essas coisas eram ditas para ela, né, isso que eu estou dizendo, erma coisas que já eram claras para o Norberto e foram ficando claras para a gente também.

Então primeiro que tinha essa diferença entre os três chapeleiros e a Pau⁸⁷, né, que é a Cris. Então, porque os três

⁸⁵ Norberto Presta, diretor de O que seria de nós sem as coisas que não existem.

⁸⁶ Sandra Pestana, figurinista desse mesmo espetáculo.

⁸⁷ Pau é o nome da personagem de Ana Cristina Cola no espetáculo.

chapeleiros, a ideia é que eram chapeleiros aposentados e que eles tinham essa obsessão por criar o chapéu perfeito. Então depois de aposentados eles se encontravam uma vez por ano na surdina, na madrugada, na fábrica, para fazer o chapéu perfeito. Então eles já eram muito o que eles foram ao longo da vida, o que a gente foi construindo de quem eram essas pessoas, esses chapeleiros, né? Então a figura do Jesser que é aquele que era um braçal mesmo, né, e que não conseguiu se desvincular dessa imagem da fábrica, então por exemplo, muito, muito da figura dele foi construída a partir de um senhor que morava na fábrica.

Era um senhor muito simples, que não tinha onde morar, e a fábrica acolheu ele lá. Então ele era a fábrica, sabe assim? Ele era a própria fábrica. Então ele era o personagem do Jesser, ele era isso. Então ele é mais sujo, ele é mais rasgado, ele é aquilo, ele é o trabalho, né? É, eu e o Renato já somos o que fomos, vivemos, operários, trabalharam mas se aposentaram, têm a vida deles e tal.

Eles já vão para esse dia um pouco mais elegantes, né, é um passeio que eles fazem anual, né, para realizar esse trabalho aí, mas é um evento para eles. Sem contar que eles têm uma relação amorosa, uma coisa de mal resolvida, então tem um desejo também de meio arrumado para o outro, né? Então, e essa coisa de que, da idade, né? São aposentados, já são senhores, então toda a composição de figurinos também tinha um pouco a ver com isso. Ele não é um figurino realista, mas ele é bem perto disso, né, assim, então a Sandra não pirou assim. Uma coisa muito básica, pessoas mesmo que poderia ser de uma pessoa comum.

E a Cris que é essa figura que o Norberto criou que é, pode ser meio menino de rua, sabe? É uma criança meio abandonada, mesmo,

que apareceu ali e foi acolhida pelos outros, né, então ela também tem um pouco desse... meio bermuda, camisa, meio um pouquinho suja, também, ela até suja um pouquinho o rosto assim, então, né, descalço, assim, isso para parecer que foi catado ali na rua. Então também as histórias deles já estavam muito claras, os figurinos um pouco que iam a partir disso, dessa história que já estava contada. [...]

E aí tinha alguns desafios que era essa coisa de que principalmente eu e o Renato, né... a Rouca e o Dante⁸⁸ e que chegavam com essa roupa mais elegante, tarará, que vinham da rua, mas eles vinham também como uma massa fazer o chapéu, então eles precisavam ter um jaleco, uma outra coisa, e isso é muito legal essa ideia que ela deu da minha saia, que a própria saia vir o jaleco, né, era para não ter mesmo coisa de... quando o Renato acabou com o jaleco a gente dobra ele, coloca ali no meio dos chapéus, ele nem aparece. Que no caso dele pode ser o jaleco qualquer, entende, de algum funcionário que deixou ali e tudo bem, né, tem um pouco a característica do Dante isso, mas a roupa não, ah, imagina que ela ia pegar um jaleco qualquer... Então era essa coisa de tudo muito conciso, muito enxuto, então as duas coisas numa só, né? Aí veio o jaleco junto com a saia.

Acho que eu vou começar pelo Shi-Zen, na verdade, que é mais ou menos um período mais parecido das coisas, a gente vai mais para o futuro, né, mais para o hoje. O "Shi-Zen"... a concepção do figurino consta como sendo do Tadashi [Endo]

É, mas é do Tadashi, mesmo.

⁸⁸ Rouca e Dante são os nomes dos personagens de Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini respectivamente.

Mesmo os vestidinhos que vocês buscaram do "Afastem-se"? De vocês três?

Também, porque o que aconteceu foi que ele tinha as ideias, né, assim na cabeça dele e quando ele... ele pediu isso, ele pediu esses vestidinhos leves, alguma coisa e a gente lembrou do "Afastem-se" e mostramos para ele e ele gostou, né, então era um pouco isso assim. A saia, aquela saia que a gente usa, né, no final, ele queria que a gente tivesse feito um nu com uma saia, uma saia simples de pôr, ele já tinha essa ideia, que era uma saia que cruza, né: E aí isso foi com a própria costureira, ia direto na costureira "oh, eu quero um negócio assim, tarará" e ela mesma deu a ideia do tecido, que é um algodão, também, supersimples, e então a saia ele tinha muito claro, a sunga, né, que era, que é a maneira de fazer, é uma maneira que vários usam, e essa técnica, especificamente, da maneira como a gente fez, ele é pra prender uma bailarina que eu não vou me lembrar o nome dela, mas ela era a esposa do Komoro Bushi⁸⁹, ela era bailarina de Butô, também já das antigas e amiga do Tadashi, tudo e já faleceu, eles dançavam juntos, não sei o nome dela.

E ela que criou essa técnica dessa sunga que é feito com tipo uma malha, né, e ela é amarrada com fio de nylon. Então a gente fez aqui mesmo no atelier de costura, conseguimos achar o tecido e o Tadashi ia ensinando. É um pouco diferente o das mulheres e dos homens, o dos homens tem que ter um elástico e é um pouquinho maior para poder segurar, né as partes lá deles, a nossa é mais fininha. E ele que ensinou, e tudo, cada um fez o seu, cada um cortou e tudo, mas ele que ia ensinando todo o processo, como costurar e como prender. É, então foi isso, né? A saia foi isso, os vestidinhos, a sunga.

[...]

⁸⁹ Bailarino de Butô.

Daí a gente foi... os casacos, oh, a gente tinha algumas coisas no LUME, acho que a gente foi num brechó. E aí a gente comprou, não comprou coisas muito caras, assim, né, coisas grandonas, casacões não muito caros, e as calças, por exemplo, a minha era dos "Contadores de estórias", "Taucoauaa" e dos "Contadores", que era a calça da Conceição e a da Naomi era também de um personagem meu do seu Anísio que eu emprestei pra Naomi. O das outras pessoas eu não sei, mas também era coisas que a gente foi juntando de muitos "Contadores de estórias" que a gente tinha aqui, e ele queria que fosse muito surrado, né, ele desce para o surrado. A gente esfregava no asfalto a roupa, assim, queimava umas partes, queimava com velas, sujava e ficava esfregando assim no asfalto até sujar, até rasgar, para dar esse tom. Uma camiseta branca básica, também, suja, assim, né. É, basicamente isso.

E mesmo a ideia da maquiagem branca...

Também, porque para eles já é tão claro, né?

Já faz parte da linguagem...

Já faz parte da linguagem, né? É, foi tudo muito dele, mesmo. E foi simples de construir. O espetáculo inteiro foi construído em três semanas, né?

Jura? Não sabia!

Tudo, tudo, o espetáculo, o figurino, cenário. Cenário não, né, mas os objetos, também, que ele queria, as bacias... quer dizer, na verdade ele não tinha certeza do que ele queria. Ele queria algumas coisas de alumínio, mas também não tinha certeza, fomos para um ferro velho, encontramos aqueles negócios que é tipo uma calota de caminhão, um negócio...

Encontramos aquilo, ele se apaixonou por aquilo e ele criou a partir do objeto. Sabe "ah, gostei disso, gostei disso, gostei disso" e aí foi virando, a partir do objeto. Tinha ideias de coisas de alumínio assim, vamos no ferro velho ver o que que tem. E aí a partir do que a gente encontrou ele criou a cena.

Nossa, mas em três semanas...

Três semanas, tudo!

Acho que foi o espetáculo mais...

Mais recorde.

Gente!

Recorde. E o espetáculo é igual estreou. Não é que tipo assim, três semanas e depois ficou em processo mais um tempão, não!

Nossa, então ele é bem diferente do resto nesse sentido, né?

Muito diferente. Só que ao mesmo tempo, o que é mais impressionante no Tadashi é que ao mesmo tempo que ele criou um espetáculo em três semanas, nenhum de nós tem a sensação de ter sido, sabe, tipo assim, eu cheguei e o diretor me... eu sou um robô na mão do diretor, ele já tem tudo na cabeça dele, me manda fazer isso... não! Nada! Assim, ele, é, ele teve tempo para ver a gente, lógico, algumas ideias ele já chegou, porque a gente tinha se conhecido um tempo antes, dele vir para o espetáculo. Então a gente já tinha se conhecido, já tinha feito um trabalho na sala... então ele já conhecia um pouco os nossos corpos, nossa maneira de cantar ele já sabia, então ele não chegou totalmente às escuras. Então ele chegou muito com essa ideia do número sete. Ele chegou com vários estudos. Tudo o que tem no número sete, né? É, de pecado, a Cabala, tudo o que é sete...

Sete cores.

Também de arco-íris, então tudo ele chegou, também de elementos da natureza, tudo o que tinha o sete. Então ele queria trabalhar com alguma coisa a partir daí, mas também não tinha o espetáculo claramente. Ele tinha muito essa coisa da família, que ele via muito a gente como família, então a gente fez algumas improvisações que até hoje a gente morre de rir quando a gente lembra, que era uma família. Mas deu tempo de tudo, desde improvisar a família, de experimentar isso e aquilo, dizer não, isso não, isso sim, isso não, incrível.

Mas foi três semanas, só isso...

Mas também a gente ficava enfiados ali, né, ninguém tinha filhos, nada disso. A gente ficava de dia e noite, só ia embora se estava assim, não aguentava mais parar de pé, ia embora. E aí, mas assim, sabe, muito legal. Porque ao mesmo tempo, né, que tem a mão dele, que ele era muito objetivo nas coisas que ele queria construir, ele deu muito espaço para gente, ele fez muito a parte do que ele viu da gente, assim... então isso era muito, foi muito legal. Ele não, né, tudo é muito nosso lá, pensando nas coisas que eu faço, né, o... aquela coreografia da pescaria, né, isso é parte de uma ação que Cris fez na sala, ele gostou daquela ação, a partir dali ela foi desenvolvendo, aí ele já pediu pra eu ir tentando fazer junto com ela e a gente foi criando, mas muito a gente, muito as nossas ações, não ele falou “faça isso”, não, de jeito nenhum.

No máximo ele ia lapidando. Depois também as twins, né, as gêmeas também a mesma coisa, ele deu a ideia, deu o mote e “trabalhem.” A gente ia construindo, depois ele vinha e dava aquela limpada, né, ele vinha e falava “Raquel, eu quero uma

qualidade mais suave, eu quero que vocês sejam mais duras, então ele ia dando isso, mas ninguém tinha a sensação de...

Impositivo.

Impositivo, manipulado pelo diretor. Ele foi muito orgânico em todo o processo e muito rápido ao mesmo tempo.

Entrevista com
Renato Ferracini

Ator

Eu queria começar perguntando como que foi o processo do *Afastem-se vacas*, o que é que você lembra desse processo?

Bom, o Afastem-se vacas foi um processo complicado, na verdade ele foi um processo muito importante para a gente, primeiro porque foi um processo onde a gente ainda estava um pouco abalados com a morte do Luis Otávio⁹⁰ e logo depois que o Luis Otávio morreu a gente teve a visita de uma dançarina de Butoh aqui, a Natsu Nakajima, que veio meio que dar uma estruturada na gente e a gente ficou muito apegado ao Butô nessa época em função disso.

Logo depois a gente recebeu a visita de uma outra dançarina chamada Anzu Furukawa, que conhecia o Lume, a gente conversou muito e ela falou que ela tinha um sonho que seria montar o Cem anos de solidão do Gabriel Garcia Marques. Aí a gente falou “vamos fazer né? A gente traz você e você faz”. Estávamos com um projeto temático e aí a gente, todo mundo leu o Cem anos de solidão e no Cem anos de Solidão tudo acontece num povoado chamado Macondo e aí, claro, esse povoado era na Colômbia e tal, e a gente tinha um projeto FAPESP que nos dava a possibilidade de fazer um projeto de campo, mas não fora do Brasil, dentro do Brasil.

Aí nós pensamos: “poxa era na Amazônia Colombiana, a Amazônia colombiana, claro, tem as suas singularidades, mas não deve ser muito diferente da Amazônia brasileira (risos)”. Então a gente foi, cada um foi para um canto da Amazônia para a gente um pouco

⁹⁰ Luis Otavio Burnier, fundador do Lume Teatro.

vivenciar o que é estar num Macondo, o que é estar em Macondo. Claro que chegando lá a gente conheceu as pessoas, a gente se apaixonou pelas pessoas e a gente tem esse trabalho de mimesis que só no sentido técnico, como parêntesis, no sentido técnico da coisa a Anzu Furukawa tinha um trabalho de mimesis, ela não chamava assim, mas ela tinha um trabalho de imitação de insetos ou de seres microscópicos, então o que ela fazia, ela ficava observando o inseto ou alguma coisa microscópica e tentava acionar no corpo dela alguns movimentos que ela observava naqueles seres.

Claro que a gente nunca fez isso com microscópio, mas a gente já vinha fazendo no nosso processo de mimesis corpórea uma ideia de observação, como a gente recria essa observação no nosso corpo com pessoas com fotos, etc. então a gente achou que iria ser um mote, tanto que a gente ganhou esse projeto FAPESP justamente porque era um encontro de metodologias parecidas, mas diferentes, singularidades diferentes, então deveria uma ajudar a outra. Isso seria realizado dentro de uma montagem espetacular que seria o Cem anos de solidão, então ganhamos o projeto, foi ótimo, foi o primeiro projeto temático que a FAPESP deu para um grupo de teatro, para um núcleo de teatro. Foi o primeiro projeto na área de teatro, projeto temático, então foi bem interessante esse projeto.

Mas aí o que é que acontece, a gente foi – porque a gente pensava o seguinte: a gente ia para o Amazonas, a gente vivenciaria isso, trabalharia as ações, aí a gente voltaria para sala, a Anzu chegaria e colocaria em questão algumas coisas, colocaria em confronto a metodologia dela com a nossa. Não foi bem isso que aconteceu, o que aconteceu foi que ela chegou com uma coreografia pronta, e nós tínhamos que de certa forma entrar no

que ela já tinha proposto. Não era a maneira como a gente trabalha.

Nunca foi, com nenhum outro direto de fora. É claro que não dá para dizer que não foi um aprendizado, claro a gente teve que deixar de lado um pouco as coisas que a gente fez. Todo o material do Amazonas que a gente fez, ela olhou, mas ela quase não usou nada, tem algumas coisas que ela usou, mas não tudo, ela usava coisas muito pontuais, e aplicou na gente uma coreografia que para gente foi muito interessante fisicamente porque a gente não conhecia aquela linguagem, a gente teve que se adaptar, a gente quase morreu fisicamente, mas foi um espetáculo que justamente por isso, foi um espetáculo que foi feito quatro vezes [foi apresentado apenas 4 vezes] por que? Porque ficou um gosto amargo na boca, não do espetáculo em si que foi um dos espetáculos mais bonitos que o Lume já fez, a questão não era estética, esteticamente foi um dos espetáculos mais bonitos, foi um dos espetáculos fisicamente mais potente que a gente tem, mas foi um espetáculo que no processo não tinha um processo que a gente acreditava enquanto processo de troca de informações e troca de metodologias e trocas de técnicas e etc, foi um espetáculo bonito, mas não era a nossa cara, basicamente é isso.

Então o que aconteceu, aí falando mais especificamente o que aconteceu, nós tínhamos um material que não foi usado, olha eu estou pensando nisso agora, nós tínhamos um material que eu não tinha sido usado no espetáculo, o que eu é que aconteceu, nós pegamos esse espetáculo e a gente começou a tentar destrinchar o material que não foi usado nesse espetáculo e fazer outros. O Café com Queijo nasce daí. Café com Queijo nasce das viagens que a gente fez com o Luis Otávio, mais essas viagens que a gente fez para montar o Cem anos de solidão e que a gente não

usou os materiais então o Café com Queijo nasceu disso. E todos os espetáculos depois foram, depois veio a Parada – lógico que a Parada não tem a ver com isso, mas pensando um pouco nisso que você falou do figurino, da mesma forma que a gente usou, nós tínhamos uma verba interessante então nós gastamos bastante com figurinos para o espetáculo Cem anos de solidão, mas era como se fosse um espetáculo que daquele espetáculo ia nascer outros, porque não foi usada a potência que a gente queria que fosse usado naquele espetáculo. Da mesma forma que a gente reciclou as ações que não foram usadas, de certa forma a gente acabou reciclando também todo o espetáculo em termos do figurino. Todos os figurinos foram reciclados daquele espetáculo. A primeira versão da Parada de Rua foi basicamente feita com aqueles figurinos, muitos deles. E até hoje acho que tem alguma coisa

Porque no fundo, no fundo a gente não teve apego nenhum a esse espetáculo justamente porque não era a nossa cara então a gente quis transformar ele de todas as formas. O figurino acabou entrando nisso e até hoje, na verdade assim, os figurinos do Afastem-se de vez em quando são usados para outras coisas, para performances, para algumas outras coisas que a gente faz, mas alguns deles, eles realmente estão em outros espetáculos.

Incorporados, né?

Incorporados em outros espetáculos, como, por exemplo, as ações, como a viagem do Amazonas tão mais incorporados no Café com queijo do que no próprio espetáculo Afastem-se vacas, pensando bem hoje, e eu estou pensando isso agora alto com você, o Afastem-se vacas foi case um aglutinador para uma explosão posterior, o que é muito interessante, isso tanto em termos de ação física como em termos do figurino. Seu foco é o figurino né?

O figurino acompanha as ações, né?

Acompanha isso. Acompanha essa represa, essa ação que foi represada, então o figurino ele explode junto para outras ações, outros espetáculos.

Entendi, e no Parada de Rua, ele foi um processo mais longo né? Pelas fotos a gente vê que teve vários figurinos, como é que foi esse?

Parada de Rua é a história do figurino dela, praticamente. Bom, nessa primeira viagem que a gente foi, eu fui num lugar chamado Óbidos e dentro da cidade tinha uma figura carnavalesca que se chamava Mascarado Fobó. E aí eu trouxe vários, roupas do Mascarado Fobó. O Mascarado Fobó é feito de roupa de chita com uma máscara básica de cola, de colagem de jornal, papel mache. Eu trouxe várias. Só que a Parada de Rua, ela começou lá na Dinamarca com a gente fazendo, trabalhando música e teatro. E a gente ia apresentar aos poucos.

O primeiro figurino mesmo do Parada de Rua eram roupas de festa, roupas de gala. Então se você vê as primeiras fotos da parada você percebe que eram roupas de festa, chegou uma hora que a gente quis abraçar um pouco, que a gente quis fazer uma unidade dos músicos e do Ric⁹¹. O Ric como maestro, ele sempre foi o que teve um figurino mais fixo, mas a gente foi buscando. Até que chegou uma hora, veio a ideia de vir com o Mascarado Fobó e chinelo de dedo, aí tem a fase Mascarado Fobó que a gente usava as roupas do Mascarado Fobó de chita com chinelo de dedo e fazíamos isso.

Até que chegou uma hora que começou a se transformar realmente num espetáculo, porque isso tudo eram às vezes inserções, aí

⁹¹ Ricardo Puccetti.

quando se transformou num espetáculo a gente ainda usava a roupa do mascarado Fobó, mas a gente, eu, por exemplo, odiava aquela roupa. O chinelo de dedo para correr às vezes era ruim e era uma roupa feia, nos deixava como unidade, mas nos deixava como uma unidade meio estranha.

Aí até que um dia a gente resolveu investir no figurino e pensar: vamos fazer, pegando um pouco do primeiro figurino, que era mais elegante, mas nem uma elegância clássica, “vamos nos vestir bem”, mas com cores quentes, pegando do Mascarado Fobó as cores interessantes que ele tinha. Aí a gente foi testando, testando, testando, eu lembro que era realmente testar cores, verificar cores. Era uma questão de acerto e erro mesmo.

Até que a gente foi chegando neste que é atualmente o figurino, então o figurino de hoje é um pouco uma elegância, mas com cores quentes, ficou um pouco um figurino meio de gypsies sabe? [risos] então ficou essa cara que dá um pouco uma unidade que é uma elegância uma pouco maluca assim, e umas cores quentes justamente por a gente ser do Brasil, quer dizer a gente queria trazer essa questão das cores quentes do Brasil, mas sem entrar naquela coisa Brasiil, sabe? Aquelas coisas carnavalescas.

Sem o óbvio?

É, sem o óbvio. E acho que a gente conseguiu de certa forma, porque ficou uns seres meio esquisitos assim.

Não dá para saber exatamente de onde vocês vêm.

Não dá para saber, exatamente. Mas isso foi muito uma questão de tentativa e erro e junto com o Kai⁹², ele que foi o diretor da parada, da gente ir testando, mas teve um dia que a gente

⁹² Kai Bredthold, diretor de Parada de rua.

chegou e “é esse o figurino”, mas isso foi de, acho, não sei exatamente na história, mas foram uns 4 ou 5 anos para a gente chegar nesse figurino.

Foi um processo

Foi um processo.

Eu ia perguntar também como foi o processo do 0 que seria de nós, como foi com a Sandra⁹³? Com o Norberto⁹⁴? Se ele teve muita influência?

O que seria de nós foi um pouco parecido com os Bem intencionados, porque o 0 que seria de nós foi o seguinte: o Norberto deu para cada um dos quatro uma lógica para a gente construir uma figura. A única diferença foi que ao invés de papeizinhos nós tínhamos um diretor que falava assim “você trabalha uma figura assim”.

Ele nos deu alguns escritos dizendo o que é que era cada um deles e agente montou a figura encima disso, então quando a gente chamou a Sandra, a gente já tinha as figuras, não prontas, porque elas nunca estão prontas, mas pelo menos delineadas, então também já tinha uma lógica de cada um deles. A minha figura, por exemplo, era um senhor, são quatro velhos, a Cris não, porque a Cris tinha que ser uma coisa meio híbrida, meio homem-mulher, menino-menina, mas nós três, eu, o Jesser e a Raquel tínhamos já uma figura delineada.

A minha figura era a figura de um senhor que andava bem vestido etc., mas um bem vestido que eu me inspirei muito no meu pai, que o meu pai é um bem vestido, mas assim, ele usa calça social,

⁹³ Sandra Pestana, figurinista de 0 que seria de nós sem as coisas que não existem.

⁹⁴ Norberto Preta, diretor do espetáculo.

ele usa camisa social, mas tênis, porque é bom ele andar de tênis, sapato não... e ele já tem quase oitenta anos então você não vai falar para ele “não, usa sapato porque..” não, vai de tênis mesmo! Eu vou bem vestido, mas tênis é melhor!

Então essa coisa de você andar de tênis com uma calça social vem muito de uma certa idade que você já não liga para algumas coisas [risos], não precisa mais ligar para se combina ou não combina, o mais importante é a coisa estar confortável. Então quando eu falei isso, ela [Sandra Pestana] montou um figurino muito interessante, que eu gosto muito, que é uma camisa social, uma gravatinha borboleta, uma calça social e um tênis. E foi exatamente inspirado um poço no meu pai, assim, sabe?

Claro, meu pai não usa gravatinha borboleta, mas casa muito com as figuras dos Bem Intencionados que usam chapéu, que tem toda uma questão de viver o passado, gravatinha borboleta, ao mesmo tempo com esse toque de usar um tênis, então nesse sentido a lógica de construção dos figurinos dos Bem Intencionados é um pouco parecida com o do O que seria de nós. No sentido que nós tínhamos uma figura e a figurinista veio, ou o figurinista veio, vieram, para tentar vestir essa figura dentro da lógica dele, que é um pouco o que a gente sempre trabalha, no fundo é uma característica nossa de quando a gente chama os profissionais, por exemplo quando a gente chamou a Grace⁹⁵ a gente já tinha o material, a gente queria que esse material fosse usado e fosse redimensionado pela diretora porque ela traz as partes dela e aí surge deste embate, surge o espetáculo, por isso que quando eu falo que com a Anzu não aconteceu, o Afastem-se, porque não aconteceu isso. A gente tinha um material, mas ela não usou nada.

⁹⁵ Grace Passô, diretora de Os bem intencionados.

No máximo aqueles figurinos de palha?

Sim, aqueles sim. A gente trouxe os figurinos, foi a gente que trouxe? Quem que trouxe? Fui eu mesmo!

Eu acho que foi o Jesser, foi você?

Ah não, foi o Jesser!

Porque parece que o...

Ou fui eu? Eu não lembro agora? Depois eu preciso verificar isso.

O que o Simioni me contou na entrevista dele é que tinham 5 vestidos e 6 pessoas então o seu vestido o Fernando Grecco fez a partir de um tapete.

E exatamente.

Mas quem trouxe eu acho que foi o Jesser, do que ele contou.

Então acho que foi ele sim, mas assim, aí, porque aí quando ela viu aqueles vestidos ela falou “eu quero usar esses vestidos para alguma coisa”, aí é ao contrário, é o próprio, naquela cena, por exemplo, você já assistiu à cena do Galo Capão?

Já.

Aquela cena basicamente é usando os vestidos, são os vestidos a cena, a cena é uma coisa boba que é uma brincadeira infantil que a gente brinca em cima, mas o que faz a cena são os figurinos. A gente sempre sonha em retomar aquela cena lá, eu não sei se esses figurinos estão aí ainda?

Tão aí, eles estão...[...] Eu tinha me esquecido de perguntar do Shi-Zen, como é que foi com o Shi-Zen? Porque na ficha técnica a autoria, quer dizer, a concepção de figurino é do Tadashi⁹⁶.

O Shi-zen, mas é ele mesmo porque na verdade o Shi-Zen trabalha um pouco diferente como a gente falou das figuras, porque o Shi-Zen, o Tadashi trabalha muito como imagens, então como o figurino compõe com aquela imagem. Então ele pensa, o Tadashi, ele pensa a cena como um quadro, então se ele quer aquele quadro com corpos brancos, com uma aparência de pele, então ele vai botar sunguinha na gente.

Se ele quer aquele quadro com corpos e saia, então ele vai pensar na saia, ou quando a gente corre, aquela cena praticamente são, eu lembro dele falar assim “eu quero figurinos amarrotados, velhos” quase homeless, sabe? Então é um pouco essa ideia dessas figuras que estão usando qualquer coisa e correndo para a vida e correndo pela vida, correndo para a vida, é um pouco essa imagem, aí ele trabalha as imagens, então os figurinos são bem trabalhados a partir das imagens que ele quer. Então por isso que ele assina luz e assina figurino. Porque ele compõe um quadro, ele compõe uma cena, ele compõe uma imagem que ele quer trabalhar, essa imagem é comporta dos atores, da luz e dos figurinos e dos objetos.

Então ele vai pintando um quadro, então por isso que essas questões visuais ficam muito na mão dele, porque ele pinta um quadro e aí ele precisa ter o figurino na mão dele para ele pintar o quadro, não dá para ele pintar o quadro sem os figurinos porque se não fica... é como se você falasse assim “o azul você pinta, o resto eu pinto”, não tem muito sentido. Então por isso que ele assina a luz, assina o som e ele assina, porque é quadro

⁹⁶ Tadashi Endo, mestre de butô e diretor dos espetáculos Shi-zen, 7 cuias e Você.

tridimensional, inclusive sonoro, ele assina o som, ele assina a luz e ele assina o figurino porque ele é um pintor cênico, ele pinta a cena e aí ele precisa ter tudo isso na mão, então é outro processo, aí é um processo centralizado mesmo.

Entrevista com
Ricardo Puccetti

Ator

A minha ideia era perguntar primeiro para você como é que foi o retiro de Clown com o Burnier⁹⁷, se teve alguma atividade ligada a figurino, como que foi?

Bom, figurino especificamente do palhaço, do clown, ele é um trabalho bem... que ele vai junto com a construção do próprio palhaço, né? Então no retiro, sim, tem um momento, né, dedicado a isso, quando as pessoas vão começando a ter noção um pouco, é, da lógica dela, do corpo, como é que ela reage e age frente àquela situação do retiro que é uma situação de ser aprendiz na frente de um monte de pessoas, então uma situação meia desconfortável, à medida que ela vai se entendendo e isso não se fecha em um retiro, é um início, né?

Começa-se também a buscar o figurino, a maquiagem, então com a ideia de revelar. A mesma coisa que a gente está fazendo com o corpo do palhaço, a lógica dele, o que ele faz, né, qual é o humor dele. Começa então a ver que figurino vai revelar mais essa pessoa, como ela é. Vai, em vez de esconder ela, vestir ela como se desnuda, na verdade. E a maquiagem é a mesma coisa, vai no mesmo processo.

Então é um processo longo, que não é num curso, né, assim, daí a pessoa tem que continuar buscando. Então um exemplo, por exemplo, é o Oliver Hardy, o Gordo, né, que é um palhaço, os dois, o magro também, o [Stan] Laurel. O gordo ele é muito gordo e muito grande. Então os figurinos dele são menores, então aí isso realça o tamanho dele. E o magro o oposto, você vê que

⁹⁷ Luis Otávio Bernier, fundador do Lume Teatro.

todos aqueles figurinos estão caindo, né? Então ele fica menor dentro do figurino, então um pouco essa é lógica.

E como daí, por exemplo, o Gordo, mas aí já é uma outra etapa, mas é como que esse figurino ele vira, como ele é muito pessoal, como ele também vira um meio para expressar o que o palhaço está sentindo. Então o Gordo, ele é, eu já falei, ele é grande, o figurino é menor, então a maneira, as ações dele são muito delicadas em relação ao figurino. Então ele tem aquele gesto com a gravatinha, com os dedinhos todo delicadinho, isso, usando o figurino, e uma ação, né, junto, isso faz ele ainda ficar maior, porque ele fica aquela coisa grande com as mãozinhas assim pequenininhas. Então é assim no retiro.

E como é que foi para o Teotônio⁹⁸, no se caso? No começo já tinha muito claro delineado?

Não. Porque é interessante, por que às vezes... eu já trabalhava palhaço antes do retiro, mas assim de uma maneira superintuitiva, na rua, então tinha um monte de coisa que ficou e um monte de coisa que foi, que saiu porque não tinha a ver, era estereótipo, não funcionava, né? Quando você começa a trabalhar sem um olho de fora, então você acerta e erra, né? Com o olho de fora também, mas assim, pelo menos tem alguém que fala “oh, por aqui acho que não dá certo”.

Então comigo, então quando eu vinha era muita coisa, sabe? Mas já tinha alguma coisa, por exemplo, a minha calça, que eu usava era essa calça que eu uso no “La Scarpetta” até hoje. Então ela já estava. Tinha um pouco da lógica, também, de eu ser muito magro e alto, já nem tão magro, assim, pode se dizer mais forte,

⁹⁸ Nome do palhaço de Ricardo Puccetti.

hoje, eu diria, mas então, então é aquela calça que é justa e é curta, como se o figurino...

Fosse encolhido na máquina.

Tivesse encolhido, ou fosse, é, tivesse encolhido ou ele cresceu e o figurino é o mesmo, né? Então um pouco isso. Isso me deixa mais longo. Mas eu tinha um casacão. Se você ver fotos, tem uma foto da tese da Elisabeth Pereira Lopes, a gente tem um xerox aí, que tem fotos assim... então era quase não via meu olho, tinha um chapéu enterrado assim, tinha um casacão... só daí o que que aconteceu: daí eu tirei o casaco e debaixo do casaco já estava.

Porque era coisas que eu uso também, agora já não uso porque ela rasgou inteira, mas era uma camisa de manga comprida, também justa, um coletinho. Então tinha algumas coisas e outras que escondiam. Por que aí é muito, o processo é muito esse, mesmo, a gente acaba colocando muita coisa que é, que fica na frente, fica entre, né? Depois vai tirando aos poucos.

Entendi.

Mas é um processo muito lúdico, essa maneira do retiro, e depois também que ficou a maneira, que depois eu também fui continuando para trabalhar com aluno, então é muito lúdico, mesmo. Eu sempre falo: no momento em que chega para mexer com figurino, então as pessoas vêm muito com uma concepção muito pronta: o palhaço, o palhaço é isso, é aquilo, o MEU palhaço é assim, né? Então em um trabalho com aluno você vai tirando isso um pouco, mostrando que a coisa é mais aberta, é mais simples, é mais conectado com eles.

Mas no momento a gente sempre faz o trabalho físico, aquela coisa, eles estão num estado, já de mente e de corpo, né? E daí

os figurinos já estão todos espalhados, eles trazem muito material. E esse material vai ser trocado entre eles, emprestado. E daí eu falo “bom, ok, agora vocês...”, é como se fosse uma feira de rua, aí cada aluno colocou no chão um pedaço da sala cheio de coisa, eu falo “agora vocês andam aí...” e a relação que vocês têm que ter é como quando criança pequenininha, assim, ela abre o armário da mãe e do pai, o guarda-roupa, eu sei, porque as meninas, né?

Começam a botar do jeito que vem. Tem uma relação, é uma relação lúdica de se divertir e não “ah, eu pareço isso, eu pareço aquilo”, né? Então, eles criam coisas interessantíssimas que depois também você vai limpando e o embrião da lógica está por baixo, sabe? Então no início muitos, não vou dizer todos porque depende do grupo, às vezes é todos, às vezes não, né? Mas o que eu brinco é que eles tendem a vir como uma árvore de natal, assim enfeitados, bota óculos sem lente, bota uma meia de cada cor, bota três gravatas, bota, sabe?

Porque também estão se divertindo, e é isso que é legal, né? Com isso, porque depois meio sem querer, vamos dizer, você fala “oh, tira tudo e fica com esse calção, aí, esse calção é legal. Esse calção, puxa ele mais para cá, encurta ele mais que ele fica bufante”, por exemplo, daí uma, sei lá, alguém que tem o quadril grande, realça o quadril grande.

Você vai junto com eles apontando um pouco como um espelho e eles vão “ah, sim”. Ou tem gente, sei lá, tem pessoas, que dê a impressão quando você olha, e também é muito a impressão deles trabalhando, né, tem o tronco grande e a perna curta. Não que seja uma coisa disforme, mas a impressão é um pouco assim, então você bota essa pessoa com uma camisa longa, e bota a calça dela

por cima da camisa mais baixa, então ele fica com uma perninha de trinta centímetros e com um corpão.

Então, claro, a gente busca o riso, né, mas o riso calcado nisso que é muito de cada um, mesmo, então não é uma fórmula “todo mundo bota o sapato grande porque o sapato grande...” o que eu uso, que eu adoro, ah, isso é uma coisa interessante, por que? Primeiro é afetiva a minha relação com o palhaço, o palhaço tradicional, de circo, de criança pequena, então isso eu já adoro. Mas o meu sapato de palhaço, ele foi feito, desenhado para mim, eu desenhei, fazendo ele semelhante às botinhas ortopédicas que eu usava quando era criança, que eu usei bastante porque eu tinha pé chato. Então foi aquela botinha, com a minha lembrança ampliada virou um botão imenso, né? Então essa conexão: então não é só botar o, né?

Não é qualquer sapato grande.

Não é qualquer sapato. Isso da maneira que a gente vê o trabalho. Tem outros que não, que botam o sapato porque palhaço bota o sapato grande. Mas não é para todos que funciona, né?

Claro. E vocês aqui no Lume tiveram contato com vários mestres, tiveram formações muito diversas, e essa questão do figurino sempre aparece de forma parecida ou cada um trabalha de forma diferente?

Olha, eu acho que, é, eu trabalhei com bastante, com alguns mestres, o privilégio, e eles acabam indo por caminhos diferentes, mas buscando a mesma coisa. Então, por exemplo o Phillip Gaulier⁹⁹, quando você está trabalhando palhaço com ele, é quase um mês o curso de palhaço, então a primeira semana ele vai vendo você, são jogos, são exercícios.

⁹⁹ Clown francês.

É muito menos físico do que a gente, mas é mais “jogos”, né, do que treinamento, não tem isso para ele. O treinamento dele era jogar pingue-pongue para aquecer antes de começar, e porque ele gosta e porque ele ganha de todo mundo, ele é muito bom. No tempo que eu estive lá ninguém ganhou dele, eu fiquei sabendo uma vez, acho que com a Naomi, que a Naomi ficou mais tempo na escola lá, que alguém ganhou e daí ele não acaba o jogo, porque ele come bola. Não tem nada a ver, mas então o espírito dele é esse, é o brincar, é o prazer.

Então, depois de uma semana, acho que na segunda semana, se eu não me engano, ele já viu cada um e ele escolhe um caráter, um personagem, entre aspas, mas ele não fala, ele não está vendo como um personagem clássico “você é isso”. Não, ele está justamente... só que ele dá para a pessoa então o que a gente busca, que que revela essa pessoa. É esse personagem, vai fazer essa pessoa descobrir algo. Então tem um que é o escoteiro, tem o guarda de Londres, tem um monte, uma variedade de coisas que depois você vai vendo, tem tudo a ver com a pessoa.

E aos poucos vai descobrindo a lógica. Então para mim ele deu o boxeador. Então era o que, ele falou assim “você é o boxeador”, daí a única coisa que ele falou “você vai estar de boxeador”, né, o que que o boxeador precisa, então a gente, todos saímos, a gente no final de semana num mercado de rua em Londres catando coisa, comprando, e ele falou “você usa para fazer aquela coisa que eles usam para tapar o dente, você usa casca de laranja”. Falei, “tá bom, né”.

Fui, então boxeador, o meu sapato grande do Teotônio que eu já tinha eu pus, que eles têm uma bota, uma minha branca. Calçãozão preto daquele calção grande e largo, sem camisa, luva de boxe

que eu comprei, e daí a minha ideia, que boxeador de Olimpíada, eles usam uma máscara, né, o profissional não, mas o de Olimpíada, eu pus um capacete de bicicleta, desses de bicicleta, já ficou totalmente... e botei, então eu cortava a laranja em quatro, tirava a laranja e ficava aquela casca, aquela forma exatamente da boca, e botava.

E pronto, e assim fiquei um mês trabalhando com isso, e aquela casca vai para lá, e daí dá milhões de jogos, e é ruim, por que ela amarga, e mastiga a casca, engole, mil coisas. É justamente ele te dá elementos para você brincar com o figurino porque a linha dele é a do prazer no jogo: o corpo que brinca, as ideias que são brincantes, também, qualquer bobagem, desde que você está se divertindo. E com o figurino é a mesma coisa. Então a lógica que ele fez é a mesma, do boxeador.

Figurino, é assim, porque ele sempre falava “você tem que estar com o corpo exposto, sempre”, então é isso, porque com o figurino muito justo é o corpo quase que vira uma pela, né? Até ele elogiou no final porque ele falou que já tinha dado o boxeador para algum, também, para alguns, assim, ele falou “foi o único que fez do início ao fim e não desistiu da casca de laranja, porque todos usam uma vez, um dia, é horrível, joga”. Ele falou “não, você descobriu um monte de coisa com essa casca de laranja...” A Naomi viu, né? A casca de laranja. Eu estou entrevistando aqui... meu café chegou. Então é um pouco isso, né?

Daí com o Nani¹⁰⁰, ele não mexeu muito no figurino. Porque também quando eu fui com ele já estava tão afinado com a lógica, ele, eu sinto que ele fez o teste da minha lógica enquanto palhaço,

¹⁰⁰ Nani Colombaioni, clown e diretor de La Scarpetta.

e que bateu com o que eu trabalhava, como eu cheguei pra ele, do que ele... eu fui mostrando números, do que eu tinha, ele me ensinava alguma coisa, isso nos primeiros dois dias que eu cheguei, porque eu ia começar numa segunda feira, eu cheguei numa sexta, porque eu não tinha mais o que fazer lá, não tinha pra onde ir, falei com ele, ele falou “chega, tudo bem, você fica aí no final de semana, a gente vai vendo algumas coisas, não sei o que, a gente começa mesmo na segunda”.

Tá bom. Daí eu também, isso tem escrito em algum lugar, mas oh essa historinha, daí, então ele falava no sábado, “vamos ver, mostra aí um número”, eu mostrava. “Tá bom, agora faz esse aqui, tem esse aqui, faz aí, tá. Mostra mais outra coisa”, mostrava. “Ah, esse aqui está legal, isso é bom, mas o fim não é bom”, não sei o que, comentava. “Ok, está bom, chega, chega de trabalhar, vamos... preciso de umas ajudas lá”. Porque a casa dele, tinha um casarão grande, com espaço, e gente de circo, era um circo no quintal. Tudo, né, então até arquibancada do circo, tem não sei o que, aquela tralha, né? Daí ele vinha e falava “oh, tá vendo esse poste?”, mas um poste muito alto, fino, assim, com uma lâmpada lá em cima.

Ele falou “oh, tem que trocar a lâmpada, está queimada, você me ajuda?” “ajudo”. “Então troca para mim. A escada está lá, troca pra mim”. Então uma escada, uns giros praticamente, aquele imensa, e eu sozinho, ele bem velhinho, era para mim. Na verdade, ele estava usando para me ver, ver o que que eu fazia. Então até eu carregar a escada, e eu não consigo, eu pego direito, eu vou levar, a escada abre, mil confusões, aí finalmente eu ponho a escada, aí subo, esqueço a lâmpada, fiz o coiso e cai, nãñãñã, essa confusão para fazer uma coisa, que é justamente o que eu trabalho enquanto palhaço. “Ah, legal, então está bom, vamos agora ver mais um número lá, vamos fazer um intervalo, vamos

tomar café” sei lá. E foi assim o final de semana inteiro. Uma outra coisa que ele me pediu para fazer foi trocar, apertar um parafuso, que ele tinha um carrinho desses bem pequenininhos assim de três rodas, uma roda na frente e duas atrás, porque ele não podia mais dirigir carro normal, proibiram ele porque ele era muito velho, e porque ele tinha uma perna quase paralisada, e um braço também, por causa de ferimento de guerra. Então ele, caçaram a carta dele, mas aquele lá ele podia, ele era muito bravo por causa disso.

Então ele me fez eu me enfiar debaixo do carro, mostrou um parafuso lá, e eu aquilo, uma confusão, eu não cabia debaixo do carro, que era bem, uma coisa. Bom, isso foi... daí no final do domingo, assim à tarde, ele falou “tá bom, já, legal tal, agora vamos trabalhar na segunda, eu já entendi você, eu já entendi tudo”, né, ele falou “você é aquele um que não faz nada direito, você não faz nada direito mas tá sempre bom, você está sempre se divertindo”, então exatamente a lógica. Então um cara com um olho desses. Então quando eu estava com meu figurino, esse figurino tinha isso.

E o interessante doo figurino no palhaço é que, quando você descobre essa lógica interna do teu humor, de como, lógica do palhaço, mesmo, do corpo, dele e da mente dele, vamos falar assim, o figurino vem, e depois você pode trocar de figurino, por exemplo, eu posso me vestir de boxeador, mas ele está respeitando a lógica. Posso me vestir do que... eu já usei muita coisa, em números, assim, às vezes eu olhava números no cabaré do Semente, que eu fiz muito cabaré, tinha cabaré no sábado, eu sabia o que eu ia fazer, no sábado à tarde.

Daí eu olhava, vinha aqui no Lume, “essa ficou...”, pegava um macaquinho, sabe, macaquinho que chama, justo, a gente tinha

umas séries ali de verde, vermelho, azul, eu tenho, daí eu peguei uns para mim, então ficava, daí tal. Daí botava uma meia calça, ficava aquela perna cumprida, tudo justo, daí eu falava ‘vou entrar hoje com uma alface, pé de alface, e pronto. Daí chegava na hora eu fazia. Então, estava tudo ali, a lógica estava ali, o figurino, isso da casa de laranja, de descobrir jogos com o figurino, que é a mesma coisa do Gordo, então... o Gordo e o Magro também.

Você pode ver que nos filmes eles têm o figurino básico deles, aquele terno, tal. Mas dependendo do que eles fazem no filme eles trocam. Eles são os caras que trabalham não sei aonde, então eles têm o macacão, mas sempre você vê a lógica dos dois é a mesma. Então para o palhaço funciona muito assim. Então para o Nani foi assim. Para Sue Morrison¹⁰¹, que ela tem muito, porque ela trabalha as máscaras, então é como se, é um treinamento forte, um treinamento lúdico, um treinamento muito esquisito que ela faz com as... também não vou entrar nisso para falar, é complicado, mas ela trabalha cores de cada uma, muitas, são, na verdade são seis básicas com duas variantes cada uma, então são doze, que são as máscaras, seis máscaras e experiência e inocência de cada máscara.

São cores, eu vejo, né, de cada um, então é muito diferente de cada um, e nesse estado, que é um pouco como eu falo quando eu trabalho esses treinos, a gente chega nisso, também. O Lume é muito parecido com ela, mas por outro... e depois ela vai “então agora está aí esses figurinos tudo espalhado”, e é exatamente a mesma coisa que o Luís fazia no retiro, isso dos figurinos tudo jogado, “vão e se vistam do jeito que quiser, não pensa”.

¹⁰¹ Clown Canadense e diretora de O não Lugar de Ágada Tchainik.

Se não me engano com ela, dá até para confirmar com a Naomi, eu vou reler minhas coisas, mas se não me engano a gente faz até de olho fechado. No retiro a gente fazia de olho fechado. Também dava qualquer coisa. Depois ele ia, ok, né, vendo, porque também tinha coisas completamente fora, daí um pouco coisa do lúdico, e tenta de novo, né? Então viram seres com ela.

Quase muitas vezes não humano. Mas o trabalho depois é ir limpando, e depois quando você chega no palhaço, que é a junção de todas essas cores, não é uma só, é essas cores todas em diálogo entre elas, em diálogo com fora, com o público, o palhaço está nesse vão aí, daí essa figura, então, que já é mais humana, mas tem umas cores que são meio esquisitas, tal, que são os lados das máscaras, vestidas com essas coisas estranhas fica muito interessante. E depois, também você vê a Naomi, por exemplo, passou por isso, e depois o figurino que ela tem, em relação ao trabalho com a máscara, você vai falar com ela, não sei se já falou...

Já, já entrevistei.

É uma mistura disso. Ela cata uma coisa de uma máscara, não sei o que da outra, porque tudo veio dela, você entende?

Entendo.

Então eu acho que a maneira de trabalhar o figurino, nessas linhas de trabalho para o palhaço que buscam essa coisa, isso do pessoal, mesmo, de não ser O palhaço generalizado, o arquétipo, mas é o SEU palhaço, né, em busca dessa identidade, vai por aí um pouco, no geral.

Em todas essas linhas.

Em todas as linhas e em todos os princípios do palhaço, os elementos dele, né?

Segue a mesma, né?

É, sempre a da revelação. [...] Eu estava falando do palhaço, do figurino para outros contextos, né? Então vamos supor, para um “Abre-alas”, por exemplo, que é uma coisa de rua, grande, então ali a coisa é mais, é, eu... no “Abre-alas”, o que que eu vou fazer? Eu vou pintar o espaço da rua, da praça, vou pintar. Então o que que tem? Tem que ter cores, tem que ter cores diferentes, temperaturas, tem que ter variações, organizados e daí os grupos que têm a mesma cor, e ao mesmo tempo variados. Então organizado porque essa pintura tem que se imprimir no espaço da rua, pegando a rua. E a rua é caótica, tem milhões de estímulos, milhões de cores de desenhos de linhas de formas. Então se não tiver essa precisão não vai ser visto, então isso condiciona muito a maneira como você vai construir. E cada – como a gente trabalha com grupos diferentes – cada grupo tem que ter uma unidade. Essa unidade está ligada a uma corporeidade, está ligada a uma qualidade de energia, de ritmo, de dinâmica que esse grupo, é por isso que ele é diferente do outro, esse grupo se relaciona com o espaço, com o público de uma maneira, então o figurino vai refletir tudo isso. Pega os Minotauros, então eles estão ligados em termos de trabalho corporal a uma determinada maneira do treino, determinado elemento de treino que dá para eles uma prontidão, dá para eles uma coisa reta, e a capacidade de explodir, e contenção que é o que eles precisam para ter aquela autoridade que eles têm que ter quando eles têm uma função. E o figurino é um pouco, ao mesmo tempo que ele é um pouco – ele impõe essa autoridade – ele é muito teatral, né, com máscara e tudo, ele tem essa autoridade e ao mesmo tempo eles são os bois.

Você pode ter o outro lado da moeda que eles ficam ridículos também. Então você brinca com esse lado do poder, da autoridade, e ao mesmo tempo você ri deles. Bom, sei lá, o “Cnossos”, por

exemplo, o figurino, como era uma coisa muito pessoal, parãã, um trabalho meu que tem relação com memórias que estavam no corpo, o figurino, o terno é do meu avô.

É um terno do meu avô que na época eu peguei com ele, que é um terno antigo que ele nem usava mais, que para mim fica grande, ele é largo pra mim, então tem um pouco, está lá o palhaço, quer dizer, aquele figurino que não é dele, mas então tem esse outro lado que é do afetivo, que tem a ver. Não é que é só porque é do meu avô que ele vai caber ali, mas pelo contexto todo. Um trabalho que tem relação com memórias, são memórias afetivas e outras coisas, então ele tem uma força, vamos dizer.

Interessante. Tem mais alguma coisa que você lembra? Que chama a atenção?

De figurino...

Alguma história interessante?

Ah, é, por exemplo, eu estava vendo ali, né, o trio ali... então, por exemplo, só uma coisa, né, que o Simi¹⁰², que é um palhaço branco, que um tipo de palhaço, e eu sou um augusto, então tem um momento que com o Simi começou antes, né, no “Valef ormos” ele já tinha esse momento em que ele virava a Gilda. Que é o Carolino de Gilda¹⁰³. Então ele se veste de mulher. Tem muito, tudo a ver com o Simi, né? Aliás ele fica a cara da mãe dele, impressionante. Impressionante. Então você entende que é tudo alguma coisa ligada de uma maneira muito intuitiva, porque não é pensado, e a gente chega em coisas, né, então quando ele... essa... ele se vestir de mulher é uma coisa que ele se diverte

102 Simi é o apelido do ator Carlos Simioni.

103 Carolino é o nome de palhaço de Carlos Simioni. Gilda é a clown feminina do ator.

com isso, quando ele bota uma coisa ele fica a cara da mãe. Você entende, é muito louco. Tá, e daí tá bom. No “Valef ormos” eu não me vestia de mulher. Mas no “Cravo”, quando a gente foi trabalhar, já não tinha o Luis, eu falei, “eu também vou”. Só que daí como o augusto de veste é completamente atrapalhado, né? Então o augusto tentando ficar elegante, por exemplo, ele não vai ficar. Ele vai se vestir... pode estar até de fraque. Você viu o Groc você viu muitas vezes, não é?

Vi.

Ele de fraque é um... e o outro violinista junto com ele, o violinista super elegante, ele querendo ser igual ao violinista, ele não consegue. Então tem essas coisas interessantes que acontecem.

Entrevista com
Carlos Simioni
ator

Eu queria perguntar se você percebe alguma diferença quando você vai fazer um trabalho solo ou quando você um trabalho coletivo, no processo de criação do figurino?

É muito diferente. O trabalho solo ele envolve todas as suas coisas, as suas ações, sua dança, a sua voz, as suas emoções, ela vai sendo criada conforme você vai soltando, você vai criando essa rede de ações, de emoções e tudo mais e também faz parte do trabalho você experimentar com tipos de roupa.

Então eu vou pegar o Kelbilim que foi o primeiro solo do Lume, foi o primeiro espetáculo solo meu também. Que era em determinado momento, depois que já estava construído muita coisa, não sabíamos o que fazer com o figurino. O que fazer de figurino. Então a gente deixa espalhados na sala várias possibilidades: vestidos, roupa normal, calça, batas, lenços, camisetas, roupas rasgadas de mendigo. E você ia fazendo os exercícios, fazendo as ações., tá? Em determinado momento você sentia a necessidade de vestir algo, né?

Então eu lembro que tinha uma toalha grande, um tecido enorme jogado num canto. Quando eu peguei aquela toalha, era um manto vermelho, era como se fizesse parte das ações que eu queria, então eu pegava aquele pano e usava nas ações e de repente eu tinha uma ação assim, por exemplo, (gesticula), caía na cabeça o pano, esse lenço, não lenço, uma toalha. Caía na cabeça. Aí, ao cair na cabeça, o diretor – que era o Luís Otávio – dizia “isso, continua com essa coisa, faz as suas ações pequenininha no lugar de grande para ver o que acontece, o que mais você pode

fazer com isso?”. Aí eu fiz como saia, entende? Tanto é que tem toda uma cena no Kelbilim hoje que tem esse véu que se transforma em saia, que se transforma em fogo, nesse sentido.

Bom, então aqui foi criado, então ficou fazendo parte do figurino em alguns momentos. Outro era, a gente estava trabalhando a ligação, já tínhamos todas as partituras, faltava só a ligação, daí resolvemos fazer como se fosse um mendigo, porque na história de Santo Agostinho tinha um mendigo então a gente resolveu, então tinha bastante roupas rasgadas e trapos que conforme eu ia improvisando com as ações eu pegava e enrolava trapos, vestia calça furada, vestia até de repente a gente viu que eu estava todo entrapeado, mas tudo amarrado, panos, pedaços de panos e que ficou sendo aí o figurino básico do Kelbilim, entende?

Ele começa com isso depois (gesto de remover roupa) Tipo assim, construímos, aí chamamos o figurinista, aí o véu, por exemplo, ele pegou um tecido enorme de seda nesse sentido, esses trapos e tudo mais ele comprou um tecido de algodão e tingiu de cores de sujeira e ele mesmo rasgou os trapos, então ficou a ponto de, daí teve toda uma dança de como eu me desvencilhava desses trapos. Santo Agostinho se convertia, como se fosse tirar a roupa velha para criar né? Então tem toda uma dança, sabe? Então esses trapos são todos entrelaçados milimetricamente para eu saber, então desenrosca aqui, desatarraxa ali, tudo mais.

Isso é um processo. Outro processo é, Santo Agostinho, vamos pesquisar na, não existia Google na época, mas existiam enciclopédias né? Livros e tudo mais. Como é que era? Então descobrimos que era uma túnica básica, de algodão cru, outras coisas que também resolvemos fazer, mandar fazer para a parte final, quando ele se converte, branco, meio creme assim. Ao

mesmo tempo, como era Santo Agostinho, o Luís Otávio era amigo do pároco lá da catedral, que nos abriu o guarda roupa da catedral e pediu para a gente escolher uma capa, então eu escolhi uma capa toda bordada a ouro, linda, que no momento em que eu fazia a saia de tecido, eu faço com essa capa e no final ela se transforma em capa de bispo, mas durante o espetáculo ninguém vê, só vê o lado de fora que é vermelho. Eu faço saia, faço a brincadeira de nenê, mas no final que ela se transforma que aparece aquele dourado bordado. Nesse sentido então, Kelbilim é isso.

Entendi, então vocês fizeram toda uma primeira criação, e o figurinista veio num segundo momento para refinara forma?

Para refinar, é. Ele que conhece os tipos de tecido.

E quem que foi o figurinista?

O Fernando Grecco.

Desde o começo ele fez vários para vocês né?

Carlos Simioni - desde o começo.

Interessante isso, e ele alguma vez fez croquis ou alguma coisa assim?

Não.

Nunca, né?

Nunca, ele nunca fez.

Isso também é uma coisa que eu estou tentando mapear um pouco, o que tem croquis, o que não tem. Se a gente consegue alguma cópia.

E tem também o do Sopro, que é esse de papel. O do Sopro foi junto com o Tadashi¹⁰⁴. Só para você ver como é que surgem os figurinos, exemplo, o sopro era uma técnica, é uma técnica que eu havia desenvolvido e que, você não assistiu o Sopro, né?

Só em DVD.

É que aonde a presença do ator ela é completamente etérea no sentido de que não tem movimento é mais emanção de energia, né? Que daí eu chamei o Tadashi e disse: olha eu tenho isso, o que nós fazemos com isso? “Simioni, é muito puro, vamos ver, mexe ali, deita aqui” Sabe? Ele foi experimentando, aí ele falou o seguinte, é tão puro que dá vontade de, parece, é tão frágil, era como se fosse de papel.

Ele falou assim: “seria lindo se você tivesse um figurino de papel e você tivesse gota d’água caindo em você o tempo todo, que você não mexesse, e que as gotas fossem caindo em você e que o papel fosse grudando e que no final do espetáculo ele estivesse todo esgarçado, não sei se é esgarçado, mas todo já... sabe quando o papel fica molhado?

Que ele fica grudando, aderindo?

E rasgando né? Na pele.

Se desfazendo.

Se desfazendo, exato, na pele. Só que a gente começou, chamamos a Advane Néia que é uma amiga minha, chamamos para fazer um primeiro esboço do que seria uma coisa em papel. Aí como a montagem, o processo foi se desenvolvendo ele viu que não ficaria legal eu ficar parado o tempo todo, também né? É

¹⁰⁴ Tadashi Endo, mestre do butô e diretor de Sopro, Shi-zen 7 cuias e Você

horrível, só com aquela cachoeira caindo. Não, vamos esquecer a águas, mas vamos deixar o papel, você entende?

Aí como ele é japonês ele queria que fosse um quimono japonês e a Adelvane ia testando com ele. Ele fazia o molde, aí experimentava no meu corpo e deixava por conta dela, aí passava 2 dias ela vinha com um modelo e ele dizia “olha, aqui pode ser mais enxuto aqui, não pode ser tão certinho, a manga pode ser maior”. Eu sei que teve um caso impressionante, impressionante não, esquisito que a gente acabou de montar o espetáculo e mostrou para os atores do Lume verem, era um ensaio aberto.

A Adelvane ficou de trazer o figurino na hora, ela já sabia. Daí quando ela trouxe, o público já estava esperando e mais alguns convidados, quando ela veio, ela veio com uma manga quinze vezes maior do que já estava. O Tadashi falou “pode ser maior” e ela pirou, pirou e veio com uma manga que eu não podia me mexer e a calça, o final da calça, o rabo da calça tinha uns dois metros assim sabe?

Aí na hora o Tadashi começou a rasgar, rasgar e rasgar, “não, isso daqui é muito, é muito, muito”, rasgou, rasgou, mas impossível. Eu tenho até fotos. Tem fotos até dessa mangona imensa. Era impossível ser tão grande, porque era impossível se mexer.

Você não conseguia?

Eu fazia assim (gesto de levantar o braço) e a manga arrastava no chão, no momento que eu virava aqui ó (gesto de rolar lentamente) no chão, virava uma mortadela. Então nesse aspecto é isso.

E que papel que é?

Chama-se papel manteiga.

Ah, papel manteiga, entendi! E você tem vários desse quimono para várias apresentações?

Cada quimono dá para três apresentações. Daí acaba uma apresentação eu remendo, remendo é eu colo. Dá para três porque depois com a luz do holofote ela vai ficando amarela e vai ficando mole perdendo a fibra, então dá para três. Então a Adelvane sempre que tem Sopro, com antecedência ela faz, ela não usa nenhuma, só ela costura com a mão e muita cola, mais cola do que costurar.

Costura só em uns lugares que não dá certo colar. Outra coisa em matéria de figurino, por exemplo, a da Parada, meu figurino da Parada de Rua, que eu acho lindo. Antes da Parada eu tinha ido para o, quem país meu Deus? Equador, e a gente costuma muito ir conhecer as manifestações artísticas, folclóricas. De repente eu vi umas índias com umas saias plissadas lindas, lindas de morrer, eu falei assim: vou comprar, não sei para onde eu vou usar né? Mas vou comprar por que de repente um dia se usa.

Aí quando surgiu a ideia da Parada tudo mais, eu falei assim: ah eu tenho aquela saia, eu posso usar. Aí se vê a saia e diz, fica bom uma calça azul marinho entende?

Por que a Parada no comecinho vocês usavam um macacão de chita não era, pelo que eu vi?

Não era nem isso, no comecinho, comecinho era roupas coloridas normais, depois macacões de chita, que foi o momento mais ridículo da Parada né? Depois ela culminou no que está hoje.

Entendi, porque assim, assistindo os vídeos eu pude ver os de chita, eu vi aquele do lançamento da revista do Lume, que vocês incorporaram algumas coisas do Afastem-se vacas e algumas dessas coisas ficaram né? O vestido da Cris. E depois vocês passaram para aquele laranja né?

Exato. Aí a Cris mesmo, a Raquel também, foi transformado o vestido dela na saia que ela usa na coisa é. O próprio babado, um babado meu do Afastem-se vacas foi o que o Ric usa no Scarpetta né?

Sei, sim, sim, é verdade. É isso do Parada, porque justamente foi aí que eu comecei a perceber essa ideia de biografia do objeto, como uma peça vai indo de um lugar para o outro e ela vai tendo quase que uma biografia de verdade mesmo, isso que eu acho bem interessante. E aí nos projetos coletivos como é que é?

Peraí, voltando um pouquinho para o clown. Então o primeiro espetáculo que é o Valef Ormos, que tinha eu, o Ric e o Luis, foi aquele estilo que eu te falei. Aí o Luis morreu e nós resolvemos montar o Cravo, Lírio e Rosa, um ano depois.

Aí a gente seguiu a mesma lógica, mas a gente queria mudar as cores e tudo mais. O Ric que apareceu de um brechó com aqueles paletós xadrez. “Ai Simi, são tão cafonas, podia ser xadrezão assim né?” A calça é xadrez no meu caso, então eu pedi para reformar a ponto de deixar justinho como era a ideia do meu clown inicial, para ressaltar, eu sou meio gordinho, aquelas coisas, ressaltar, tudo curtinho. Então foi readaptado os paletós para que ficasse desse jeito.

Com aquele desenho que você falou que foi descoberto no processo [no retiro de clowns]?

Exato. Os coletivos né? Bom agora depende.

Tem muitos casos diferentes?

Todos são diferentes. O Shi-Zen 7 cuias. O Shi Zen 7 cuias tem pouquíssima roupa né? Era Tadashi. Ali foi Tadashi: “Ah, aqui seria bom que vocês ficassem com roupas velhas, desgastadas. Então tragam roupas velhas, desgastadas, todo mundo é bom estar com sobretudo, vão num brechó comprar aí ele queria que fosse desgastada então a gente mesmo rasgava, passava nas pedras né? Cortava um pouco, para ficar tudo isso. Então não foi ideia nossa, foi ideia dele, a outra coisa é sunga, que é bem do butô isso e aquela saia branca, saia creme comprida que também é ideia dele. Então na realidade é ideia dele.

É tudo ideia dele e aí vocês mesmos foram atrás, não chamaram ninguém de fora?

Dessa vez não. Então nesse aspecto a gente mesmo, a costureira, a gente comprou tecido e mandamos numa costureira. Ah não mas teve as meninas, a Cris e a Raquel e a Naomi, usam aquele vestido de seda amarelo, aquele lá é do Afastem-se vacas.

Quem trouxe [os vestidos] foi a diretora?

A Anzu Furukawa que trouxe da Alemanha. A princípio elas usavam aquele vestido, mas como já estava muito velho elas mandaram fazer, comprar tecido de seda e mandaram fazer igual.

Mas aquilo foi ideia delas, ou foi o próprio Tadashi que falou “ah tô pensando em mais ou menos...”

Ideia delas. Elas vieram com a roupa e o Tadashi disse “ah, que bom!”

Entendi, então já estava no repertório ali e aí, no repertório de figurinos daqui.

É, já tinha. Como o espetáculo Você da Cris.

Que ela usa aquele vestidinho...

Do Afastem-se vacas.

O Afastem-se vacas rendeu bastante, caminhos.

É, porque foi um espetáculo que não vingou e era um figurino muito lindo, realmente. Você chegou a ver o espetáculo?

Eu assisti também em vídeo, né?

É, porque só fizemos 4 ou 5 vezes. Era lindo o figurino, e a Anzu era bem exigente, era bem detalhista, por exemplo aqueles casacos de época da primeira cena, tava tudo bordado assim aquela coisa, daí quando virava de costas “ah não tem nada nas costas, que coisa sem graça” então ela mandava fazer rococó nas costas.

Então foi ela também que concebeu? E os trajes da Amazônia como é que foi? Foram a Raquel e o Jesser que trouxeram da pesquisa? Sim, foi ela. Todos nós.

Vocês foram todos juntos?

Cada um, cada dois escolheu um rio. Eu fui pra Solimões, a Raquel, o Jesser e a Cris para o rio Negro, o Renato e a Alice K. para o Amazonas. E com a Anzu nós espalhamos na sala todo o nosso material para ela, tanto é que sabe aqueles vestidos do intervalo, da história do galo capão?

Sim, aqueles de palha?

Aqueles de palha trouxemos da Amazônia.

Sim, esses eu tinha ouvido falar mesmo que tinham vindo da Amazônia.

Como não tinha todos, precisava de mais um o Fernando Grecco confeccionou um. Ele falou que foi o pós-doutorado dele porque ele pegou um daqueles tapetes.

Ah, é? Ele pegou um daqueles tapetes e foi modelando? Nossa, eu não sabia disso!

É, o do Renato

É, têm alguns deles que ainda estão guardados, o seu está guardado inclusive, eu já descobri.

E daí na cena da Cris e da Ana Elvira no carrinho, elas bem velhas, velhas, velhas. Aí a Anzu usou aquele tecido lá, exatamente aquele tecido. Então foi uma mistura, o Afastem-se vacas foi uma contribuição nossa, com ideia das Anzu. E “os bem-intencionados”, você sabe da história dos papeizinhos né?

Sim.

Então, já tinha nos papeizinhos às vezes até tipo de traje, como seria. Se não e engano a Cris amavam cor de rosa ou dourado, não lembro direito. O papelzinho meu era veste-se como hippie, que era ridículo, cá entre nós né, Naomi? [A atriz Naomi Silman estava na outra ponta da mesa onde estávamos fazendo a entrevista] como é que é, adora, como é a famosa?

Janis Joplin. E cigano, então no começo meu personagem era praticamente um Sidney Magal. Aí bom, cada um tinha suas ideias, foi construindo... quando chega a Grace [Passo, diretora], né? Que a gente chamou o Burke já tinha um esboço, mesma história né?

Vocês já tinham ideias.

Já tinham ideias com exceção do meu, do Dagoberto, que mudou radicalmente, que a nossa querida Naomi ajudou, graças a ela né? Por que eu não estava achando, o fato de eu ser cigano, meio hippie, lenço na cabeça, não estava combinando com o todo. Então eu me perdi, daí eu me perdi na realidade. Aí já tem toda a outra fase que é a fase aí no caso do ator não se encontrar. Aí eu me lembrei de uma história que a Iben, a Iben é uma atriz do Odin Teatret que já tem 50 anos de grupo. Aí eu perguntei para ela, como é que era ao negócio dos personagens, ela usa técnica? Ela falou “não, eu uso técnica nenhuma, quem me ajuda muito são os figurinos, eu visto o figurino daí vem o personagem e eu faço”. E o Dagoberto para mim foi a mesma coisa, quando eu vesti aquele terno branco parece que encaixou tudo.

Fez sentido.

Exato.

Isso é muito interessante mesmo, dessa relação muito forte, da importância do material para o trabalho de vocês, isso é muito legal mesmo. Eu acho que pé assim, era mais ou menos isso que eu tinha pensado em termos gerais se você lembrar de mais alguma coisa curiosa assim, acho que era, de processo...

Olha tem uma coisa curiosa do espetáculo “Macário” do Luis Otávio, na primeira versão, o Macário é um menino de rua que ele pesquisou lá no equador, em Quito. Então a roupa era bem menino de rua mesmo, fez, fez, fez, era um menino tal. Quando ele encontrou o Eugenio Barba, que viu o Macário ele disse: “Luís Otávio, eu faria a mesma coisa, mas só que com ele vestido de smoking” de fraque.

Nossa, de fraque, que é ainda mais formal?

Exato, e a aí o Luis Otávio fez, ele transferiu, as mesmas ações, mas com fraque. Outra história, é outra história porque antes você se emocionava com o menino, aquela coisa de rua, ele se transformava num menino. As mesmas ações, tudo igual, com fraque, dá uma conotação maléfica, tenebrosa. Antes era pureza e agora o oposto.

O oposto, que interessante isso!

Super, né?

Isso eu não sei se a gente tem gravação aqui, você acha que tem?

Só tem fotos do Macário, dele com fraque e com roupa de menino.

Aquela calça que a gente encontrou outro dia?

É do Macário, do original.

É interessante essa história, eu nunca tinha ouvido.

É muito interessante!

O quanto a conotação muda dependendo do símbolo que a roupa traz. Muito legal, muito bom mesmo.

Aí tem, por exemplo, agora nessa orquestra que fizemos o “Concertato”, aí pode ver a roupa do Carolino [clown do Simioni] é tudo pequenininho, curtinho, uma baratinha atrás, curtinha, do maestro. E o do Ric já é grandona, compridão. Então a gente usou o mesmo princípio. Já a mulher, a dona Gilda¹⁰⁵, a dona Gilda foi engraçada porque quando ela surgiu como clown era um vestido que tinha da mãe do Luis Otávio, dona Thais, que tinha no armário do Lume, tinha umas coisas que ela dava para o Lume, tanto é que a peruca que eu uso até hoje era dela e o vestido que tem

¹⁰⁵ Clown feminina de Carlos Simioni.

até hoje era exatamente de alça, aqueça coisa aqui (gesticula a largura da alça), então conforme ele vai mudando, mas o mesmo modelo.

Eu tive que fazer para o espetáculo Valef Ormos, que daí foi o Fernando Grecco fez o mesmo modelo, aí agora já ficou 25 anos com o mesmo vestido agora tive que fazer um outro, mas é o mesmo modelo e para a cantora de ópera lá, sempre barriguda, mas era o sonho dela assim na ópera de dourado, com cauda, vestido de cauda, mas é sempre com aquelas alcinhas. Entende?

Entendi. É, tem algumas coisas que se mantêm ao longo dos tempos
Por isso que é fascinante o trabalho nosso quando o espetáculo, o clown se desenvolve diversas facetas.

Mesmo o Ric nos vídeos eu pude ver que ele usava óculos no começo, que depois ele não usava mais.

É, era os óculos do avô dele.

Glossário

Nomes frequentes (apelidos entre parêntesis)

Naomi Silman.

Ricardo Puccetti (Ric).

Carlos Simioni (Simi).

Raquel Scotti Hirson.

Jesser de Souza.

Renato Ferracini (Re).

Ana Cristina Colla (Cris).

Luis Otávio Burnier – fundador do Lume.

Sue Morrison – diretora de *O não lugar de Ágada Tchainik*.

Phillip Gaulier – clown francês.

Nani Colombaioni – clown italiano e diretor de *La Scarpetta*.

Kai Bredtholt – diretor de *Parada de rua*.

Tadashi Endo – diretor de *Shi-zen, 7 cuias e Você*.

Anzu Furukawa – diretora de *Afastem-se vacas que a vida é curta*.

Grace Passô – diretora de *Os Bem-intencionados*.

Warner “Buke” Reis – figurinista de *Os Bem intencionados*.

Fernando Grecco – figurinista de *Taucoauaa panhé mondo pé, Afastem-se vacas que a vida é curta e Café com Queijo*.

Sandra Pestana – figurinista de *O que seria de nós sem as coisas que não existem*.

Silvana Nascimento – figurinista de *Alphonsus* e da demonstração *SerEstando*.

Nomes de espetáculos do Lume

Valef ormos	Afastem-se vacas que a vida é curta
O Não lugar de Ágada Tchainik	Café com Queijo
Cravo, lírio e rosa	O que seria de nós sem as coisas que não existem
La Scarpetta	Alphonsus
Concertato	Você
Parada de Rua	Cnossos
Shi-Zen, 7 cuias	Kelbilim
Os Bem intencionados	Sopro
Sonho de Ícaro	Kavka
Taucoauaa panhé mono pé	Demonstração SerEstando
Contadores de estórias	

| Entre hoje e ontem |

Dossiê

Memória do Traje

Ana Carolina Ramos

Entrevista com
José Carlos de Andrade

Cenógrafo e figurinista

Entrevista com Prof. Dr. José Carlos dos Santos Andrade

Local: Escola Morumbi, da Av. Cidade Jardim, 231

Em 15 de julho de 2011

Entrevistadora: Ana Carolina Ramos

Você trabalhou com figurino, certo?

Eu sou figurinista! Sou cenógrafo e figurinista formado pela ECA em cenografia e indumentária. Na verdade, todos da minha turma acabaram indo por esse caminho, até mesmo porque era o mais confortável. Todos nós saímos especialista em tudo! Quem coordenava, quem dirigia era o Campelo Neto, que foi um grande cenógrafo e figurinista já falecido. Mas enfim, continuando, o que ocorreu era que os cursos ainda não estavam bem estruturados, então se você não fizesse todas as disciplinas de todos os cursos, você ficava com uma aula às 8hs, outra as 11hs, outras as 14h, outra as 16h, tinha que ir de um prédio para o outro. Então todo mundo fazia tudo! Na verdade, era uma época em que a vida nos sorria, todos nós vínhamos de família de classe média, e a gente, de uma certa maneira, eu não trabalhava ainda, comecei a trabalhar nessa escola aqui [Escola Morumbi] para fazer o estágio da ECA, e acabei ficando. E aí foi dessa forma que eu concluí os dois cursos. Então era uma coisa deliciosa, porque um complementava o outro, né? E muitos dos professores da ECA se repetiam na EAD, porque quando a ECA passou a, digamos, focar as habilitações, quando começou interpretação, direção, foram pegar os professores da EAD. Então veio, inclusive, os professores que nem tinham titulação, o que foi muito curioso, porque eram técnicos.

Você entrou em 1969 na EAD?

Não. Na verdade, eu entrei em 1969 na ECA e em 1979 na EAD.

Porque você já participou em 1969 de uma peça na EAD, não? Tem o seu nome no livro da Silvana Garcia. Tem uma peça que consta seu nome em 1969. Eu achei estranho porque o curso era de 3 anos, não era?

Ah! É outro José Carlos de Andrade. Um homônimo. A peça era o “Cândido”.

Você deve estar como José Carlos Andrade, porque tem essa diferença.

O de Andrade, essa preposição 'de' não existe, eu só botei porque num determinado momento tinha essa história da numerologia, e aí [risos] com 'de' ficava ótimo, então entrou o 'de'. Mas quem me batizou artisticamente foi a Miriam Muniz, que foi a minha primeira experiência profissional. O meu primeiro trabalho quando terminei a EAD foi “*Fala baixo senão eu grito*”, com direção do Sylvio Zilber e da Miriam, na segunda montagem do “Fala baixo”. Esse José Carlos não sou eu!

Você começa em Antígone?

Isso.

Deixa eu te contar mais ou menos o que eu estou fazendo! O Prof. Cláudio Lucchesi separou alguns figurinos, que ele reconheceu como da EAD. Eles estão guardados em uma estante do guarda-roupa. O Prof. Fausto e a Prof.^a Elizabeth Azevedo colocaram as informações que o prof. Cláudio lembrava, por exemplo, peças, ou simplesmente que eram da EAD.

E vocês estão fazendo um trabalho de catalogar esse material?

Isso. Esse material vai ser catalogado. O Prof. Fausto quer colocar etiquetas; tudo que eu conseguir com a pesquisa vai ser colocado em um banco de dados, com: nome da peça, nome do ator - inclusive eu irei te mostrar algumas imagens para ver se você lembra de alguma informação -, com as fotos, frente e verso, com número de identificação, que é mais ou menos o mesmo processo que o Fausto fez no Theatro Municipal. E depois disso a gente vai tentar organizar o figurino todo. Essa questão histórica vai ser bem mais difícil porque tem não sei quantas mil peças, mas todos vão ter número, foto. E quando um aluno for emprestar vai constar no registro dele o número da peça que ele levou. Quando houver alteração também, será anotado. Eu liguei para a Maria Thereza Vargas ontem para tentar marcar com ela uma entrevista, e aí ela falou que não queria ver os figurinos porque era muito triste, porque, umas pessoas sem cultura, mudaram, cortaram tudo; que eram coisas lindas e originais, e que seria triste ter que revê-los.

Uma das pessoas que fez isso foi a Myriam Muniz! Mas a Miriam Muniz não fez isso por falta de cultura, ela era uma pessoa muito culta. A Miriam fez como se fosse uma catarse, um exorcismo do Dr. Alfredo, entendeu? Ela pegava aquelas roupas que tinham sido feitas com veludos importados e por alfaiates aqui da rua Marculia, e etc. e tal, e passava o estilete. Porque eles montaram "*Romulus Magnus*", de Dürrenmatt, e se passa no palácio do último imperador antes da queda do Império Romano e ele é deposto por um bárbaro, por um Godo que é o Androáco, e é maravilhosa a peça porque é um choque de ideias entre o vencedor e o deposto, sendo o vencedor um bárbaro, que na verdade é um indivíduo que está conseguindo sobreviver diante daquele caos que é o fim da antiguidade, isso na Idade Média.

Peça Magnífica! E o *Romulus Magnus* já habita no palácio romano na companhia de galinhas, então ele pede que haja um número

grande de galinhas sobre o palco. E o Sylvio levou isso muito à sério! Teve até um inquérito, quase como se fosse uma CPI, das galinhas. Porque o Clóvis mandou comprar as galinhas e foi a nota para a reitoria de 35 galinhas. Ele teve que se explicar perante a reitoria do porquê que ele comprou 35 galinhas. Maravilhoso! Essa história é ótima! E tudo era feito com andrajos. Então a Miriam pegou e [som de corte]. Eles eram casados ainda, a Miriam dava aula de interpretação e o Sylvio dirigia o espetáculo. Ela destruiu um monte dessas roupas.

Mas ela destruiu por causa de um espetáculo, no caso?

Sim.

Não foi ao léu?

Não! Mas ela falava que era como se tivesse exorcizando o Dr. Alfredo.

Isso em que época?

Nós estávamos lá. Isso é 1971. Espetáculo de formatura dessa turma.

O Seu trabalho na EAD influenciou para você trabalhar com figurino depois?

Muito! Mas eu já era figurinista quando eu entrei pra EAD e para a ECA. Quando eu digo figurinista, pode parecer um pouco arrogante, mas eu participava de um grupo de teatro amador desde quando eu tinha 13 para 14 anos. E havia a necessidade de alguém que pensasse a cenografia e os figurinos, é evidente. Isso a custo zero. E eu era, digamos, a pessoa mais habilidosa para esse tipo de coisa. Eu tinha muitas habilidades manuais, e até hoje tenho, mas não as exerço, então fazíamos. Eu fazia coisas, varinhas de condão que acendiam com pilha. E a necessidade cria circunstância. Então como havia necessidade de um figurinista e

ninguém podia fazer esse papel, acabei eu fazendo. E fazendo, até, com muita disposição, com muita vontade e descobrindo que eu era capaz de fazer isso. E tem umas histórias muito engraçadas, porque, por exemplo, nós montamos o *Pinocchio*, uma adaptação do Alceu Nunes, e precisava do figurino da fada azul, e sem que minha mãe soubesse, eu roubei da cômoda dela a camisola da noite de núpcias, que era uma relíquia, com seda importada, e que virou a roupa da fada.

E ela permaneceu inteira?

Permaneceu, mas de repente foi incorporada ao universo teatral, virou uma outra coisa. E o mais engraçado disso tudo é que a minha mãe só foi perceber que era a camisola dela, assistindo ao espetáculo no dia da estreia, porque eu também estava no elenco como ator, eu fazia o raposo, que era muito divertido. Então ela falou: “Meu Deus! É a minha camisola!”, que eu inclusive tingi com anil para ficar um azul que não fosse um azul por igual, meio degrade. Mas então, aí eu comecei a fazer esse trabalho.

A partir daí, como esse grupo se manteve até o momento em que eu entrei para a EAD, e quando eu entrei o grupo continuou existindo, profissionalizou-se, mas aí os interesses eram outros, o tempo era outro, inclusive o foco era outro, e eu acabei deixando o grupo. Mas saíram três pessoas desse grupo para a EAD, que eram exatamente eu, a Tereza Freitas e a Stela Freitas. E com isso, todos os projetos que nós desenvolvemos desde os 13 anos até entrar para a EAD foram desenvolvidos por mim. Meu pai também era muito habilidoso e era uma pessoa muito cooperativa, muito colaboradora, então ele me ajudava muito na parte de cenografia, principalmente de bater prego e serrar, essa coisa toda. Parecia uma atividade familiar, e era um pouco isso porque em verdade nós havíamos ocupado a biblioteca da

Lapa. Havia um, não chegava a ser um teatro, um auditório absolutamente parado, não tinha nenhuma atividade e nós nos reunimos e pedimos para a diretora da biblioteca que ela nos cedesse o espaço para que nós pudéssemos usá-lo para atividades teatrais. E ela foi muito generosa, nos cedeu e nós ficamos lá. Criamos um acervo lá dentro e ficou sendo a cede da nossa Companhia. E todos os trabalhos que saíram desse grupo foram cenários e figurinos assinados por mim. Alguns criados especialmente. Tem, inclusive, alguns registros disso antes de eu entrar pra EAD no livro da comemoração dos 30 anos de atividades do SESC, do Teatro Anchieta, do SESC Vila Nova, porque nós inauguramos o teatro infantil do SESC Vila Nova fazendo *O Mágico de Oz*.

Fizemos muitas coisas do Oscar Von Pfuhl, que na época as pessoas curtiam bastante. E nós fizemos quase que a obra completa do Oscar Von Pfuhl, que era um oftalmologista em Santos e se dedicava a teatro infantil. E era casado com a Gilberta Autran, irmã do Paulo Autran: uma família muito teatral! Não tem créditos nem da cenografia e dos figurinos, mas são figurinos meus. Então quando eu entrei para a EAD foi uma natural decorrência. Logo no início o Show de Calouros: “quem vai escrever o Show de Calouros?” Aí, ninguém se habilitava, “então eu escrevo! Então já que eu escrevi, eu também dirijo! E já que eu escrevi e dirijo, eu faço também a cenografia e os figurinos”, e saíram umas coisas muito divertidas, muito legais.

Quando nós fizemos a nossa primeira montagem, foi a Antígone, que o Alberto Guzik dirigiu, e tinha preparação corporal da Yolanda Amadei, e preparação vocal da Maria José de Carvalho, cada um falando uma linguagem! E o Alberto queria fazer uma Antígone primitiva, mas um primitivo que estava na cabeça dele. Com cenários do Clóvis Garcia e os figurinos eram meus. Que

inclusive chegou a se apresentar no Maranhão, quando o José Sarney era governador do Maranhão. Foi feito em frente ao B9. Era muito bonita a concepção cenográfica, como se fosse um teatro grego primitivo, com orchestra, proscênio, plateia em arquibancada: muito bonito! E eu fiz toda uma coisa meio africana. Também tinha uma coisa também do sabor da época, etc. e tal.

Você tem alguma foto disso?

Desse espetáculo eu tenho. Desse eu tenho várias! A minha classe era uma classe privilegiada porque tinha Edwin Luisi, tinha Selma Egrei, tinha a Thereza Freitas. Aí eu já fiz a primeira montagem, fiz a segunda, fiz a terceira, fiz a quarta, comecei a fazer dos espetáculos da D. Maria José, o pessoal da outra classe não tinha quem fizesse e eu fazia também.

Você consegue lembrar quais peças você fez o figurino?

Sim. Vamos lá: “*Antígone*”; depois foi “*O Processo de Joana D'arc*”, do Brecht, dirigido pelo Fernando Peixoto, que também foi uma experiência muito curiosa; depois nós fizemos com a D. Olga Navarro “*Os Namorados*”, do Goldoni; depois o “*Mais quero um asno...*” com direção do Celso Nunes. Além disso a gente também fez uma consulta para o Arthur Azevedo; a gente fez “*Os mistérios da missa*”, do Calderon de la Barca; o *Entremes dos Tagarelas*, do Cervantes. Tudo dentro da EAD. Mas isso tudo, não é, digamos, figurinos originais. É um reaproveitamento, uma recriação. “*Os Mistérios da missa*” não: foram todos confeccionados especialmente para o espetáculo. Depois, ainda na EAD, eu fiz o “*Boca de Ouro*”, que o Emílio Di Biasi dirigiu, mas eu já tinha saído, eu só fiz o cenário e o figurino a título de colaboração; no ano em que a EAD comemorou 25 anos o Clóvis Garcia me chamou para dirigir o Show de Calouros, porque ele queria uma coisa um pouco mais empostada por conta dos 25 anos

da EAD. Que eu me lembre agora de imediato, são essas as coisas mais importantes. Teve outras, sem dúvida, mas que não me lembro mais. Teria que dar uma pesquisada, uma lembrada.

Existem croquis disso? Alguma coisa que sobrou?

Não, da EAD nada. As coisas eram todas muito perecíveis, porque você fazia tudo num sistema de urgência, então eu desenhava, muitas das vezes eu criava o figurino durante a aula, durante o ensaio, eu fazia também a Escola Paulista de Belas Artes, então eu me sentava na plateia com bloco de canson, e às vezes nem era bloco de canson, era um bloco de papel sulfite, caderno de desenho, e sentava e ficava fazendo os figurinos, meio que vendo a cena e fazendo os figurinos. E esses papeis iam para a costureira e não voltavam. Não havia essa preocupação em documentar. Como não tinha essa possibilidade de digitalizar as imagens, tudo isso se perdia.

E depois que eles eram usados, ficavam guardados aonde?

Passavam a fazer parte do acervo.

E esse acervo ficava dentro da EAD?

Dentro da EAD.

Todos juntos? Misturados?

Sim. Tinha a D. Maria Parra. D. Maria Parra era a responsável pelo guarda-roupa. E era um grande guarda-roupa. Que inclusive foi levado em parte para a ECA e montado numa sala. Tinham duas grandes salas, uma acabou se transformando no guarda-roupa. Naqueles barracões da USP que estão bem decadentes, bem acabados. Ali foi a primeira sede da EAD, que era da ECA também!

Então normalmente quem desenhava os figurinos eram os próprios alunos?

Não. A D. Maria Parra, por exemplo, era uma costureira. Então se você levasse uma coisa relativamente simples, ela era capaz de fazer. Ela fez todos os figurinos da Antígone. E como ela era uma pessoa muito interessada, muito dedicada, quando ela não sabia como fazer, ela pegava uma roupa mais ou menos semelhante e danava, porque, por exemplo, eu não entendo de corte, eu intuo como deve ser e às vezes sou até capaz de explicar uma coisa mais complexa, como é que eu quero que seja confeccionada, para que isso se faça entender pela costureira, mas eu não tenho noção de corte, nem de modelagem, nem de moulage, nada disso. Eu desenhava, criava, mas não sabia como realizar. E nessa época, ainda muito inexperiente, não tinha mesmo a mais pálida ideia! Como também não conhecia a nomenclatura mais elementar de corte e costura. Então alguém falava: “Isso é um godê guarda-chuva”, para mim...

Eu passei por isso para descrever as roupas!

Para mim era tudo grego! Mas claro que eu fui descobrindo e aprendendo, e registrei tudo isso. Então a D. Maria Parra era a cuidadora, a zeladora do acervo, mas ela era também a pessoa que confeccionava os figurinos quando havia necessidade de confeccionar alguma coisa ou de reformar, porque reformava-se muito.

[Começo a mostrar as fotos]

Eu era uma das pessoas que fuçava muito nessas roupas. Havia algumas roupas que eram sacralizadas: o vestido da Aracy Balabanian, entendeu?

Será que está aqui?

Era um vestido com um tecido que parecia um tecido de toalha. Eu não lembro nem qual é a peça. É um vinho com a borda preta, uma grande calda. Na época já tinha as roupas sacralizadas!

Eu tenho um inventário que o Prof. Clóvis fez na época que a EAD veio pra USP com tudo que tinha vindo. Eu contabilizei ali 640 figurinos que ele marcou a quantidade e tem alguns que estão sem numeração, então tinha mais que isso. Ele coloca também uma descrição. E eu e o Clóvis estamos brigando com as nossas descrições. Eu olho as dele e penso: “não bate com nenhuma das minhas!” E pelas descrições também é bem difícil de achar.

Volta essa roupa! Esse é o vestido da Aracy! Mas ele está muito desbotado! Ele era uma cor muito mais viva; tinha essas bordas pretas e essas grandes mangas. Este era um dos vestidos sacralizados!

Ele está todo manchado!

Porque devem ter descolorido esse vestido. Ele era cor de vinho.
[...]

Esse aqui é da Antígone!

Ah! Então esse faz parte do que o Prof. Cláudio separou como Tragédia Guzik.

Esse é um figurino meu! Só que não tinha essa camisa por baixo, de jeito nenhum. E isso era uma roupa feminina. Aqui havia uns pingentes de sisal. Tinha essa grande pala e depois tinha um vestido que saia daqui. E a roupa masculina parecia um kaftã árabe.

[...]

Essa eu me lembro. Essa eu cheguei a usar em “*Os Namorados*” do Goldoni. Mas essa já existia, era pré-existente.

[...]

Tinha uma história com esses figurinos muitos divertida! Foi uma das últimas coisas que o Dr. Alfredo montou. Foi durante um período em que, final dos anos 60, e era o auge da moda psicodélica! As cores cítricas, verde limão, rosa choque, azul turquesa, todo o figurino era feito assim. As cores eram todas muito impactantes, aquelas que fazem a retina vibrar. Não, essa história não é de *“As alegres comadres de Windsor”* é do *“Sonho de uma noite de verão”*.

As das roupas psicodélicas?

Não. A das roupas psicodélicas é aqui. E também no *“Sonho de uma noite de Verão”* manteve essa mesma identidade. Então os deuses, os gnomos da floresta, os seres elementais, usavam malhas inteiriças feitas em helanca com luvinhas e pezinhos, só com o rosto de fora. Cada uma de uma cor. Então rosa choque, azul-turquesa: era horrível! E quando nós fomos para o Maranhão, nós fizemos um tipo de um laboratório, na época estava muito em moda, com a D. Maria José de Carvalho, que acabou resultando em uma encenação. Uma coisa meio à la Pina Bausch! Então, nós tínhamos feito uma improvisação em cima da música de uma missa do Guillaume de Macheau e da improvisação nasceu a ideia de um espetáculo que nós mostraríamos no Maranhão, porque tínhamos que levar um repertório para o Maranhão.

E não tínhamos como vestir. Então alguém se lembrou dessas roupas, “Ah! Tudo bem, ótimo, porque aí gente joga uma luz azul, uma luz verde e aí neutraliza essas cores, e é tudo feito um pouco na penumbra então não vai ter problema nenhum!” Fomos para o Maranhão e levamos luz. E a D. Maria José muito apreensiva porque as cores eram muito vivas, e ela achou um absurdo isso. Eu falei: “Não, D. Maria José, com luz vai ficar legal!” E tinha uma coisa que eu fazia, em cima das coisas da Lygia Clark, que pegava o retroprojektor e colocava um pirex em cima do

retroprojektor com água e óleo, óleo de cozinha, e aí você pegava tinta nanquim colorida e espirrava. Então onde era água tingia e onde era óleo, não. E isso projetava! E projetava de uma forma animada porque conforme você vai espirrando a água vai se movendo.

Bom, então eu falei: “Não, D. Maria José, não vai dar para ver nada, porque a gente vai jogar uma luz escura e ainda vai projetar as bolas em cima, vai ficar uma coisa toda borrada, vai ficar muito interessante!” E ela muito preocupada porque as cores não tinham nada que ver com nada, insistiu para que a gente usasse essas roupas no ensaio porque ela queria ver, com muita propriedade! E em São Luís do Maranhão, um calor, e nós com aquela roupa e fazendo uma coisa toda em cima de uma coisa de expressão corporal. Claro que nós ficamos lavados!

E aí, nem levamos a roupa para casa porque à noite usávamos a roupa no espetáculo. Então botamos a roupa para ventilar no camarim e vestimos a roupa, e cada um levou sua roupa para o quarto do hotel que nós estávamos hospedados e mandamos lavar porque não íamos trazer de volta aquela roupa naquele estado.

E apresentação durante a noite deu certo?

Deu, deu tudo certo, ficou ótima! As pessoas adoraram e tal. No dia seguinte nós mandamos lavar, todo mundo, eu era um pouco líder da turma, então meio que centralizava, e as pessoas todas trouxeram as malhas para o meu quarto e eu mandei a lavanderia do hotel lavar. Nós ficamos lá dez dias! Isso virou uma piada que até hoje as pessoas dessa turma se lembram. Quando veio a conta, o Miroel – que estava pagando os extras, porque tudo estava incluído, mas os extras não, cada um ia pagar o seu – : “Lavanderia? Quem que mandou para a lavanderia?”, eu falei: “Fui eu!”, “Mas o que que você mandou para a lavanderia”, eu falei:

“Miroel, as malhas do espetáculo da D. Maria José!” e ele falou assim: “Mas está aqui: 16 pijamas!”. Nós ficamos imaginando o pessoal achando que aquilo eram pijamas e que os paulistas usaram para dormir, com aquele calor do diabo! Não tinham como registrar aquilo, então colocaram “16 pijamas”! E até hoje a gente ri muito dessa história: o que eles devem ter imaginado dos paulistas que dormem com aquelas toucas! Ai que absurdo, é muito engraçada essa história!

[...]

A Tempestade tinha uma roupa que era, inclusive, inspirada no Botticelli. A Miranda tinha um vestido belíssimo que era inspirado deusa Flora, daquele quadro “A Primavera” do Botticelli.

[...]

Você tem alguma expectativa com relação ao futuro do Guarda-roupa da ECA?

Espero que ele seja preservado, que ele possa ser uma referência para as novas turmas, as novas gerações. A roupa, ela é mais que um pedaço de tecido! Ela é um registro de emoções, de sensações, de temperatura, de emoções vividas. E sem dúvida alguma eu acho que quando nós vestimos essas roupas, principalmente essas que já eram pré-existentes, nós tínhamos isso, era como se nós estivéssemos incorporando. Por isso quando eu usei pra você a palavra sacralizada era porque algumas roupas eram sacralizadas mesmo: “Você não pode usar isso aqui, isso foi da Aracy Balabanian”, “Isso aqui ninguém pode mexer!” Essa coisa toda. Era muito engraçado, como se essas roupas ainda carregassem um magnetismo, uma energia, que a gente sabe que existe mesmo no sentido de que aquela roupa esteve a serviço de uma personagem, ela vestiu uma personagem, agora ela veste outra personagem. É uma sobreposição, uma coisa vai ficar por cima da

outra; você vai tirando elementos, acrescentando outros, e com isso vai ficando essa coisa maluca, Flávio Império falava muito isso!

O Celso Nunes falava uma coisa muito interessante, que entrou muito na minha cabeça e eu hoje falo isso para os alunos. O Celso achava inadmissível um ator sair com a roupa do personagem fora do teatro. Ele falava: “Você dessacraliza a roupa! A roupa está a serviço do personagem enquanto a peça ainda existe. Você usar essa roupa em uma outra circunstância para ir no bar tomar café, você dessacralizou a roupa, a roupa virou uma outra coisa. Ela não está a seu serviço!” A roupa tem esse elemento sacralizado ou “sacralizador”, o que você vestiu é muito mais do que um pedaço de tecido ou é muito mais que a execução de um desenho para vestir uma personagem. Alguém, ao pensar nessa roupa, projetou emoções, projetou sensações, projetou um entendimento psicológico de quem é essa personagem, porque ela usaria essa cor, porque ela se veste dessa forma. E isso é muito engraçado porque eu como figurinista topei com essas dificuldades.

Eu fui fazer um figurino para a Cleyde Yáconis, em um espetáculo dirigido pelo Emílio di Biasi, chamado Lei de Lynch (de onde vem a palavra linchamento) e a Cleyde foi muito generosa, muito simpática, eu não a conhecia, foi a primeira vez que trabalhamos juntos, eu ainda era muito jovem, ela disse: “Me disseram que você é muito talentoso, mas só quero dizer uma coisa: eu não uso marrom!” Eu até fiz uma brincadeira com ela, eu disse: “Cleyde, eu acho que é uma sábia decisão porque vestir marrom em cena é uma coisa meio difícil.” Por que é! É uma cor muito sombria, é uma cor que não vibra, que não dialoga com as outras. Ela serve muito para neutralizar, para criar grupos.

Aproveitando esse gancho, os figurinos que você criava lá na EAD, ou na vida também, você fazia parte do processo ou era contratado? No caso da EAD você fazia parte porque você era ator.

Sim. Mas, por exemplo, eu sou de uma velha guarda, que não é tão velha, eu tenho 60 anos, eu entrei na EAD quando eu ia fazer 19 anos, então eu sou daqueles cenógrafos e daqueles figurinistas que assistiam o ensaio. Eu não faço trabalho de gabinete, isolado, levo lá e entrego. Eu percebo qual é a movimentação do ator, percebia, porque que não faço mais isso. Eu me aborreci bastante, cansei, porque ficou tudo cada vez mais limitado.

Produtor que chamava você para fazer uma cenografia e a prioridade dele é que o cenário tinha que caber na Kombi. Não sei trabalhar dessa forma. Mas até 1997 eu tive uma atividade bastante intensa como cenógrafo e como figurinista. Em 97 eu sofri um grave acidente no teatro Fernando de Azevedo, onde hoje funciona a secretaria da Educação, nos fundos tem um teatro magnífico chamado Fernando de Azevedo, que foi inaugurado em 1895. Maravilhoso!

Quando o prédio foi incorporado pela secretaria da Educação, eles fizeram uma rampa para a utilização do subsolo, como garagem. E na última apresentação de um espetáculo que nós estávamos fazendo lá, a gente ia comer pizza, eu me afastei e caí na rampa, no ponto mais alto da rampa. Me fracturei inteiro!

Não morri porque não era para morrer. E foram três anos de cirurgias, fisioterapia, e etc. e tal. Eu tenho haste, eu tenho parafuso, eu tenho pino. Aí eu tive que dar uma parada. Como ator eu parei definitivamente, e depois como cenógrafo e

figurinista eu fiz ainda outras coisas, mas também assim, bem isolado, etc. e tal.

Muito obrigada por sua entrevista!

É um prazer! Eu sempre encontrei tantas pessoas que colaboraram comigo, é um compromisso a gente colaborar com as pessoas.

Entrevista com
Márcio Tadeu

Cenógrafo e figurinista

Entrevista com Prof. Márcio Tadeu Santos Souza

Local: Livraria Nobel, Rua Maria Antônia

Em 18 de julho de 2011

Entrevistadora: Ana Carolina Ramos

Eu queria que você me contasse, por favor, um pouco da sua trajetória e como a EAD influenciou nesse processo.

Eu vim de Taubaté, e em Taubaté eu já fazia um pouco de teatro amador, e eu sempre tive ligado com essa questão da cenografia, do figurino, mesmo no teatro amador. E quando eu vim pra São Paulo eu nem tinha muita noção de EAD, de escola de teatro, então eu vim mais para fazer Arquitetura e Artes Plásticas. Eu fiz vestibular pra Artes Plásticas, essas coisas. Acabei passando na FAU. E era um momento da FAU que era muito importante porque tinha Flávio Império, Sérgio Ferro, tudo dando aula lá na FAU. Então, sem dúvida, essa influência do teatro me levou mais fortemente para esse caminho. Mas em Taubaté eu já fazia teatro amador como ator. Então eu vim, fiz uns cursos no SESC e depois, acabei entrando pra EAD. E no curso da EAD é que eu comecei a pôr a mão na massa mesmo, fazendo cenografia e figurino para a minha turma, para as montagens da minha turma.

Então as peças que você fez foi você quem desenhou o figurino?

A gente que desenhava. Às vezes tinha no acervo alguma ou outra roupa que serviam, mas era um momento em que, o guarda-roupa lá sempre foi muito lindo, então tinha um tipo de roupa que você tinha até um medo de pegar, de estragar, de acontecer alguma coisa. Da mesma maneira tinha também muita gente com uns valores

fresquíssimos, que falava assim: “Ai, não! Eu vou trazer o meu figurino. Vou mandar fazer fora!” Sabe esse tipo de coisa?

Quem confeccionava esses figurinos?

Era a “tia” mesmo! A costureira que cuidava do figurino. Ela mesma costurava, ficava ali o dia inteiro com a gente e tal.

Havia bastante reaproveitamento do que tinha lá, podendo mudar de cor?

Havia bastante reaproveitamento, mas o reaproveitamento era o seguinte: você não pode modificar o que tinha. Ela falava assim: “Pode usar, mas não pode cortar, não pode mexer, não pode alterar!” E isso, pelo menos assim, para as montagens que a minha turma fez, como não eram montagens tão de época, essas coisas, a gente preferia, então, fazer algumas, executar. Essas coisas foram executadas e acabaram ficando metade para o acervo, metade que nós falamos “Não tem porque ficar aqui” e ficaram com os atores. Então, assim, praticamente a gente comprou tecido, toda a coisa e a “tia” que era a costureira fez toda a costura. A EAD entrou com essa questão da execução mais.

Então, de certa forma tinha um pensamento de preservar aquilo que já tinha?

Tinha um pensamento. Tinha uma coisa nossa também de, por exemplo, às vezes tinha gente que surrupiava alguma coisa do guarda-roupa. Isso para a gente era chocante! Os próprios alunos ficavam indignados com esse tipo de coisa. Eu vejo um pouco equivalente, por exemplo, na FAU, o que formava a gente eram os professores, mas era principalmente a biblioteca da FAU, que recebia tudo quanto é revista. Então quando você via um aluno arrancar uma página, nossa! Dava um mal-estar muito grande.

O guarda-roupas hoje tem muitas peças. Agora a prof. ^a Helena Bastos está formando uma comissão para tentar organizar o guarda-roupa. Porque tem um registro, uma ficha onde a gente escreve o que a gente leva, só que esse registro é falho, porque se eu levar um vestido branco com predarias, e trazer um vestido branco sem nada, é aceito, porque eu devolvi um vestido branco. E as funcionárias, por mais que conheçam o acervo, ele é muito grande. E agora o processo é tentar catalogar, com número, foto. Assim o registro será certo. E essa pesquisa também é para colocar essas informações no banco de dados.

E tem um fluxo grande disso? Praticamente todas as peças saem, entram, ou não, tem uma quantidade de peças que ficam sempre lá, nunca tão em uso?

Tem muitas peças sempre lá, porque ele é muito grande o acervo. É difícil não ter opções, às vezes você quer uma roupa específica e alguém levou. Porém, sempre dá para substituir porque tem bastante coisa. Mas ele tem esse déficit de controle. E sempre estão entrando coisas novas. Tanto é que o espaço dele é muito pequeno pela quantidade.

Essa questão de espaço é crucial. Eu dou aula na UNICAMP. O nosso grupo que saiu da EAD é que depois fundou o departamento de Artes Cênicas da UNICAMP. E lá também, até pela minha influência, pela Helô Cardoso, que é outra professora que trabalha com cenografia, a gente acabou tendo costureira, uma coisa nos moldes, claro, da EAD, que eu levei essa coisa para lá. Conseguimos uma costureira, mas você não tem espaço! E não tem muito como organizar essa coisa. Agora está se tentando fazer uma catalogação quase como biblioteca: apita quando sai alguma coisa, e tem a ficha, se não devolveu. Mas isso também vira um exército. É muito complicado!

Mas acaba entrando numa questão que, infelizmente a gente não pode confiar que todo mundo é como a gente.

Sim. E lá na UNICAMP tem um depósito de figurino e deveria ter um tipo de coisa que é para ensaio, que é para surrar mesmo. Porque tem uma demanda, por exemplo, se pegar assim: gregos, romanos; daí depois já pula para medieval, renascimento; depois já vem aqui para a virada do século passado; e coisas mais contemporâneas. Eu acho que assim, isso deveria ter um acervo que é para o pessoal que pega para fazer cenas. Mesmo que ele vá usar um figurino que é elisabetano que tenha no acervo, ele deveria ter um simulacro disso para ensaiar três meses, porque destrói.

E mais próximo da estreia, então, pegar a roupa do guarda-roupa. A gente sente muito essa falta. Então a gente faz até roupa de algodão cru para suprir isso, porque tem esse processo de ensaio, de apresentação de cenas, das aulas, da rotina de aula, onde eles têm que fazer Tchekhov, então tem que ter umas coisas de virada do século. Você tem que ter um tipo de suprimento que vai e volta e todo aluno pegando, não dá para você guardar como uma obra.

Tem uma outra demanda do dia a dia, que é, eu acredito que é extremamente pedagógico, não fazer Romeu e Julieta de malha preta. Tem uma outra coisa para o ator, tem todo um encanto, todo um movimento que altera todo o corpo do ator. Então isso é muito importante também. Acho que na EAD tinha umas roupas extremamente artesanais, de uma época que, não sei quem fez, mas que tinham bordados, tinham coisas da época do Alfredo Mesquita, esse acervo todo e que você tinha até medo de arrastar aquilo na piscina lá da EAD. Porque a EAD, antes de estar ali naquele prédio, ela era um barracãozinho lá do outro lado, pavilhão 9. E a sala de espetáculo era chamada de Piscina. Era

um negócio que você saía e pisava na terra com a roupa, era tudo bem promíscuo, então tinha que ter esse cuidado que nem sempre se conseguia. E tem coisas assim, na época que eu estava, tinha uma menina, da turma, acho, do José Carlos, e que ela mandava fazer os vestidos dela, que às vezes não tinha nada com o correto da estética do resto, entrava ela de Branca de Neve no Tchekhov. Então tinha umas coisas assim chocantes que você não conseguia controlar porque não tinha, também, uma pessoa que dizia: “Você não vai entrar com essa roupa!”

E como era o processo de construção do figurino de uma peça? Era colaborativo?

Era meio colaborativo, mas sempre tem a figura do diretor que dá uma unidade e que pode vetar isso ou aquilo, mas as questões de produção são tão abismais, que muitas vezes fala: “Vai com esse mesmo”. Esbarra também em questões de produção, de dinheiro, de verba para a montagem. Isso na UNICAMP é crucial, a gente sempre tem que inventar como vai fazer a produção. Tem muito pouco, cada vez menos a reitoria, a instituição libera dinheiro para isso, até por um desconhecimento do que é esse trabalho: “Comprar pano, não sei o que, e zíper é material pedagógico?” Claro que é! Mas tem um braço de ferro.

Você falou que eles ficavam guardados em uma sala. Como que era? Eram araras?

Não, eram armários. Por exemplo, do jeito que está lá hoje, que são araras e plásticos, não é?

Plásticos, não. As roupas ficam abertas, expostas. Elas ficam, inclusive, juntas.

Eu tinha uma lembrança de quando fui lá que tem pelo menos esse envelope plástico para não receber poeira.

Existe uma compra recente do Teatro Lírico de Equipe que já veio ensacado, mas o grande acervo, não. Os da EAD estão no andar de cima, no mezanino, dentro de uma estante e, eu estava contando para colocar no relatório, tem cerca de 50 trajes em um espaço de 1,60 m. E mais para a frente, os figurinos são maiores, então cabe menos. Tem bastante figurino muito grande, cheios de detalhes, figurinos pesados.

Eu acho que, no fundo, guardar o acervo, ele atrita com essa coisa do cotidiano de uma escola de teatro.

Uma das discussões é ver o que será feito com o figurino. A pesquisa é para colocar informações.

Porque eu acho que assim, tem um tipo de roupa histórica, e foi de um momento, e tem fotos, essa roupa, é complicado falar isso, mas ela não devia sair. Embora tenha todo um mito envolvido da roupa do Paulo Autran, eu não sei, ela já teve o seu momento, a sua áurea, ela foi feita por um cenógrafo, um designer daquele momento. Como você vê isso, você que está estudando?

Essa questão de reutilizar esse figurino?

É.

Eu acho que depende do traje. Tem uns que eu acho bem inviáveis de serem reutilizados, pela praticidade mesmo, alguns são extremamente pesados, feito de tecidos de tapeçaria. Esses eu acho que deveriam servir de modelo para novas criações, com tecidos um pouco mais leves, não sei. Pensando na dinâmica do ator de hoje. Mas eu também acho que, depois que catalogar, muitos figurinos ali podem continuar sendo utilizados. E eu acho legal essa coisa de usar um vestido que você sabe que foi da Aracy Balabanian, da Cacilda Becker.

É, mas isso tem uma outra coisa que é assim, por exemplo, o vestido que foi da Aracy Balabanian, mas a Aracy Balabanian tem

um corpo, um formato, daí se eu vou usar o vestido eu sou outro corpo, sou outra coisa e estou numa outra montagem, e que direito eu tenho de mexer, de alterar essa coisa para servir a essa montagem. Essas coisas que se fala assim, tem ruído.

Com relação à alteração, eu também concordo. Uma coisa é usar o vestido e colocar tecidos por cima, fazendo uma alteração que não modifique ele na sua essência. Agora, esse vestido da Aracy, de acordo com o Prof. José Carlos, foi desbotado, e perdeu assim, toda sua condição histórica. Inclusive, uma das pessoas que eu gostaria de ter entrevistado era D. Maria Thereza Vargas, eu falei com ela via telefone recentemente, e ela não quis. Ela falou que ficaria muito triste de rever os figurinos porque eles foram alterados, ninguém teve respeito por eles.

Esse respeito seria museologia. Agora, que espaço tem para isso? Teria que construir um prédio que fosse esse acervo. Com uma possível crítica genética desses figurinos, se ainda se acha desenhos, quem fez, quem costurou. É muito difícil. Então, de repente, você tem o objeto e não tem o trajeto.

Essa é grande questão da minha pesquisa. Eu fui procurar na bibliografia que falavam da EAD, estou frequentando ainda o Arquivo Público do Estado, vendo os documentos que foram transferidos pra lá do Dr. Alfredo, mas lá fica uma coisa mais burocrática, tem muita coisa sobre a transferência da EAD pra USP, os relatórios anuais que falam de cada aluno, ou financeiro. Mas sobre o guarda-roupa, nada! Eu achei uns desenhos de figurinos, mas eram da época que ele fazia teatro amador, com o GTE.

O que, principalmente, aqueles figurinos extremamente artesanais deviam ter uma partitura, pelo menos para a costureira se basear, um desenho, ou então, tirado de algum livro, para que ela pudesse costurar isso.

Quando você fazia o figurino, você pensava mais na concepção ou desenhava mesmo?

Desenhava. E eu não tenho nada disso, porque ficava lá na costura, e você estava mais preocupado com a execução do que de guardar. Eu consigo reconstruir pelas fotos. Mas não ficou nada. [Mostrando as fotos] Como eu fazia FAU, a Miriam [Muniz] já falou assim: Você vai fazer. [o figurino] Eu não tinha tempo pra trabalhar com outras turmas. A minha turma já me dava trabalho!

[...]

[Fez figurino para peça do CAC. Fernando Arrabal. Direção Chico Medeiros.]

E depois de formado você voltou na EAD para fazer algum trabalho?

Não. Quando eu estava me formando na EAD, quem dava aula de cenografia na ECA era o Campelo Neto. E o Campelo trabalhava na Tv Cultura. Então, antes mesmo de eu me formar, o Campelo já falou assim: “Vou levar você para a Cultura”. E daí eu me formei já trabalhando na Tv Cultura. Fiquei lá três anos. Enquanto isso o grupo que a gente se formou na EAD, virou um grupo profissional: o “Pessoal do Victor”. Durou dez anos na década de 70.

A peça chamava *Victor, as Crianças e o Poder*, e foi um buchicho, direção do Celso Nunes, era um espetáculo muito surrealista, muito corrosivo, e na temporada da EAD a gente recebeu um convite para representar o Brasil num festival de escolas de teatro em Palermo, na Sicília. E a gente endoideceu: “como é que a gente vai?” Daí assim, para ir, o Celso falou assim: “o negócio é vocês tirarem a peça da escola e colocar num espaço da cidade para angariar verba e ao mesmo tempo, batalhar essa coisa, mostrar para as pessoas e tal. Então a gente já teve que se organizar rapidamente como um grupo, e daí já saímos para o

teatro Ruth Escobar, ficamos um mês e meio. E a gente era ilustres desconhecidos. As pessoas gostavam da peça, mas não sabiam o nome de ninguém. Então quando a gente chegava eles diziam: “Chegou ali o pessoal do Victor”, não chegou o Márcio, o Paulo Betti, a Eliana Giardini, não. Falavam: “chegou o pessoalzinho do Victor”. E daí a gente ouviu tanto isso que ficou como nome do grupo.

E vocês foram viajar para Palermo?

A gente foi viajar. A temporada do Ruth Escobar deu um pouquinho de grana, mas não dava para treze passagens. Aí a gente teve a ideia de fazer um leilão de arte. Então, fomos nos alunos antigos da EAD, pedir coisas que podiam ajudar, e daí começaram a surgir endereços de artistas. “Vai falar com o Volpi!” Daí fomos falar com o Volpi, que tinha pela escola em grande prestígio, deu um quadro que quase pagou a viagem de todo mundo, aquelas bandeirinhas lindas. Daí fomos no Alfredo Mesquita, e falamos: “A EAD está sendo convidada para representar o Brasil”. O Alfredo Mesquita de repente abriu uma pasta com desenhos, deu um monte de coisas. E foi esse leilão que pagou a viagem. E os que tinham feito EAD, exemplo, Ilka Zanotto, mulher de um industrial, claro que ela arrematou o Volpi, uma grana, tudo para ajudar. Foi o que salvou.

A EAD também fazia muitas viagens aqui? Como que era a questão do figurino?

Essa peça do “Pessoal do Victor”, como ela era uma coisa mais contemporânea, isso praticamente foi feito na EAD, mas a gente que comprou o pano. Então como tinha essa viagem, eles falaram “Olha, leva, e depois que terminar todo o processo, o que sobrar, devolve”. Eu tinha uma roupinha de criança, que era de marinheiro, e já estava tão sambada que ninguém ia usar esse material. Então, até tenho lá em casa, guardadinho. Essas coisas

que eram da EAD, eram mais assim, alguns paletós, algumas coisas assim, que depois da montagem, se entregou, se devolveu tudo. E a gente fez várias vezes a peça. Depois que voltamos, a gente fez temporada aqui. Depois uma temporada no Rio de Janeiro.

[...] A gente futucava muito esse guarda-roupa. A gente falava: “Vestido de Shakespeare”, aí a “tia” abria aquela, aquela, e aquela porta dos armários para a gente olhar. [...] A montagem do Processo de Joana D'arc, como era um Brecht, então tinha misturas de roupas comuns, então se usava esse acervo. E era uma coisa toda simbólica. A fogueira eram duas tiras de pano vermelho, e eu e um outro soldado, a gente ia embalando, encapando a Joana D'arc, que era a Selma Egrei.

[...]

O Kusnet já para morrer, foi pra EAD para passar seu conhecimento. E teve sérios problemas com aquela turma, porque ninguém queria, porque eles queriam fazer uma coisa contemporânea, com o Soffredini, e não queriam o Kusnet. Foi muito complicada a montagem. E daí cria essas coisas, gente que fala: “não, eu não vou usar isso, vou fazer meu próprio figurino”.

[...]

Em relação ao Dr. Alfredo, você só o viu naquela ocasião.

Só naquela. Mas ele foi extremamente amável. Porque tinha um ruído. Ele ficou um pouco ofendido, teve um movimento para tirá-lo da EAD, movimento até de alunos. Então tinha uma certa dor dele. Então quando a gente ligou falando que éramos da EAD, do outro lado teve uma emoção, “alunos que estão na EAD vem me procurar”.

Você tem alguma expectativa em relação a esse acervo e ao guarda-roupas da ECA, ou até mesmo da UNICAMP?

Eu sinto que tem uma falta de espaço, falta de verba. Teria que ter um outro pensamento para se guardar isso, para preservar. Acho que até é um traço do país, nada se preserva. Então nessa questão que é do teatro, ainda é mais complicado. Mas eu acho que é isso, esse tipo de trabalho, essa coisa que você está fazendo, tem que ir fazendo. Acho que algum dia se ilumine melhor isso. [Ele sugeriu que eu procurasse ex-alunas para conversar] Eu acho que o feminino, as mulheres, tem muito mais a lembrança do figurino do que os homens. Mesmo eu sendo figurinista, é uma coisa que eu lembro, mas eu acho que as mulheres sabem falar “esse vestido eu sempre quis pegar!” Tem um fetiche: “sempre quis por essa roupa, mas nunca peguei uma peça para usá-la”.

Entrevista com
Cláudio Lucchesi

Diretor

Entrevista com Prof. Cláudio Lucchesi

Local: Residência do mesmo

Em 18 de julho de 2011

Entrevistadora: Ana Carolina Ramos

Bom, deixa eu te explicar o que eu estou fazendo: o Sr. separou aqueles figurinos da EAD e eu estou investigando a história deles, tanto na questão da preservação e como também a história de cada traje.

É claro que existiram outros espetáculos muito interessantes como, por exemplo, o próprio Esperando Godot foi lançado pela EAD a primeira vez. Mas não teve figurino significativo, como construção, como pensamento relativo a história da arte e a história do traje. Então, você separa aquilo que te convém, pensando um pouco na sequência da história da arte, da história do traje. Então a separação sofre um pouco esse critério. E como eu conheço bem o acervo, mesmo aquilo dos tempos em que eu não participei como aluno da EAD, eu consigo identificar outros espetáculos lá que eu cheguei a assistir, cheguei a ver, e certos acervos que eu nunca vi em cena originalmente, eu identifico principalmente a coisa barroca toda que tem. Barroca feminina e masculina. O que tiver lá de Molière, desses autores desse período, Marivaux, são muitos espetáculos que o Alfredo fez desses autores, desse período.

O sr. identificou algumas como Alfredo, que não tinham a peça, o espetáculo.

Eu não posso ousar a dizer: “Olha, foi desta peça que se fez, ou foi pra aquela que se fez”. Algumas coisas eu sei dizer a origem e para que espetáculo foram feitas, inclusive quem vestia, às vezes. Mas existem certas coisas do acervo que você separa porque você percebe que é um traje bom, percebe que ele tem qualidade histórica, ele é de bom tecido, agora, de que peça propriamente é, às vezes eu não sei dizer.

Então esses separados como Alfredo...

São exatamente dessa época. Eu entrei na EAD em 1966.

E até 1968 como aluno?

Isso.

O Sr. foi diretor da EAD de 1983 a 1988 e depois de 1990 a 1993?

Não. Eu fui diretor da EAD de 1982, de outubro de 82, até 1993, fevereiro ou março de 93.

E professor desde quando?

Desde 1982.

Eu queria saber um pouco da sua trajetória e o quanto a EAD, como aluno, influenciou nela. Porque você também trabalha com figurino, não é?

Trabalho. Eu sou cenógrafo, sou figurinista. A minha formação é como ator. Eu sou formado pela EAD. Dentro da EAD mesmo eu comecei a fazer cenários e figurinos para os espetáculos. Já no Show de Calouros, eu fiz toda a cenografia e os figurinos, a decoração do prédio. Nossa escola funcionava na Pinacoteca. O Show de Calouros é exatamente assim, dois/três meses depois que você entra na escola, que passou no vestibular. Então na minha

turma eu já cuidei de toda essa parte. Eu já vim do teatro amador com alguma formação nesse sentido. Eu cheguei na EAD com bolsa de estudos aos 18 para 19 anos como ator premiado pelo festival do Estado de São Paulo, que existia um festival, primeiro era nas cidades e nas regiões. E depois o estado todo. Existia um prêmio em várias áreas. E eu ganhei como ator coadjuvante o prêmio era uma bolsa de estudos. Então meu começo é esse. Eu acho que a escolha é anterior a ela. Eu já fazia teatro amador há algum tempo no interior e eu gostava muito mais dessa atividade do que fazer o curso colegial, por exemplo, isso me dava muito mais prazer. Era uma escolha anterior: fazer teatro. Eu entrei na EAD como consequência dessa prática de teatro amador e tal.

E você tem alguma recordação da sua época de aluno de como era o trabalho com figurino? A confecção, quem desenhava?

Nesse tempo, de 48 a 68, quando ela vem para a USP, a EAD sempre manteve um curso de Cenografia. Esse curso de cenografia que hoje está no Departamento de Artes Cênicas é oriundo da EAD. O curso de Crítica que tem no Departamento, o curso de Dramaturgia, o curso de Direção, todos esses cursos são oriundos da EAD. Então, acho que isso responde melhor a pergunta, da onde veio tudo isso, não é?

Você tinha o costume de desenhar para as peças que você fazia na EAD?

Eu era aluno do curso de interpretação, mas eu fazia cenários e figurinos para espetáculos da Escola e meus. E eu dirigia meus companheiros todos, os três anos, montando espetáculos para a Escola ou mesmos os exercícios da turma era eu quem dirigia.

Era uma visão do Dr. Alfredo que os alunos pudessem ter esse ensino completo, não é?

Ele possibilitava isso. Se você só quisesse fazer interpretação, ponto final para ele. Agora quando ele achava uma pessoa que se interessava por outras áreas, ele era a primeira pessoa a estimular.

O senhor estava na época que a EAD foi para a USP, um pouco antes disso.

Eu sou a última turma formada pelo Alfredo. Quando nós estamos saindo do terceiro ano da Escola, existe toda uma paralisação na Escola, uma briga, e o Dr. Alfredo sem dinheiro para sustentar aquilo, e a turma nova querendo se impor como uma coisa, digamos, entre aspas assim “mais socialistas”, política, e o Dr. Alfredo ficou muito ofendido com isso, e ele resolveu que a minha turma era a última turma que ele estaria empregado. Como já estava um negócio com a USP há muitos anos, porque não é que vendeu em 1968, em 69 concluiu-se o negócio, mas já estava em tratativa isso com o Governo do Estado há alguns anos.

O Sr. acompanhou a mudança? O meu interesse é saber como foi a mudança dos trajés.

Ah, isso não. Porque eu era aluno formado. Eu acompanho a transição da Escola da Pinacoteca do Estado, que era lá que funcionávamos, naquele prédio inspirante, para cá, através muito mais de amigos que eu tinha, que entraram na Escola e começaram a fazer a Escola. Ou por eu ir assistir algum espetáculo lá enquanto trabalhava no teatro profissional. Mas o período de transição propriamente material, isso eu não vi. Eu só recebi notícias horríveis. Porque tanto o acervo de cenários e figurinos, como a biblioteca da EAD, que continha dentro dela a biblioteca da Pagu, ficaram dentro de um barracão, que chovia dentro, que fazia o diabo, entende? Então muita coisa se perdeu,

muita coisa foi roubada da biblioteca, dos figurinos muita coisa foi roubada, enquanto estava no B9, porque o critério era um absurdo na década de 70 ali na USP. Como acumularam essas coisas, onde enfiaram, e o espaço onde funcionava a Escola também. É ali onde é, começou no B9, na antiga veterinária, e depois veio ali para o bloco C, que agora foi reformado, subiu um andar nele, e que é em frente ao nosso teatro: o cinema. Aquilo funcionava a EAD e o Departamento de Artes Cênicas e esses três blocos, na verdade, eles foram construídos na década de 60 e 70 para os jogos pan-americanos que iam ser aqui, e não foram usados por causa do tipo daquela porcaria toda que aconteceu.

Existe um inventário feito pelo Prof. Clóvis Garcia das coisas que vieram da EAD pra USP. Eu contabilizei 640 trajes, dentro dos numerados, agora tem outros que não constam quantidade. Dos que o sr. separou constam cerca de 215 peças, então tem uma enorme diferença de número.

Que foi perdido e muito roubado, e muito vendido. Muita coisa! Eu fiz doações depois de mais de 4 ou 5 acervos das mais diferentes peças para o guarda-roupa e que eu vou lá, uma ou outra coisa que eu consigo achar, mas aquilo que prestava menos. Mas as coisas melhores, roupas de época, por exemplo, foram vendidas, surrupiadas.

Como eu estou envolvida nessa pesquisa, a Prof.^a Helena, chefe do Departamento, me chamou para fazer parte de uma comissão que vai tentar organizar o acervo todo. Acho que o grande problema de lá é que tem aquela fichinha lá, que a gente preenche, mas que a gente pode escrever qualquer coisa.

Qualquer coisa! Tem gente que pega figurino para ir para festa à fantasia, gente que consegue fazer isso. Por que o professor endossa lá na ficha.

E na sua gestão como diretor, o sr. teve alguma preocupação com o guarda-roupa?

Ah, se o guarda-roupa mudou foi nas minhas gestões, porque eu tranquei o guarda-roupa, separei a parte nobre e proibi de sair, ela só saia para espetáculos e não para fazer exercícios no corredor, na lama. Eu proibi uma vez um espetáculo do Departamento de Artes Cênicas, do CAC, quer dizer, eu não proibi o espetáculo, eu proibi o uso do figurino: “Eu não vou ceder. Esses figurinos são da EAD, eu fiz para a EAD, agora, recente” era tudo coisa de veludo, tudo coisa nobre, em torno do Hamlet e de uma coisa Renascentista, todos, masculinos e femininos. Eles fizeram uma cenografia na antiga sala preta que tinha no Bloco C e encheram de terra molhada no chão todo. E eles queriam fazer a peça deles, que eu não sabia o que acontecia, evidente, eu nunca assisti a peça, mas só de pensar que tudo aquilo ia arrastar naquela lama, eu falei “Não! Vocês não vão usar isso! Não entrego, não cedo. Quer me processar, processa!”.

Isso é uma dúvida que eu tenho. Existem bastantes trajes do Hamlet. É de 2002? No livro da Silvana Garcia a montagem de Hamlet é bem recente.

Quando eu falo do Hamlet, essa montagem foi feita no teatro profissional. Aqueles figurinos do Hamlet eu comprei do Serroni. Aqueles são desenhos do Serroni. Tem uma parte dele que eu usei no Maria Stuart. O Maria Stuart são figurinos meus, principalmente a parte feminina. E eu juntei as duas coisas pra fazer Maria Stuart quando o Iacov Hillel resolveu dirigir o espetáculo para a Escola. Então aquele acervo que a gente chama de Hamlet é um acervo do teatro profissional, que é de autoria do José Carlos Serroni. Quem fazia o Hamlet era o Celso Frateschi, direção do Márcio Aurélio [1984]. Eu consegui um dinheiro para a Escola, era para isso que eu fazia bagunça, eu pedia dinheiro para todas as secretarias, eu concorria com todo

mercado profissional, só que com a EAD, enquanto eu era diretor. Não foi doado. Não faz parte do figurino do Alfredo, e é uma grande parte do figurino nobre que nós temos hoje em dia. Aquela coisa de eu usar “Alfredo, Alfredo” lá, é que quando se encontra um monte de casacas daquele tipo, eu não tenho mais como dizer de que peça é, de que peça não é. Aquilo que eu coloquei Alfredo é exatamente de 48 a 68. E se você pegar no catálogo da Escola com a sequência das peças nos anos, você vai descobrir, pode até relacionar que em 1959 ou 60 ele fez lá um Marivaux e etc.; então você vai ver certas casacas masculinas ou certos vestidos – sobraram poucos, mais as casacas –, você pode relacionar “Ah, isso pode ter pertencido ao Marivaux” mas no máximo isso. Agora, isso tudo, quem desenhava, no final da década de 60, eu acho que de 60 a 68, era o Luiz Carlos Proença, cenógrafo e assistente do Flávio Império, professor de Cenografia e Indumentária da EAD.

Tem um monte de coisas do Luiz Carlos Proença naquele acervo, um monte de coisas. E ele era formado pelo curso de Cenografia e indumentária e ficou, depois, como professor junto com Flávio Império, ele passou a ser assistente do Flávio Império, e professor também.

Alguma outra coisa que o sr. fez na sua gestão, além de trancar o figurino?

Eu separei o acervo em três partes: uma parte era tudo aquilo que eu considerava porcaria, que eu podia soltar para qualquer aula de improvisação. “Ah, quer usar, quer inventar, quer não sei o que”, “Essa peruca tá podre? Põe pra lá. Deixa brincar com isso, deixa ter material pra isso também.” Então todas as coisas improvisadas, ou para ensaios simples de cena, era esse acervo. Depois tinha um acervo melhor, mediano, digamos, para pequenos espetáculos, pequenas cenas, finais de cursos. E o

acervo nobre de época, para os espetáculos de época exclusivamente.

E o que que o sr. acha que foi mais difícil para preservar esses trajes? Foi segurar dos alunos?

Foi enfrentar os alunos! Enfrentar os alunos e enfrentar os funcionários. Porque quando eu cheguei na EAD era um período em que tudo estava sumindo na EAD, o guarda-roupa, o dinheiro da própria Escola. A Escola havia parado de receber verba da ECA, ela não recebia verbas oficiais da ECA porque ela estava abandonada, para morrer mesmo. E os alunos fizeram os espetáculos do semestre e conseguiram um teatro na cidade, que foi o Pascoal Carlos Magno, embaixo do Sérgio Cardoso e ficaram apresentando Laços, que casualmente foi um grande sucesso, tanto na Escola como depois no teatro. Então eles pegavam o dinheiro da renda do espetáculo para eles, coisa que não podia acontecer porque na verdade era uma coisa gerada pela USP, porque foi dirigida por um professor da USP. Você só tem condições de criar o espetáculo porque você tem todos os professores da Escola te instrumentando, você tem uma secretaria funcionando, você tem salas à disposição, nem que você não tenha verba para produzir, você tem o guarda-roupa da Escola para usar, você tem os refletores, você tem a sonoplastia. Mesmo sendo naquela época, quando nós começamos em 1982, nós não tínhamos, do material elétrico, nós teríamos no máximo 10% do que temos hoje, no máximo. Então eram tempos muito mais modestos.

Hoje o controle do guarda-roupa fica totalmente nas funcionárias, a Rai, a Ilse, e a Silvana.

Atualmente fica só dessa maneira. Mas antigamente não era assim, porque nós tínhamos um cargo no teatro laboratório que era uma pessoa obrigatoriamente formada em cenografia ou arquitetura, ou que fosse comprovadamente da área do mercado teatral do

Brasil, que pudesse concorrer àquela vaga. E nós chegamos a ter lá o arquiteto e cenógrafo Augusto Francisco de Paula, que fez o concurso e entrou. E ele era quem gerenciava toda parte dos acervos das escolas. A assinatura final tinha que passar por ele. E como era o processo? Você, minha aluna, precisava fazer um exercício, você vinha com uma ficha para mim, que você pegava na secretaria, ia lá no guarda-roupa e escolhia e eu tinha que assinar dizendo: “Ela vai fazer tal exercício em tais dias, tais dias, tais dias”. Acontece que todo mundo achou um jeito de burlar isso e os próprios professores assinavam: “Eu assino, não preciso pensar, não cuido do acervo, não quero saber disso” e as pessoas pegavam para ir nas boates, gays, principalmente.

E quanto a separação desse acervo, como é que foi? Você foi andando por cada arara...

...desmontando tudo. Eram uns armariões velhos que nós tínhamos lá, eu fui puxando tudo, mesmo porque aquilo estava imundo, fechado, abafado e úmido, era ainda no bloco C então eu tive outro procedimento. Eu tirei o funcionário que ficava lá, contratei duas costureiras, então era a primeira vez, desde o Alfredo, que se tinham costureiras, porque da geração do Alfredo que ficou na USP por alguns anos foi a D. Maria Parra, que era chefe do guarda-roupa. E tirei o funcionário, que era um mero burocrata, ele entregava as roupas que todo mundo pedia, é quando some muita coisa, e consegui vagas, claro, por concurso e coloquei duas irmãs japonesas maravilhosas, que sabiam costurar muito bem, já tinham trabalhado com confecção, sabiam fazer um pouco de roupa masculina também: D. Helena Tomika e D. Tereza Tomika, duas irmãs.

E nessa última separação, desses que eu estou pesquisando, foi por meio de memória mesmo?

Só.

Alguns deles tem uma etiqueta com o carimbo da EAD.

Quando veio pra Universidade e que começou a acontecer tanto roubo desse jeito, o Clóvis Garcia inventou esse carimbo para carimbar as roupas e etc. O que não é errado, mas para fazer isso, todas as roupas tinham que ter forro e etc. E passaram a carimbar em qualquer lugar da roupa. Você pega um vestido com decote e está lá o carimbo. O que é meio absurdo para mim. Mas isso é uma coisa de quando veio para cá, que acontece. Agora acho que deveria ser uma etiqueta eletrônica, pelo menos para a parte nobre só. Você querer fazer isso com qualquer calça vagabunda não vale a pena. Começa a ficar cara a própria conservação.

Você acredita que tem outros trajes dessa época ainda no guarda-roupa?

Eu precisava voltar a andar lá. Eu até me disponho se você quiser, e tiver gente para pegar carregar, porque a gente passou tudo aquilo lá para cima, para as pessoas não mexerem. Quer usar aquilo? Precisa um professor, um diretor estar assinando embaixo.

Quando eu comecei a fazer a pesquisa, para ter um primeiro contato, eu fotografei tudo que tinha lá, de maneira bem ruim, mas só para eu conhecer. Eu estava repassando essas fotos que eu tirei agora no final, e sumiram cinco trajes, que eu não sei o que aconteceu. É muito difícil achá-los no acervo maior.

Tem duas casacas que eu ganhei do Alfredo Mesquita, que ele me deu antes de falecer, francesas legítimas, com colarinho azul, que eu dei com as caixinhas de colarinho e tudo, e roubaram casacas francesas com etiquetas, sumiram! Essa coisa de roubo é um horror! Eu não sei como é que conseguem. E aí tem um problema que não é só aluno. Aluno, digamos, tem grande parte, mas você tem problemas com os funcionários nesse sentido. Aí a

funcionária arranja roupa para a gente de fora. [Mostrando as peças sumidas]

Não está lá? Mas essa capa é linda, vale uma nota! [Capa azul com desenho de pavão na barra]

Sobre a história do acervo geral, o sr. sabe alguma coisa? Ele vem de umas misturas da EAD e com a produção das duas escolas?

Sim. A EAD, digamos assim, se prima mais por produzir clássicos, por contratar cenógrafos, coisa que o CAC sempre fez um pouco menos. Ultimamente ele, talvez, comece com outras coisas, mas eu nunca vi, por exemplo, o CAC fazer uma Maria Stuart, um Goldoni, um Shakespeare. Nós gostamos de fazer essas coisas também! A EAD também tem um pouco essa coisa dos performáticos, mas um pouco menos. O interesse nosso é focado no ator, já que os outros cursos foram embora, ficamos com o interprete só.

Quais são suas expectativas em relação ao figurino, ao guarda-roupa hoje?

Ah, eu gostaria que ficasse encampado pelas duas escolas, porque eu acho que essas duas escolas também tinham que ter uma coisa de juntar esses cursos de interpretação de alguma forma, em ciclos diferentes, entende? Você pode ter um curso técnico e a pessoa que termina o curso técnico fazer o superior imediatamente, a complementação. Se você faz por um sistema multidisciplinar, a coisa é plausível. Eu cansei de falar sobre esse tipo de curso com o Clóvis Garcia, enquanto ele era diretor, com o José Eduardo Vendramini, e com a professora Leila (?), com o Miroel Silveira, que eu peguei todos esses no CAC. O que nós poderíamos fazer, se os alunos tivessem a formação da EAD e em seguida, eles passassem por um exame e completassem sua formação no CAC.

O sr. tem alguma foto ou croqui dos trajes da EAD?

Mas aí vão ser coisas minhas, que eu tenho feito pra EAD, que eu tenha desenhado. Aí eu posso localizar lá, porque eu preciso ver, fazer uma bagunça nesse meu escritório, na parte de desenho, aí se eu encontrar alguma coisa minha, eu posso te apresentar, que tenha ficado lá.*[Confirmando dados das peças que ele fez o figurino]*

Quem colaborou muito comigo nos figurinos, foi o falecido Luiz Otávio Barata, formado pelo curso de cenografia da EAD. Embora tenha desenhos meus naqueles figurinos também, ficou tudo em nome dele, então nem me ponha aí, porque eu fiz questão disso e ele já faleceu. *[Joana D'arc entre chamadas]*

Havia muito reaproveitamento desses figurinos, alterações?

Não. As coisas do acervo nobre o Alfredo não deixava mexer não, porque ele sabia que há qualquer hora ele poderia fazer outro Marivaux, um outro Shakespeare, um outro Molière, e aquilo ele ia só fazer alguma adaptação pequena. [...] A Farsa Infantil da Cabeça do Dragão eu fui diretor e cenógrafo. Os figurinos são de Augusto Francisco de Paula, aquele que era o chefe da seção técnica do teatro laboratório, cujo cargo nos foi surrupiado pela pró-reitoria, ele começou a sair da EAD e do CAC para atender os projetos Nascentes, e começou a fazer toda parte de cartazes de programa, de programação, de iluminação, porque ele era uma pessoa de teatro também, e a pró-reitoria levou ele embora. E o branco, o claro da vaga dele, desapareceu do nosso programa. Se você procura oficialmente lá na ECA é como se nunca tivesse existido. *[Mostrando os figurinos]* Isso é uma saia que a dona da hospedaria usava, ela, na verdade, a atriz era Maria do Carmo Murano, ela é baixinha e gordinha, tipo tamborzinho de gás. E ela usava um coturno dessa altura, para caber nessa saia. E o marido era um magrelinho, e etc. [...]

O Mirandolina é um figurino todo com tinta, não é? Eu não estou lembrando mais quem fez, mas quem dirigiu esse espetáculo foi o Damasceno, dentro da EAD. Mas é uma maneira de fazer figurino bem brincalhona porque tem sprays em tudo, nos panos, nos tecidos e tal, para fazer tons. [...]Ixi! Onde você me levou?! Isso aí é a segunda peça de teatro amador que eu fiz na minha vida. Eu tinha 16 /17 anos, estou com 66, faz um pouco... Só que não era minha personagem, mas eu fiquei com alguns figurinos, que eu acabei doando para a EAD. Essa peça chama-se *O Casamento Forçado*, do Molière. Isso é 1963 ou 4, em São José do Rio Preto, no auditório do Instituto Monsenhor Gonçalves, dirigida por um ex-diretor, professor por mais de uma gestão do CAC, o José Eduardo Vendramini, nós somos companheiros de escolas. Fizemos ginásio e colégio juntos. E ele dirigia o espetáculo, eu era ator, e esse figurino não era eu que usava, mas casualmente ele sobrou comigo e eu acabei doando pra EAD. E os figurinos são do Vendramini.

O figurino acaba sendo um lugar de recordações!

Ah, é um lugar de memória imenso, cenários e figurinos. De repente eu pego lá na Escola, eu vejo uma pessoa entrar em cena com um pedaço de cenário, naquele pedaço de cenário eu consigo ler quatro ou cinco peças ao mesmo tempo, com o figurino que a pessoa entra! [...] Essa era a roupa dos sultões lá! Sultões árabes que chegam na peça do Molière, no Burguês Fidalgo.

Eram mais de um?

Ah, era. A escola inteira entrava nessa montagem do Alfredo! Entrava a Escola inteira. Isso que era gostoso! [...] Nesse aqui caiu um botão e adaptaram com esse daqui. [muitos risos] Que horror! Que coisa brega! [...] Quando a gente vê um vestido de época sem os saíotes todos fica difícil, porque vira um... Tudo tem saíotes! Essas roupas que ficam murchinhas desse jeito, tudo

tem saiotas. [...] Isso aí foi mexido, viu? A casaca é de veludo e botaram esse babado na gola que estragou tudo, está vendo? A pessoa que costurou isso, costurou feito o nariz dela, tá na cara, porque tá tudo engruvinhado! [...] Sabe que que me lembra isso aqui? Eu ganhei do Paulo Autran vários acervos dele, vários. Isso me lembra, de repente, uma casaca do Homem-elefante, um casacão, que pode ter sido cinturado e reutilizado. Mas como é que eu vou afirmar agora depois de tantos anos. Mas eu ganhei muito acervo do Paulo Autran, muito acervo do Fagundes, do Mamberti, de muita gente. [...] Esses tecidos eu saía com meu carro e nós íamos correr as indústrias de tapeçaria dos judeus, porque o Iacov Hillel é judeu. Eu sou italiano, mas ele tinha os contatos. E eu apertava ele e nós íamos. Eu pegava tudo quanto é pano que tinha de retalho. Sabe aquelas coisas de fazer prova? Quando entra o tecido aquela primeira vez na máquina, e você prova naquele tecido uma cor, depois você prova outra, para escolher com que cores você vai fazer aquela estamparia? Aquilo se chama carne-seca. Faz-se muito ainda na 25 de março, você comprava carne-seca de chitão tudo borrado com cores diferentes. [...] Isso aqui foi cortado, não? Que que é isso? Meteram a faca! A moda do umbiguinho de fora é de agora só [risos]. Essa displicência que eu acho um crime: as pessoas que tem essa liberdade. Acha que só porque tá lá: “Ai, eu não quero desse jeito!”. [...] Se você quiser um dia, separar as coisas que eu fiquei em dúvida, e me chamar um dia, eu vou lá e olho com você, porque é diferente na fotografia. O pior de tudo que eu presenciei na EAD é que funcionários alugavam e vendiam as roupas. Eu fiquei sabendo, não posso provar isso que eu estou dizendo atualmente. E nem vou provar os antigos que eu peguei, quando eu era diretor, quando eu mudei e coloquei as duas japonesas. É por isso que eu peguei a pessoa e: “Eu não posso te mandar embora, mas eu estou te colocando à disposição da diretoria da ECA, porque eu não te quero mais aqui.” Ele pegava

uns pacotes e punha do lado de fora da janela, então o aluno saía da Escola sem nada, e pegava do lado de fora. Uma coisa horrível! Da biblioteca da Pagu desapareceu um monte de coisas! “Eu li esse livro aqui!” “Mas não tem mais!”

Como era a questão dos trajes nas viagens e excursões?

No tempo do Dr. Alfredo a coisa era exclusivamente com a chefe do Guarda-roupa. Nós viajavamos com os espetáculos pelo Brasil, ou pelo estado de São Paulo, e a D. Maria Parra ia junto com os baús. E ela cuidava daquilo! Isso no período do Alfredo. Depois que veio para a USP viajou-se muito. Um professor que usou muito o acervo da EAD, embora eles se dessem muito mal, Alfredo detestava Miroel, e o Miroel viajou com muitos espetáculos da EAD ou do Setor de teatro, e daí não tem mais, aí cada um cuida do seu, cada aluno leva o seu.

E aí começa aquela coisa de não devolver, de largar, de perder. Mas o que mais me aborreceu o tempo todo, e me aborrece até hoje, porque eu não tenho como provar, mas eu já escutei várias pessoas indo buscar figurinos lá na EAD, e é gente que não é da EAD, que é funcionário da ECA. Porque o funcionário da ECA precisa de figurino da EAD? Ou mesmo que seja figurino do CAC. Para que que funcionário precisa? Ele só deve servir aos alunos. Aí você descobre: “Mas a funcionária me prometeu que ia arranjar um vestido porque eu tenho uma festa assim e assim”, eu tive que falar: “Não! Avisa lá, vai no guarda-roupa e avisa que é contra lei. Se vocês fizerem isso é responsabilidade de vocês. E eu estou aqui, e se eu quiser eu posso dedar! Eu estou escutando isso! ”. A mesma coisa é eu ir lá, que eu posso ir biologia pedir um microscópio emprestado. Eu posso? Mesmo eu sendo professor da USP? “Ah, aquele professor lá da EAD quer um microscópio. “Vamos emprestar para ele? ” Que história é essa? Não existe isso. Então o que mais me aborrece é isso de certos funcionários se utilizarem desse nosso acervo. E muita coisa

sumiu assim. Principalmente no setor de iluminação, sonoplastia e guarda-roupa.

Cenário é muito difícil das pessoas quererem carregar. Os primeiros culpados somos nós: docentes e funcionários. O professor tem que ter consciência que ele não pode assinar qualquer coisa sem saber o que é. Primeiro: ele só pode assinar referente ao curso que ele ministra. Então muitas vezes – isso aconteceu comigo – o aluno veio: “Ah, professor, assina para mim! ” – “Não. Você não está sendo minha aluna, como é que eu vou assinar? ” – “Ah, mas o outro professor não está aqui! ” – “Ah, problema teu, minha filha! Acha ele na hora que ele tiver” – “Ah, mas eu preciso para hoje” – “Porque que não pensou ontem?”. Você tem que responder isso, porque eu não posso assinar uma coisa no seu lugar. E isso é uma praxe tanto no CAC como na EAD. “Ah, ela não está aqui, o aluno precisa, então eu assino! ” Mas você nem toma consciência daquilo que você está assinando, porque você não leu o que está sendo tirado, você não lê, não vê, e não confirma e não sabe se vai ser usado. Quer dizer, os primeiros culpados somos nós! Porque se nós não tivermos uma lealdade, não vou usar honestidade em relação a esse acervo, porque que os alunos vão ter? Por que que os funcionários vão ter? Se nós não tivermos essa ociosidade, entende? Muita coisa de som sumiu. Muito refletor, lâmpada. Muitas vezes não roubava o refletor, mas técnicos roubavam lâmpadas, levavam as lâmpadas embora.

[...]

Outro problema que tem no nosso guarda-roupa, é que a formação de costura que exige quando eles prestam o concurso, nós devíamos patrocinar para eles dois tipos de curso: alfaiataria masculina, não sabem fazer! Você manda fazer um paletó, o ombro é sempre duas abobrinhas em cada ombro, não conseguem fazer essa parte aqui, porque elas fazem no sistema feminino.

Alfaiataria masculina, só essa parte do paletó porque calças elas fazem muito bem e, história da arte. Porque elas não cuidam melhor porque elas não conseguem ter noção daquilo que estão mexendo. [...] Uma pessoa que você poderia conversar sobre esse acervo, que tem muita ciência sobre ele, é Maria Thereza Vargas.

Então, ela não quis. Ela falou que ia ser muito triste rever os figurinos, porque eles foram destruídos, ninguém teve cuidado.

Ela tem razão no que ela fala. E a USP foi muito safada com a Maria Thereza. Porque ela veio para a USP e trabalhou dois anos a três com o Clóvis Garcia organizando tudo. A USP não reconheceu como funcionária. Ela tentou processar, processou, processou, até eu dei cartas testemunhando, pegando catálogos, coisas onde tinha assinatura dela, documentos e coisas, mandando para a reitoria e entregando cópias para ela, para ela poder entregar para o advogado dela, e não deu em nada. Não conseguiu. [...]

O Dr. Alfredo foi uma pessoa incrível, maravilhosa. Eu tive a sorte de ter sido aluno dele. Eu vim do interior e ganhava um salário mínimo para estudar, mas não dava nem para comer. Aí eu arranjei um emprego de office-boy em São Paulo e virei balconista da livraria Herber. Quando eu passei para o segundo ano, ele falou: “Você não quer lecionar? Você faz o que Cláudio?” - “Trabalho numa livraria!” - “Você não quer lecionar, meu filho? Ah, eu tenho um colégio, você vai lecionar para adolescentes, não sei o que, você dá essas coisas que a gente faz aqui no primeiro ano, preparatório, faz ceninhas, faz pecinhas curtas.” Sabe para onde ele me levou? Colégio Madre Alix, na frente da casa dele. Foi meu primeiro emprego como professor. Foi um homem muito positivo, em tudo. E ele não fez isso só comigo, fez com outras pessoas em outros sentidos, em ajudar as pessoas, porque viver de teatro, até hoje é uma barbaridade, imagine então na década de 60 e 70 como não era. ■

| Ontem |

Dossiê

Campello Neto

Fausto Viana

Campello Neto e suas entrevistas

Antônio Heráclito Carneiro Campello Neto (1924-1989) foi um profissional de destaque no teatro, televisão e cinema entre os anos de 1951 e 1989.

Ele aponta 1951 oficialmente como sendo o ano do início de suas atividades como cenógrafo e figurinista. Aos 27 anos, além de todas as atividades que sempre manteve, como fazer desenhos, teatro de brincadeira em casa, desenhar roupas para parentes e amigos, faz sua estreia como cenógrafo¹⁰⁶.



O Prof. Campello posando na carruagem do teleteatro *O Grande Amor de Maria Valeska*, 1968.

Sua estreia oficial em cenografia e figurinos é com o espetáculo *A Comédia dos Equívocos* (Shakespeare), que abre em 21 de novembro de 1951, no Teatro de Santa Isabel, em Recife e teve uma carreira longa e muito produtiva, envolvendo grandes nomes da produção nacional.

¹⁰⁶ Ver VIANA, Fausto. *Campello Neto: uma vida dedicada à cenografia*. São Paulo: Fausto Viana, 2010. Disponível em: <<https://tramasdocafecomleite.files.wordpress.com/2009/08/campello-neto.pdf>>. Acesso em 01 fev. 2017.

Sua carreira se encerra em 1989, ano de sua morte. Foram

Trinta e oito anos de atuação, portanto, em mais de cinquenta espetáculos de teatro, cinema e TV. Participou da Fundação da TV brasileira, trabalhando entre outras na Rede Globo, na TV Continental, na TV Cultura e na TV Bandeirantes, criando ou ampliando os setores de cenografia e figurino nestas emissoras já a partir de 1959¹⁰⁷.

Trabalhou com artistas como Aracy Balabanian, Raul Cortez, Antunes Filho, Ademar Guerra, Nydia Licia, Tarcísio Meira, Glória Menezes, Jofre Soares, Roberto Bonfim, Ivan de Albuquerque, Heraldo de Oliveira, Liana Duval, Jairo Arco e Flexa, Cacilda Becker, Dionísio Azevedo, Hebe Camargo, Célia Helena, Walter Avancini, Alfredo Mesquita, Silnei Siqueira e Natália Thimberg.

Fez alguns filmes para o então Ministério da Educação e Cultura e destes um que ele destacava como sendo seu cartão de visitas: *Independência ou Morte*, com Tarcísio Meira e Glória Menezes. Nesta fase “nacionalista”, saíam ainda *A Batalha dos Guararapes* e *O Caçador de Esmeraldas*.

Teleteatros foram inúmeros. A TV Cultura resolveu promover o lançamento de teleteatros a partir de 1974.

Eram adaptações especialmente feitas para a TV de clássicos do teatro e da literatura. A produção destes cenários era precária, bem como os recursos de produção. Como diria Heraldo de Oliveira, não havia um lugar específico para a execução dos cenários, a verba era pouca, tudo se improvisava¹⁰⁸.

Campello Neto participou de inúmeros deles: *O Enfermeiro* (Machado de Assis); *Onde a Cruz Está Marcada*, de Eugene O’Neil,

¹⁰⁷ Idem.

¹⁰⁸ Idem.

com direção de Antônio Abujamra e *Alô, Alguém Aí?*, de Tennessee Williams, com direção de Antunes Filho. *Venha Ver o Pôr do Sol*, adaptado de um conto de Lygia Fagundes Telles. Faz cenários e figurinos para *O Aniversário*, de Tchekhov, com direção de Antonio Abujamra. *O Caso dos Dez Negrinhos*, da Agatha Christie, com direção de Ademar Guerra. Estas produções foram até 1977.



Cacilda Becker em cena de *Inês de Castro*. Cenários e figurinos de Campello Neto. TV Bandeirantes, 1968.

As atividades didáticas

Em 1968, Campello Neto é convidado pelo Prof. André Casquel Madrid a dar aulas de cenografia para o Curso de Televisão na então chamada Escola de Comunicações Culturais. Hoje, é a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo



Cartazete de *Independência ou Morte!* 1972.

As atividades na Escola de Comunicações Culturais¹⁰⁹ se iniciam com conferências, ilustrações, projeções de slides sobre história da cenografia, demonstração de estilos cenográficos – dos seus primeiros acontecimentos e movimentos desde a Grécia, incluindo história da ópera e do balé e tratando de temas como a cenografia e sua função na televisão.

Em 11 de julho de 1970 é elevado à categoria de *Auxiliar de Ensino*, categoria MS-1.

Desde muito cedo começa a levar seus alunos para estudar na prática, *in loco*: nos teatros e canais de TV, especialmente na TV Cultura.

¹⁰⁹ Este trecho a seguir foi adaptado da obra já citada de Viana, Fausto. *Campello Neto: uma vida dedicada à cenografia*.

A trajetória burocrática do professor na ECA USP foi um eterno ir e vir de papéis. Como não era contratado em regime de dedicação integral à docência e à pesquisa, seu contrato tinha que ser renovado constantemente, o que causava transtornos todo ano. Ele era obrigado a fornecer relatórios anuais de todas as suas atividades, de todos os trabalhos executados e de todos os conteúdos de suas aulas.

Como não tinha contrato de exclusividade com a USP, realizava inúmeros trabalhos fora dela. Era um profissional bastante reconhecido. Tão solicitado que causava problemas na universidade, em função do número de faltas frequentes para poder atender compromissos profissionais em outros estados. Filmava em São Paulo, Rio de Janeiro, Pernambuco, Rio Grande do Norte e outros estados sempre que necessário, além de trabalhar nas emissoras da TV Paulista - Canal 5, depois TV Globo; TV TUPI; TV Cultura e finalmente TV Bandeirantes.

Conta-se que durante as filmagens de *Independência ou Morte*, no biênio 1971/72, ele chegou a ser ameaçado de demissão. Paradoxal? Sim, considerando-se que a universidade não pagava o suficiente para mantê-lo em regime de dedicação integral à docência e à pesquisa. Assim, como não assumir outros compromissos? Hoje, o problema é ainda mais grave: apesar de ter RDIDP¹¹⁰, é impossível não realizar trabalhos fora da universidade, dadas as perdas salariais.

Esta luta continuaria por inúmeros anos. Os cursos de teatro, música, cinema, rádio e televisão estavam todos juntos na mesma unidade e só foram desmembrados anos mais tarde. O caso dele, segundo a chefe do Departamento Pessoal da ECA, Sra. Meire, que lembra dele com muito carinho, parece ter sido um caso de implicância pessoal.

¹¹⁰ RDIDP quer dizer Regime de Dedicação Integral à Docência e à pesquisa.

As entrevistas como parte de um projeto de pesquisa

O primeiro projeto de pesquisa teórica proposto pelo Prof. Campello Neto acontece em 1973 – o título dado por ele era: *A origem da cenografia e seu desenvolvimento - 1973 até o classicismo francês* (sic). Este projeto, após inúmeras mudanças, veio a se tornar *A Cenografia - Introdução Histórica e Considerações*, que só foi quase que totalmente concluído em 1988 e publicado com revisão crítica de Fausto Viana em 2010¹¹¹.

O ano de 1974 na Academia chega com a obrigação de todos os professores começarem a pensar em seus mestrados e doutoramentos. O Prof. Campello, em 1976, envia ofício justificando que não havia feito ainda sua matrícula no curso de pós-graduação por não haverem disciplinas da sua área de interesse e na sua especialidade – Cenografia, Iluminação e Indumentária. A grande verdade parece ser que dentro do seu atribulado dia-a-dia profissional não havia espaço para pesquisa científica.

Em 27 de março de 1979, cansado de tantas idas e vindas, solicitou desligamento do curso. Foi sem dúvida uma atitude precipitada. Seu afastamento acabaria sendo renegociado e em 1983 ele volta ao Departamento de Artes Cênicas com novo contrato, no cargo de Professor Colaborador.

Propõe em 1983 o projeto de pesquisa EM BUSCA DE UMA CENOGRAFIA COERENTE COM A REALIDADE TEATRAL BRASILEIRA. A ideia básica do projeto era refletir sobre o fazer cenográfico de forma geral no Brasil, em especial na década de setenta.

É dentro do contexto deste projeto que as entrevistas que ele fez estão inseridas. A sua própria “auto entrevista”, sobre a

¹¹¹ A publicação pode ser encontrada em:

<<https://tramasdocafecomleite.files.wordpress.com/2009/08/cenografia.pdf>>. Acesso em 01 fev. 2017.

qual já discurremos na introdução deste livro, explica que seu principal objetivo é entender como a cenografia brasileira sobrevive e segue adiante, diante de tantas dificuldades.

Este trabalho de pesquisa não seria concluído. No entanto, as entrevistas realizadas por ele foram encontradas em 2004 no LIM CAC - Laboratório de informação e Memória do Departamento de Artes Cênicas.

Estas entrevistas serviriam de base para a preparação do texto, uma eventual dissertação de mestrado nunca concluída. As entrevistas foram feitas com cenógrafos e diretores competentes e responsáveis pelo desenvolvimento da cenografia na década de setenta, e se tornaram documentos quase que autônomos. As entrevistas de Maria Bonomi, Ademar Guerra e Luiz Carlos Ripper já foram publicadas sob minha coordenação em outros volumes.

Em 27 de novembro de 1987, aos 63 anos de idade, Campello Neto finalmente foi contratado em RDIDP - e pode se dedicar *somente* ao ensino. É um professor colaborador, que não pode ter vínculo empregatício com nenhuma outra instituição a não ser a USP. Pede demissão então da TVS (do Grupo Sílvio Santos) e da Fundação Armando Álvares Penteado, onde também havia estabelecido boas relações ao longo de muitos anos.

Não houve tempo para que ele acabasse o projeto de pesquisa, no entanto, pois faleceu em 26 de dezembro de 1989.

O que a presente publicação traz são quatro entrevistas de fundamental importância para o entendimento da cenografia brasileira contemporânea. Além da já referida auto entrevista, organizamos as entrevistas de Aldo Calvo (1906-1991), Arlindo Rodrigues (1931-1987) e Gianni Ratto (1916-2005).

Documentos inéditos. Para o seu prazer e informação.

Entrevista com
Aldo Calvo
Figurinista

ENTREVISTADOR: CAMPELLO NETO

O que eu gostaria de conversar com você é sobre esse trabalho que eu estou fazendo e que eu intitulei *Em busca de uma cenografia coerente com a realidade brasileira*. Uma cenografia coerente com a realidade brasileira seria, enfim, trabalhos que fossem concebidos e executados dentro de nossa realidade e não partindo para uma posição alienada. Eu vou lhe fazer também muitas perguntas a propósito desse trabalho que você vem fazendo em todos os teatros do Brasil, como em Brasília. Conheço o seu trabalho e sei que você tem se dedicado muito a isso. Isso é importante porque nós estamos vivendo em uma época de péssimos palcos e péssimos teatros. A gente chega ao lugar e não tem urdimento. Como é que se pode trabalhar sem urdimento? Não tem coxias. Há a necessidade de ter coxias, laterais amplas, porque a cenografia de hoje é mais volume, não é mais aquela cenografia de telão, pintada...

Estava justamente conversando outro dia em uma reunião com o pessoal que é responsável em teoria pela reforma do Teatro Municipal. Então, o Teatro Municipal de São Paulo está em reforma. Parada atualmente, a não ser pela luta contra o cupim, que uma firma se ofereceu gratuitamente para fazer e outra que está limpando a fachada também sem ganhar nada. O restante está parado. Mas existe o projeto já feito de reforma. Eu fiz a parte do palco e uma porção de outras pessoas fez a parte da plateia e do serviço de iluminação. Em uma reunião na semana passada, começou-se a discutir um problema muito sério. O Giacchieri, que você deve ter conhecido, faleceu e não tem ninguém que possa

substituir o Giacchieri nesse sentido, porque ele era meio maquinista, meio cenógrafo e, sobretudo, era total quebra-galho. O maior quebra-galho que já vi na minha vida. Às vezes, chega um cenário de uma pessoa completamente incompetente – que são quadrinhos, não cenários. Então, o coitado do Giacchieri tinha entre outras obrigações transformar esse quadrinho em cenário, fazer a planta e fazer tudo. Agora, duro é encontrar uma pessoa que possa fazer isto, especialmente quando se trata de teatro de ópera e não teatro de comédia – teatro de comédia dá, mas ópera não dá! Precisa um conhecimento muito profundo. Não é fácil, porque nós não temos cenógrafos especializados no Brasil. Na minha época, a única pessoa que se dedicou à cenografia foi você e depois praticamente passou para a televisão. Mas ninguém encontra outro cenógrafo que se vinculou à cenografia teatral. Qual é?

Eu diria que, no momento, nós não estamos em condições de citar porque nós perdemos Flávio Império que tanto conhecia. Agora, com esse conhecimento da técnica, da caixa do teatro... Hélio Eichbauer no Rio de Janeiro, eu acho que... Falaria alguns mais. Arlindo Rodrigues, que desde os 14 anos trabalhou no Municipal e ficou com um conhecimento muito grande.

Sim. No Rio.

Sempre no Rio.

Aqui em São Paulo, nada. Agora, o campo era aberto a todo mundo. Não era que a gente evitava. Aliás, com o TBC a gente procurava criar novos cenógrafos. Então, tinha um ou outro que fazia um cenário e depois nunca mais aparecia. Agora, isto foi um dos problemas sérios do teatro brasileiro, da cenografia do teatro brasileiro. Então, o que acontece? A atividade do cenógrafo ficou limitada. É pouco remunerada também.

É muito ingrata a carreira.

É muito ingrata por que...

A carreira de teatro é extremamente ingrata porque ela é mal remunerada.

Requer muito trabalho...

Muita procura também.

Muita procura e mal remunerada, especialmente para quem inicia porque eu posso já pedir certa importância. Mas um que começa... Então, não dá. Desencoraja.

É. Desencoraja. Mas eu, por exemplo, me lembro tanto dos seus trabalhos. Eu ganhei, quando vim pela primeira vez a São Paulo. Você me deu de presente um programa de *A Dama das Camélias*, que está lá oferecido: “para Heráclito”. É o meu nome, Antonio Heráclito. Então, está lá: “para Heráclito” e eu guardo como uma preciosidade.

Ah, mas eu me lembro sempre de você. Eu falei para você de seguir outro caminho.

Foi! E até me aconselhou muito que eu fosse a Florença e eu acabei na Escola de Belas Artes de Roma, porque eu consegui uma bolsa de estudos e passei um ano e tanto lá.

Então você foi para Roma?

Eu fiz o curso e ao voltar fui convidado pela televisão. No princípio eu não estava com vontade de fazer isso.

Mas eu me lembro que era a época da Vera Cruz ou coisa parecida...



Desenho de Aldo Calvo no programa de *A dama das camélias*, no TBC. 1951.

Foi quando eu vim aqui pela primeira vez...

Sim, porque a Vera Cruz eu já tinha a impressão que não ia muito longe, porque a desordem em todo aquele negócio era muito grande. Então não dava para continuar sustentando uma coisa que não era planejada. Agora, o TBC também. Até que o TBC com todos os erros conseguiu modificar o conceito de teatro no Brasil.

Eu acho muito importante os dois movimentos. *Os Comediantes* no Rio de Janeiro, com o Santa Rosa e depois a complementação do TBC em que vieram personalidades como você, que continua colaborando, com o edifício, a cenografia que precisa dessas condições básicas, o palco...

Precisa colaborar. Os dois maiores teatros brasileiros, o Teatro Municipal do Rio e o de São Paulo, são os que têm maior atividade e são os mais velhos. Eu fui incumbido de participar da reforma do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, mas o que pode reformar?

Se você reforma a caixa do palco, custa mais barato demolir o Teatro Municipal e fazer outro, em outro lugar. Não sei se você sabe, mas no Teatro Municipal do Rio as paredes têm 1,50m de espessura e são de taipa. Se você fizer um buraco lá, é perigoso, pode cair tudo. Eu já fiz, na reforma, sete buracos para passagem, circulação e foi um problema para o calculista.

Eu confesso que não sabia que o Municipal do Rio de Janeiro era tão velho porque, por exemplo, o Teatro de Santa Isabel do Recife, esse sim é bem mais velho. Ele tem 180 anos...

Eu fiz a reforma do Manaus, ele tem a mesma espessura de parede, é de 1,5m, como o Rio de Janeiro.

O de Manaus é mais antigo do que o do Rio.

Sim. O de Manaus foi inaugurado em 1896.

Mas o Teatro de Santa Isabel foi inaugurado em 1840. Não, desculpe. 1850 porque em 1845 houve um incêndio. Então, de 1845 a 1850 ele entrou em processo de construção. Era o governador o Conde da Boa Vista e veio Louis Leger Vautier um engenheiro francês, que construiu o Santa Isabel que foi reinaugurado em 1850. Então, ele é mais velho do que todos esses teatros e desde 1850 ele funciona sem parar, o que é extraordinário. Só que é bastante menor...

Bom, um teatrinho. Eu recentemente fui lá porque eu fiz o projeto do teatro do Centro de Convenções. São 2400 lugares e tem um palco que tem de parede a parede, 50 metros. Tem coxia, tem sistema de mudança de cena e tudo isso. Só que tem um problema. É que ele tem pouquíssimo dinheiro. Mas é um teatro com uma acústica perfeita, visibilidade total. A parte de arquitetura foi feita por arquitetos de Curitiba que ganharam um concurso para fazer todo o conjunto. Eu fui chamado para fazer a parte de cenotécnica. Se completarem esse teatro, vai

ser o melhor do Brasil. O Teatro de Brasília, que deveria ser um teatro com equipamento extraordinário, concorrência internacional pela parte mecânica, ainda não está acabado porque o último governador que se interessou por ele foi na época que o Geisel ainda era presidente. Em determinado ponto, cortou tudo o que era equipamento do palco, incluindo o piso, que ficou ruim como muitos outros pisos. E todo mundo se pergunta por que tem 75 metros de parede a parede. Porque tinha todo um sistema de carro que era previsto para mudança de cenário e que hoje... Ainda bem que existe porque para alguma coisa serve, mas... É sempre assim, de todos os teatros que eu projetei aqui no Brasil só um chegou a ser executado como foi projetado. Foi na reforma do Teatro de Manaus, que não tinha coxia porque na origem, os camarins eram no próprio piso do palco. Agora, eu corajosamente mandei demolir todos os camarins e usei totalmente o piso do palco e hoje os camarins ficam de 7 a 8 metros acima, de maneira que lateralmente eu tenho uma coxia. Era a única solução, porque eu não posso modificar a estrutura do teatro, que além de ser um teatro histórico, é tombado e também tem certa cara, compreende? Mas esse foi o único projeto que foi totalmente feito. Todo o equipamento mecânico foi feito na Áustria. Eu não pude exagerar muito no equipamento porque Manaus não é uma cidade que tenha um movimento teatral muito intenso. Eu fiquei dentro de certo limite.

Agora que você falou do Teatro de Santa Isabel, que eu acho muito bonito. Parece um pequeno teatro de corte.

É bonito. A única coisa é que quando eu estive lá, eu vi que botaram lá poltrona de cinema. Deveriam ter feito uma pesquisa. Como eram as poltronas da época. Agora, em Manaus chegamos a ter uma amostra da poltrona mais ou menos como era a da época, quase da época. Só que era de palhinha, muito incômoda. Então, tivemos a oportunidade de fazer a mesma forma de madeira, mas

recoberta, estofada com veludo vermelho. Então, não só deu mais beleza ao teatro como também mais comodidade para o público.

Agora, aqui em São Paulo, vários foram os teatros em que você esteve à frente, não é?

Bom, aqui em São Paulo, acho que o único teatro até agora que eu consegui fazer um pouco mais foi o Teatro Anchieta. Porque o Anchieta faz parte de um conjunto. Tem um edifício que serve a atividades esportivas... E junto tem um teatro. Então o espaço sempre é limitado, como agora estou com outro teatro em projeto que faz parte de edifício, e que foi obrigado a inventar um teatro que não existe e que espero que vá dar certo.

Mas eu queria falar sobre mais um trabalho seu da década de 70 que me encantou muito, que foi *O Barbeiro de Sevilha*. Aquela movimentação toda de cenografia. De repente um interior que se transformava em exterior. Os figurinos eram muito bonitos. Silnei Siqueira disse que ele só podia ter feito uma boa direção, pelo apoio e inspiração de recebeu de um jovem chamado Aldo Calvo, que trabalhou com uma novidade, um tipo de movimento tão intenso que dava por si só um ritmo à sua direção.

Nesta oportunidade você está lembrando um caso muito especial. Silnei, ele sempre dirigiu peças, não ópera. Aliás, não digo que ele fosse contra ópera, mas eu percebi que ele não tinha uma grande paixão pela ópera. Então me lembro que eu apresentei diversos amigos interessados na ópera e depois aqui em casa ele veio diversas vezes. Eu tocava *O Barbeiro de Sevilha*, outra ópera, para ele começar a gostar e ele fez uma direção muito inteligente. Agora, eu procurei do meu lado favorecer a direção do régisseur porque eu fiz com dois giratórios tangentes. Então de um lado era o setor da Rosina e do outro o setor do padraсто da Rosina. Por isso que movimentando o giratório externo e

interno, do lado externo/interno permitia parecer quase cinematográfico... Ah, você assistiu?

Assisti. Um belíssimo espetáculo!

Sim. O único problema que nós tivemos era o tenor era péssimo. Aí é que está o problema. Este tenor chegava a São Paulo e depois queria pegar o último avião para voltar para Buenos Aires. Era sempre assim. Além de não ser grande tenor, tinha este problema. Mas tinha uma Rosina decente, um Dom Bartolo nacional muito bom e um Dom Basílio, um italiano razoável, bom, e o Fígaro era um espanhol, Castãnero, que é um cantante de renome internacional. Mas era todo o conceito da ópera porque eu acho que o Rossini - eu gosto muito de Rossini na ópera cômica, na ópera séria eu não gosto - mas na opera cômica ninguém chega a encontrar, a inventar uma música tão ligada à situação da própria peça. Você sente que Rossini é um *gourmet*, um homem que gostava de viver bem, comer bem, beber, bem, porque era um homem alegre.

Aquela *ouverture* do *Barbeiro* é maravilhosa!

É, parece que ele tinha tomado um pouco a mais de vinho quando escreveu esta obra. Não sei se é verdade, mas pelo menos eu li em algum lugar, mas é possível. Rossini ajuda a inventar coisas, Verdi também. Mas tem certos compositores que amarram. O próprio Puccini amarra porque ele estabelece certas situações, certos atos e movimentos dos artistas tão ligados à ação e à música que é muito difícil sair disso. Você pode sair, mas perde muito a atmosfera do lugar. Por exemplo, em *La Bohème*. É Paris, então tem que ter atmosfera de Paris. Porque ele fala: "Olha, estamos aqui olhando as lareiras, as chaminés de Paris, todas estão fumegando..." Depois vem o Café Momus, especificamente, porque ele existia. Não é que foi inventado para a ópera. Depois tem

os grupos dos coros, que têm certo movimento. A gente procura sair um pouco da...

Daquilo que prende, daquilo que tolhe a fantasia.

Todo mundo procura um pouco de fantasia em tudo isso. Agora, Rossini não. O Rossini empurra para encontrar a solução, compreende? Isto é que é divertido fazer. Então, eu considero fazer um cenário de Rossini quase como hobby, entendeu? O meu trabalho hoje é projetar teatro, mas o meu hobby é fazer cenário.

É muito interessante! Mas agora você está fazendo um trabalho que vai dar a condição de se desenvolver cenografia. Por que se tem coxia, se tem urdimento, se tem toda uma possibilidade técnica, é evidentemente que a cenografia terá condições melhores.

Bom, é que a gente procura, não? Procura. Aqui na reforma do Teatro Municipal, na parte do palco e na cenotécnica, prevê modificações nos elevadores cênicos que já existiam. Eles foram projetados em 1954, mas ao invés de favorecer a cenografia, amarram, porque é uma estrutura de aço que você não pode penetrar, é praticamente um piso de aço. O que vai fazer? Todo mundo fala de fazer uma ópera desconhecida, uma ópera de Ravel, que se chama *L'enfant et les sortilèges*. Eu fiz em Florença esta ópera. Acho que é a ópera mais complicada, é um ato mais complicado do que qualquer outra ópera: Wagner, Verdi, porque é uma ópera cheia de surpresas e de acrobacias cenográficas. Porque esse piso do palco é quase piso para mágico, compreende? Não é possível representar esta ópera nem em São Paulo, nem no Rio. No Rio é um pouco mais fácil, mas aqui não é possível porque para fazer tem que modificar o piso do palco. Foi isto que eu procurei projetar, esta modificação do piso. Não só para esta ópera. O teatro de ópera é mais complicado que o teatro de comédia porque nós temos o problema de mudança de cena, que

acontece com a música, enquanto que no teatro de comédia dá para parar, fazer o que bem se entende, inventar coisas, cortar, juntar... Se demora um pouco ou não, dá para inventar alguma coisa. Mas na ópera não, porque na ópera você tem 15 ou 18 segundos, de intervalo entre um cenário e outro. Essa é a razão do giratório.

Que você fez no *Barbeiro de Sevilha*.

Que eu fiz no *Barbeiro de Sevilha*. E fiz uma Butterfly no Rio de Janeiro e também tinha. A casa da Butterfly era montada sobre a roda e se aproximava ao proscênio - quando precisava mudar de cena - e depois a parte da frente ia embora. Essa mudança de cena durava 8, 10 segundos, compreende? O importante é não cansar o público. Isso é muito difícil.

É preciso todo um virtuosismo.

Sim, precisa um virtuosismo. Precisa certa familiaridade com o palco, com a técnica.

Uma pessoa com a sua formação tem esta familiaridade. Qual foi o ano em que você chegou ao Brasil?

Bom, eu cheguei ao Brasil em 1947, mês de outubro. No dia 06 de outubro, que é meu aniversário; neste dia, cortei o Equador. Minha ideia era ficar no Brasil cinco meses, mas depois disse: "Acho que vou ficar muito mais." Agora, não fui eu que decidi cortar o Equador no dia 6 de outubro. Foi o navio, a velocidade do navio que deu isso, não?

E você virou brasileiro!

Eu virei brasileiro. Agora eu não vou contar a história, mas foi para defender uma forma de teatro. Quando o Ciccilo Matarazzo criou esta organização de festejos para o IV Centenário, me convidou para tomar conta da parte técnica do

Balé do IV Centenário. Este balé foi efetivamente uma atividade teatral. Talvez a mais profissional feita no teatro até hoje, pela organização. O Ciccilo ajudou nesse sentido. Cada um tinha independência absoluta para fazer o que bem achasse. Logicamente em favor do balé. Então, quando eu fiz a proposta de convidar o Milos, que é um coreógrafo...

Eu conversei com ele em Veneza.

O Ciccilo nem discutiu: "Quanto custa?" E já disse: "Chama!". Eu já conhecia o Aurélio Milos. Organizamos a cenografia, mandei comprar a lona, depois precisava também organizar o guarda-roupa. Isto foi um episódio muito gozado porque eu, durante a minha atuação teatral em Roma, trabalhei muito com um guarda-roupa de teatro e as donas eram duas senhoras. Uma completamente maluca, mas extremamente simpática. A outra, menos simpática, mas menos divertida. Então, eu pensei de convidar essa senhora mais maluca para vir ao Brasil porque a outra não teria gostado. Então, depois de muitas conversas, vai e vem, o Ciccilo chegou e disse: - "Olha, você faz uma coisa com esta mulher. Convida para ela vir aqui. Depois aqui a gente vai discutir. Se ela quiser ficar, fica. Se não quiser, volta." Então, eu ofereci uma viagem de recreio às custas do Ciccilo. Mas ela ficou e depois mandou vir um grupo de costureiras, alfaiates, sapateiros e chapeleiros. Uma vez veio o Massine...

Massine... Ele veio para remontar *El Sombrero de Tres Picos* com cenários e figurino de Pablo Picasso no Municipal do Rio.

Ele passou por São Paulo e já não tinha mais o Milos, nem ninguém. Eu era um pouco responsável porque morava aqui. Então, mostramos ao próprio Massine um ensaio de todo o balé, toda a fotografia e alguns croquis também do cenário. Massine ficou encantado e disse que nem em Monte Carlo ele conseguiu o que nós conseguimos em São Paulo. Depois de dois meses, Massine

manda um telegrama para convidar o *Balé do IV Centenário* para se juntar ao New York City Ballet e fazer uma tournée. Como o telegrama foi para o diretor do Departamento de Cultura da época, ele me respondeu: - "O balé tem três meses de vida. Ainda bem! Pelo menos a gente se libera de todo esse balé, de todo esse negócio." Ele nem sabia quem era Massine, nem sabia nada. Agora, um convite como este era um sucesso.

E tinha tanta gente formidável naquele balé!

Mas se você vê hoje, todos os balés que andam por aqui, os maiores, são todas derivações do *Balé do IV Centenário*.

Mas, a propósito do que eu falava, Clóvis Garcia, que muito admira o seu trabalho, ficou conversando comigo sobre isso dizendo que às vezes era um quadro de Portinari, que Portinari, tinha feito o croqui para o balé, mas era uma coisa inviável... Então você tornava possível.

Portinari ainda foi relativamente fácil; Heitor dos Prazeres era muito mais difícil. Nós vamos lá embaixo, eu vou mostrar o programa do *IV Centenário*.

Eu assisti no Rio de Janeiro.

É o programa. Geral.

Eu vi vários balés do *Balé do IV Centenário*, quando ele foi ao Rio, na tournée depois da estreia.

Outra coisa que aconteceu é que o Teatro Municipal estava em reforma. Não era possível usar o teatro para o balé. O balé não podia ir para o Rio de Janeiro se antes não tivesse estreado em São Paulo. Porque era o festejo do IV Centenário de São Paulo. Exibir o balé no Rio, sem São Paulo, era um pouco absurdo. Aí eu fiz uma reforma no Ginásio do Pacaembu e consegui fazer um palco na plateia para o *Balé do IV Centenário*. Em uma semana

o balé já estava ensaiando lá, trabalhando noite e dia, sem parar, com um palco que tinha 20 metros de largura por 20 de profundidade. A plateia era inclinada e coberta com um forro em tecido para evitar ressonância excessiva. Havia lustres de cristal pendurados no palco. Aqui quem resolveu foi o Ciccilo. No Rio de Janeiro, então fiz a reforma e quem conseguiu solucionar o problema do Teatro Municipal do Rio foi o Bloch. Sem o Bloch no Rio e sem o Ciccilo aqui em São Paulo, muita coisa não teria acontecido. Em São Paulo tivemos também o Zampari. (...) precisava lona, eu especifiquei o tipo de lona e imediatamente: - “Quanto precisa?” - “20 mil metros”. Fiz a conta para todo o cenário. Então, imediatamente o Ciccilo mandou comprar 20 mil metros. Precisava os pincéis de cenografia que não existem no Brasil. Então, o Ciccilo foi para a Europa e voltando, saiu da escada do avião, eu fui lá buscar o Ciccilo com os pincéis. É assim que se faz!

Infelizmente, nós não temos no momento uma figura para substituir Ciccilo Matarazzo. Cada um de nós acabou devendo alguma coisa a Ciccilo Matarazzo. A Bienal, tudo o que ele fez. Você está aí falando o que ele fez pelo IV Centenário.

Agora, rapidamente, todos os anos se fala da Quadrienal ou da Bienal do Livro e ninguém lembra que foi o Ciccilo quem inventou. Não sabem também que o maior prêmio em dólar para a literatura foi dado pela Fundação Ciccilo Matarazzo, na Bienal do Livro... Como chama o escritor que faleceu, argentino?

O Borges.

Borges. 20 mil, 25 mil dólares. Ele recebeu um prêmio na época. Qual é outro prêmio para escritor, de 25 mil dólares?

Infelizmente não existe.

Ninguém fala sobre isso, todo mundo esqueceu. Este é o negócio. É verdade ou não é?

É, sim. Mas me fale sobre a sua carreira na Europa antes de vir para o Brasil.

Para fazer isso, eu preciso voltar 70 anos atrás, por aí, porque eu não tinha nenhum interesse em teatro. Eu pintava, mas era um pintor assim... Meu pai tinha indústria, por isso podia muito bem pintar sem me preocupar se a pintura era vendável ou não (ri). Mas nunca me preocupei com isso. Um dia, eu estava em Milão e conheci um cenógrafo do próprio Scala de Milão. Nesta época, toda a cenografia era dividida entre 6 cenógrafos, já contratados pelo teatro. Um destes seis era amigo do meu amigo, e uma noite me convidou e começamos a falar sobre teatro. Era mais por curiosidade, eu queria ver como é que eram feitos os cenários dentro do teatro e ele disse: "Passa amanhã lá, eu mostro todo o teatro, o Scala de Milão..." Então fiquei entusiasmado e depois fiquei lá olhando e todo dia ia lá. Um dia, ele disse: "Bom, o senhor também pega um pincel e vai trabalhando". Eu fiquei praticamente um ano e meio frequentando diariamente este atelier de cenografia que era dentro do teatro Scala. Hoje já não são mais, mas antigamente os ateliês eram dentro do teatro. O interesse era maior porque a gente trabalhava, ajudava a preparar e montar o cenário. Ver o cenário montado, assistir a ópera, tudo isso ajudava. Depois tivemos certo... Como devo dizer? Não digo atrito, mas uma espécie de atrito...

Uma concorrência?

Não. Especialmente no Scala, a cenografia era a reprodução da natureza. Então, um bosque devia ser um bosque, mas sem nenhuma criatividade. O bosque usado em *Parsifal* era o mesmo bosque

usado para Puccini. Wagner é outra coisa. Não é Puccini. O bosque de Puccini não pode ser igual ao bosque...

Evidentemente, é outra coisa.

Evidentemente. Mas nesta época não era assim. Era igual.

Alexandre Benois foi contratado...

AC: Bom, eu conheci Alexandre Benois porque Nicola Benois que é o filho...

É, o filho do Alexandre... Ele trabalhou também no Scala.

Ele ficou mais de 30 anos no Scala. Ele era diretor de montagem cênica do Scala e, ao mesmo tempo, fazia cenário. Nós éramos muito amigos. Não sei se ele ainda é vivo, mas deve ter 90 ou mais anos. O pai dele, eu me lembro que uma vez conheci o pai dele, tinha uma barba enorme, branca, moujik, russo, era muito simpático. Agora, Nicola era muito simpático... Lembro-me que uma vez ele me propôs de tomar conta da parte de guarda-roupa do Scala. Ele tomaria conta da cenografia. Mas não me convinha ficar amarrado a um teatro. Ele gostava disso, então ficou. Eu gostava mais de andar. Ele era um homem de teatro. O pai dele já era um homem de teatro; de maneira que ele nasceu **no teatro**. Se ele não faleceu, o pai dele faleceu no teatro.

Mas você acabou de falar na barba branca de Alexandre Benois. Como eu conheço muito as fotografias da época da estreia do Balé Imperial em Paris, eu achei estranho, porque nas fotografias dessa época, ele usava bigode e o cabelo muito escuro - mas isso foi em 1909. Tenho uma fotografia dele com Nathalia Gontcharova e com Stravinsky. Mas achei muito curioso que ele tivesse se transformado.

Eu vou dizer uma coisa. Eu conheci o pai de Benois em 1938.

É. Já devia estar bem idoso.

Eu também tinha cabelo preto. (risos) Agora já não são mais pretos.

Mas não estão tão brancos assim.

Bom, tem gente que fica mais branco de repente. Eu tive a oportunidade de conhecer também *régisseurs*, porque depois deste período de atividades de estudo, tive imediatamente a oportunidade de trabalhar. E nunca parei.

Começou e não parou.

E nunca parei! Eu tive a chance... Depois fiquei praticamente um ano depois dessa experiência de aluno no Scala de Milão, sem fazer nada em casa. Eu nasci numa cidade turística que é San Remo, de maneira que lá, a vida era alegre e depois, tendo dinheiro, as coisas andavam muito bem. Então era um divertimento. De vez em quando fazia um cenário no salão do hotel e a remuneração era champagne (ri) ou coisa parecida. Depois encontrei um dos maiores *régisseurs* em Florença, que tinha conhecido por acaso em San Remo. Ele sabia que eu tinha feito uma aprendizagem no Scala e me convidou para fazer um cenário para uma peça muito importante na época. Pirandello estava no meio desta companhia. Conheci toda esta turma, e depois continuei, fui para a Bienal de Veneza. Depois disso é que eu vim parar no Brasil, não como cenógrafo ou coisa parecida. Porque durante a guerra não tinha nada para fazer, então projetei uma boate em Roma com grande sucesso. Essa boate era muito frequentada por ítalo-brasileiros. Estes fizeram uma sociedade com italianos para montar uma firma de decoração em São Paulo: eram os irmãos Crespi, Marco Fábio e Rudi. Eles me convidaram para vir ao Brasil como projetista. Eu achei que a coisa era mais ou menos assim. Mas a ideia de viajar depois de nove anos parado, porque tinha a guerra, então aceitei, mas com

reserva. “Vamos fazer uma experiência de cinco meses. Se der, deu, senão... volta”. Está muito bem. Passaram cinco meses. Quatro foram uma experiência negativa, mas nessa época eu tinha conhecido o Franco Zampari e o Ciccilo e : - “Ah, fica aqui...” Então me diverti, e entre um uísque e outro, fiz um rabisco do TBC. Depois disso eu queria ir embora. Aí: “Ah. Vai embora, mas precisa de alguém aqui...” Então me lembrei que o Celi estava em Buenos Aires. Escrevi para ele vir para cá. O Celi depois de muita conversa, vai e vem, decidiu vir para São Paulo. Então, digo: “Agora o Celi está aqui, vou embora”. Aí o Celi me disse: “Agora você me deixa aqui sozinho?” Então o Franco Zampari disse: “Olha, você pode vir meio dia para o TBC e meio dia você faz o que bem entende”. Está muito bem. Mas de meio dia depois não dava, então fiquei ...

Você passou a mais outro meio dia, até a noite ...

Até a noite. E assim por diante. O negócio foi correndo. Depois veio a Vera Cruz, depois todo esse negócio.

Quais foram os trabalhos que você gostou mais de fazer no tempo do TBC?

O Mentiroso... Eu quis mostrar para mim mesmo e para os outros, que apesar de o palco do TBC não ter muita altura, dava para fazer um cenário bastante bonito. Muita coisa não depende da dimensão do palco, depende um pouco da técnica e do conhecimento.

Evidentemente, o conhecimento da técnica.

Sim, porque você também falou do Rossini. *O Barbeiro de Sevilha* era feito sem preocupação se tinha ou não coxia.

Porque você já tinha resolvido o problema em cima dos palcos giratórios.

Sim. O *Macbeth* é a mesma coisa. Não me preocupei porque não tinha coxia. Para *Macbeth*, eu fiz um primeiro cenário, aliás, um nobre cenário, pensando em como podia ser complicada a mudança. O próprio Giacchieri decidiu que esta ópera iniciaria a temporada lírica, pois no mês de janeiro normalmente o teatro é livre. O palco fica livre. O Teatro Municipal não tem até agora um lugar específico para execução da cenografia, então tem que montar no palco. Então, foi decidido isto. Mas a um dado momento do mês de abril, deveria estrear o *Macbeth*. Não foi possível porque o Chamie, que era secretário da cultura quis ocupar esta data com o Balé Romeu e Julieta, ou outra coisa desse gênero, que acabou não sendo feito. *Macbeth* foi adiado para o mês de agosto. Fiz um cenário que uma vez feito era montar no palco e pronto. Depois, pôr os elementos pintados e pronto. Então, a base era uma: variavam os pequenos elementos. Só que um dia eu fui procurado pela Secretaria de Cultura, aliás, Departamento de Teatro e quando cheguei tinha uma mesa redonda lá e todo mundo lá com uma cara aflita: - “O que está acontecendo aqui? Faleceu alguém?”. - “Não”. “Não faleceu ninguém.” Ninguém tinha coragem de falar comigo “Qual é o problema?” - “Você tem que fazer um outro projeto do *Macbeth*”. - Eu digo: - “Eu não faço. Esse já é o segundo, e agora não vou fazer o terceiro. Mas por quê?” “Porque esta data já estava reservada para a de Nova York. Então você fez um cenário praticamente irremovível e o Giacchieri acha que não dá tempo de montar e desmontar”. Eu digo: “Esta data não fui eu que escolhi, foram vocês. Então vamos fazer *Macbeth* para o ano que vem.” - “Ah, não! Não pode porque o Sr. Chamie não quer.” - “Tá bom, então o que querem fazer?” - “Tem que fazer outro cenário.” Eu digo: - “Eu não sou um palhaço! Por isso eu não vou refazer cenário nenhum. Como até agora eu não fui pago nem para o

primeiro, nem para o segundo, até logo. Eu vou embora”. Esta foi a resposta. Aí o Chico me procurou, vamos ver o que se pode fazer. Então, eu me mantive firme: “Eu não vou mudar este cenário”. A única coisa que mudei depois, a pedido do Chico, foi um elevador que fazia parte do cenário e que quebrou quando veio a Orquestra de Nova York. Depois foi recolocado. Depois veio outra atividade que era o prêmio Molière, e essa é a desorganização do teatro da Prefeitura de São Paulo. Considerando que o Teatro Municipal de São Paulo é o único teatro no Brasil que depende de uma prefeitura porque todos os outros ou são autônomos ou são uma fundação. Todos os teatros no Brasil funcionam como fundação. Dá para desenvolver uma atividade mais livre, enquanto que em São Paulo se tiver que contratar um elemento, um artista estrangeiro, o Teatro tem que fazer através de empréstimo, porque não pode pagar em dólar. Só pode contratar artista nacional – internacional, não. Então tem que se valer de um empresário teatral que receba uma porcentagem. Tudo isso é muito amarrado, não pode receber donativos de ninguém porque a lei não permite. Na reforma que vai ser feita, há um grupo de cidadãos paulistas que quer colaborar, mas terá que fazê-lo através de uma outra fundação, que pode ser a Fundação Roberto Marinho. Por isso que entra no meio a Fundação Roberto Marinho. Se o Teatro Municipal fosse uma fundação, cada um poderia dar o que bem entendesse. Aqui não. Depois, quando é um empresário que tem o interesse e quer montar o espetáculo no Teatro Municipal, então ele fica com a bilheteria e praticamente paga para o teatro uma ninharia. Dois tostões e fica com toda a bilheteria. Quando o próprio teatro monta um espetáculo, a bilheteria não fica para o teatro ou a Secretaria de Cultura. Vai para a Secretaria de Finanças! Essa que é a besteira. Se este teatro um dia – quanto mais rápido – se transformar em fundação, então está bem, mas se continuar assim nunca dará certo.

E agora sobre a situação da cenografia brasileira. Nós temos dificuldades. Você acha que esses problemas financeiros poderiam melhorar com a colaboração dos poderes públicos, das instituições e da indústria?

Sim, porque o TBC era... O Sr. Zampari e amigos que praticamente pagavam toda a despesa. Era uma sociedade sem fim lucrativo. Então, praticamente todo o mundo podia participar, o Ciccilo e muita gente que participou, Rheingantz e toda esta turma que participou para poder pagar o TBC. No início do TBC, eles nem previram uma...

Sem lucro, não era previsto lucro.

Sim, não tinha previsto tanto que quando se começou eu discuti com o Franco Zampari... - "Precisa pagar os artistas. Não pode não pagar os artistas" porque o artista que não é pago é um amador que hoje vai porque gosta de ir, mas amanhã, se tiver dor de barriga, ou se for a um coquetel, ele não vem. Você tem que pagar. São profissionais. Criar do amador, transformar em profissionais toda esta turma. Ele não era muito favorável, depois ficou favorável. Aí se criou o TBC.

A pergunta que eu queria fazer é justamente sobre a questão da falta de recursos para a cenografia, aqui no Brasil. Apesar de o próprio Gianni Ratto ter falado que às vezes essa falta de dinheiro desenvolve a criatividade...

Sim. Até certo ponto. Porque não é a falta de dinheiro, mas tem algumas coisas muito cretinas. Você conhece os canais de televisão, não? Para o canal 5, 9 ou não sei qual, importar um projetor, um equipamento de luz, eles não pagavam e acho que não pagam taxa alfandegária. Houve uma época em que não pagava, agora não sei. E podia importar tudo o que queria. Agora, a não ser o canal 2, que não tem fins lucrativos, todos os outros têm

uma finalidade lucrativa. O 5 ganha muito dinheiro, todos ganham dinheiro. Bom, se você pega o teatro...aqui, não sei, o Anchieta, por exemplo, para comprar equipamento de luz tem que pagar à parte.

Não há facilidade mesmo.

Não há facilidade. O Teatro Municipal para importar equipamento tem que pagar a alfândega, a não ser que seja autorizado pelo Senado. Agora, imagina, tudo isso é absurdo! Foi feita uma concorrência aqui para comprar um controle de luz bom, eficiente, atualizado e tudo isso, mas a Cacex deu um parecer negativo porque alguém disse que pode ser construído no Brasil. A opinião era ao contrário, não é possível construir no Brasil. Com tudo isso, a Cacex não autorizou a importação.

Somente por causa desse boato.

Basta que um fulano diga – “Eu posso construir”, pronto, acabou a situação. Então, isto é que está completamente errado. Para defender a indústria nacional tem que ter um pouco mais de cabeça. Não com esta estupidez. Porque, por exemplo, não sei se na Venezuela ou Japão, quando um produto tem que ser importado, o custo não pode ser superior ao nacional em não sei quanto. E tem que ser de qualidade melhor do que o projetado no país.

A época a que eu estou me referindo é justamente a dos seus trabalhos como cenógrafo, já que ultimamente você está mais dedicado à parte técnica de construção. Nós estávamos justamente sob a ditadura militar. Você acha que isso teve influência sobre a cenografia também?

Sabe, acho que a cenografia, infelizmente, não foi muito para frente porque não foi encorajada. Além disso, também houve falta de interesse. Porque quando nós fizemos o *Ballet do IV*

Centenário todas as cenografias foram pagas, o mesmo preço, que fosse Portinari, que fosse... Agora não estou lembrado, era bem paga. Eu fiz também cenário aí, fui pago, Portinari e todo mundo, foram pagos. Então, cada um fez o seu croqui, o seu quadrinho... Di Cavalcanti fez, o Uirapuru de Villa-Lobos, tinha Portinari, no Pacaembu e depois fiz outros dois, Noêmia e tinha todos esses lá. Então eu sempre insisti, em outra oportunidade também no Rio, me lembro, com Bloch, de convidar outra vez os pintores nacionais e continuar a trabalhar nesse sentido, interessar os pintores para criar novos cenógrafos... Por exemplo, todo o negócio do famoso Balé Russo, de Monte Carlo e todo esse negócio, Paris, tudo isso aí, toda essa estória, eram todos pintores, não eram cenógrafos. A não ser Alexandre Benois, que era o único...

Bakst não era?

Bakst. Você tem razão. Bakst e Benois eram os únicos dois cenógrafos. Mas você tem Picasso, Derain...

Picasso foi justamente um dos que trabalhou como cenógrafo. Acabou com uma produção muito grande dentro do balé.

Sim, porque Picasso tinha certa...

Visão da vida, visão das três dimensões.

Mas, além disso, Picasso, ele se entrosou muito com o Diaghilev e toda esta turma.

Ele casou com uma bailarina.

Então, praticamente... Mas depois tinha Derain, tinha...

Miró.

Miró. Todos eles funcionaram muito bem. Nós, não temos Picasso, mas temos pintores que poderiam ser muito bem usados. Por que

não? Todo mundo é contrário. Vou dizer, eu recebi resposta negativa sobre este assunto. Agora, o problema. O Rio de Janeiro paga muito bem o cenógrafo. Agora mesmo eu fiz *Aída* com um cenógrafo italiano muito bem pago. O Rio de Janeiro sempre paga muito bem. Agora, aqui em São Paulo, não pagam bem justamente porque é a prefeitura que paga ou um empresário. Quando eu fiz *O Barbeiro de Sevilha* encontrei um empresário que pagava bem, vou dizer francamente, e infelizmente faleceu...

É Gianni.

Não. Era... Como é que se chamava? Ele pagava. Eu pedi tanto e ele me pagou.

Essa fase da cenografia, nos anos 70, foi um momento em que nós estávamos numa posição interessante. A gente via Wladimir Pereira Cardoso, Flávio Império...Eu digo aqui em São Paulo, não me reportando ao Rio de Janeiro...

Houve um momento em que São Paulo estava acima do Rio, tinha melhor atividade do que o Rio de Janeiro. Na época do TBC, nós conseguimos esta coisa. Na época do *Balé*, nós conseguimos também porque o Rio de Janeiro nunca conseguiu montar balé como foi montado o *Balé do IV Centenário*. Tanto que quando eu levei o material para o Rio de Janeiro, neste teatro, os maquinistas ficaram apavorados de ver como era complicado o cenário. Tinha um cenário do Burle Marx que era de *Petrushka* que era verdadeiramente complicado. Eles nunca tinham feito algo com a dimensão do nosso cenário. Nós usamos aqui para o nosso, mas lá a boca de cena era menor. O Teatro Municipal do Rio de Janeiro agora tem o ciclorama previsto, colocado no mesmo ponto onde está São Paulo, 16 metros, porque antes era 14 metros. Mas mesmo o espaço cênico era menos fundo do que o de São Paulo. Mais largo. Lá era 14 metros, São Paulo tem 12,75. Agora, São

Paulo, depois do Rio de Janeiro, depois da reforma que eu fiz consegui aumentar para 16 metros e puxar o ciclorama a 20.

Então depois de *O Barbeiro de Sevilha*, foi *Macbeth* que você fez?
Não. Foi *La Boheme*. Depois, da *Boheme*... Os croquis aqui são da *Boheme* porque a Renée pegou e guardou.

Então eu acho que já posso agradecer a você...

Não. Imagina! Sou eu quem agradece e depois foi um prazer, sobretudo por nos encontrarmos.

É, sim. Porque nós nos queremos tanto bem, mas vivemos correndo tanto que nunca nos encontramos.

Ah, você agora conhece o caminho.

Pois é. Agora aprendi o caminho desse apartamento tão bonito. Então, muito obrigado. Para mim foi muito importante. Eu quero guardar muitas dessas declarações.

Obrigado a você.

Entrevista com
Arlindo Rodrigues

Cenógrafo

ENTREVISTADOR: CAMPELLO NETO

Eu vou conversar com você sobre um tema: a busca de uma cenografia dentro de uma realidade brasileira. Eu gostaria também de falar com você sobre seus trabalhos da década de 70, dois ou três de 70 a 75, enfim, coisas que você se lembre. Agora, claro, em se tratando de você, que é uma pessoa tão importante, tão ilustre, eu quero saber algumas coisas. Eu sei mais da sua vida do que você. Eu conheço muito da sua vida, mas acontece que há coisas assim, por exemplo, eu me lembro que você com 14 anos já estava no Municipal..

AR: Não, não, não. Engano. Eu entrei pro Municipal em 54.

Então, tinha quase 14 anos.

(ri) Não, não, eu tinha 24 e não fiz concurso não, entrei pela janela, entrei para o Municipal como auxiliar de cenografia, mas auxiliar bem primário, que não sabe nada e vai aprender a pegar no lápis, não é? Mas no fim de três anos eu já ganhava um concurso de decoração de carnaval. Aliás, foi uma vitória, porque naquela época do Teatro Municipal, o concurso era feito com pseudônimo e ninguém sabia que eu estava concorrendo realmente. Então eu entrei e ganhei de barbada. Foi ótimo. Mas daí é que eu comecei a ser convidado pra fazer trabalhos que não eram carnaval. Eu fui logo convidado por Adolfo Celi para ingressar na Companhia Tônia-Celi-Autran em 58 e lá eu fiz a primeira peça: *Seis Personagens à Procura de Um Autor*. Depois fiz A Torre de Marfim e depois a Cia. da Tônia foi viajar. Em seguida eu fiz alguns balés para o Municipal, algumas óperas e Pamplona é que me convidou depois para eu fazer escola de samba,

em 60, e aí eu fiz escola de samba e não saí mais. Mas, eu, apesar de há 25 anos eu fazer escola de samba, eu prefiro o teatro, gosto de teatro porque realmente a minha formação é teatral. Se bem que na escola de samba eu tenho uma liberdade enorme em fazer o trabalho, porque em teatro nós temos que seguir uma direção, que seguir um rumo que alguém escolheu e que nunca é o cenógrafo, não é? E na escola de samba não. Eu escolho o que quero fazer, eu escolho o enredo, eu escolho tudo e eu praticamente crio o espetáculo que é o desfile. A única coisa que o carnavalesco não faz em escola de samba é o samba enredo, mas aqui no Rio de Janeiro os carnavalescos de um modo geral é que fazem o trabalho todo. Eles criam o enredo, a alegoria, os figurinos e tudo mais.

Eu sei que você desenvolveu o Salgueiro...

Salgueiro durante 13 anos, de 60 a 73, depois eu descansei um ano, depois eu fui pra Mocidade, fiz 5 carnavais pra Mocidade, depois fui para Imperatriz, fui para Ilha e agora estou voltando para...

Qual foi aquele enredo que você fazia que foi uma homenagem à Ana D'Áustria?

Ana D'Áustria? Foi quando eu ainda estava no Salgueiro, foi *Chico Rei*.

Mas ali, eu tenho a impressão, qualquer coisa de São Luís do Maranhão era evidente, porque ela era a rainha dele na época. Então eu fiquei sempre com essa lembrança de alguma coisa sobre isso. Bom, mas o que eu quero falar também agora é muito sobre esses trabalhos seus de cenografia porque eu me lembro de balés de extremo bom gosto, me lembro de um *Barbeiro de Sevilha* ou de uma *Carmen*...

Barbeiro de Sevilha.

***Barbeiro de Sevilha*, em que os toucados eram muito bonitos com aqueles... De repente eu me esqueci do nome em espanhol, que eu sei... madronõs...**

Fiz no Municipal em óperas, entre cenários e figurinos, às vezes, eu fazia o cenário e o figurino, às vezes, eu fazia então só o cenário ou só o figurino... Eu me lembro do que resultou bem foi uma *Bohème* que eu fiz que foram só os figurinos; foi *A Hora Espanhola* do Ravel que foi um trabalho completo com cenário e figurino; fiz também bom para época a *Traviata* com uma concepção inteiramente acadêmica porque a “mise en scène” e a montagem exigia que fosse bem acadêmica; fiz completo o cenário e o figurino para *Barbeiro de Sevilha*; fiz *Filho Pródigo*; fiz também umas três óperas do Menotti, fiz *O Cônsul*, fiz *A Médium*, fiz... mais uma terceira, que eu não me lembro, do Menotti.

***O Barbeiro de Sevilha* eu me lembro que foi com Maria Lúcia de Godoy .**

Exatamente. Fiz também pra Maria Lucia Godoy com Paulo Fortes e Gloria Queirós *A Italiana Nacelia* também. Fiz várias óperas, vários balés, fiz *Mascarade* do Katchaturian para Tatiana Leskovat, fiz também alguns balés para o Denis Gray, que por acaso encontrei hoje de manhã e nós conversamos e muito sobre alguns balés que eu tinha feito, com coreografia dele: fiz *Pacto*, dele, fiz *Labirinto*, fiz muitos balés; fiz *A Sinfonia Amazônica*, a primeira, do Villa-Lobos e fiz e dirigi no Municipal, foi direção minha, a segunda versão do *Descobrimento do Brasil*. A primeira versão...

Do Villa-Lobos.

Do Villa-Lobos. A primeira versão foi do Gianni Ratto com a Feodorova e a Tatiana Leskova, mas mais tarde quando o Itamarati precisava de um espetáculo aqui no Rio de Janeiro para receber o presidente de Portugal, o presidente Médici pediu que se

montasse *O Descobrimento do Brasil* outra vez. O diretor do Municipal naquela época, eu não me lembro bem, chamou o Gianni Ratto e Ratto estava com problemas em São Paulo porque ele já tinha vários compromissos de espetáculos. Ele disse: "Olha, o Arlindo está tão próximo de vocês, e é uma pessoa que eu acho que pode fazer esse espetáculo, e mais rapidamente... Porque nós só temos 28 dias pra estrear o espetáculo." Então, o diretor me pediu então para fazer e eu aceitei. Era um desafio porque era um espetáculo em que entravam mais de 300 pessoas. Era o corpo de baile todo do Teatro Municipal, as escolas de dança clássicas e entravam mais de 50 alunos de escolas de teatro. Entrava como reforço a PE, a PM e o Corpo de Bombeiros, porque como era um espetáculo do Itamarati, então nós tivemos essas facilidades todas. E guarda-roupa para essa gente toda? Foi uma loucura para se arranjar e fazer. Eu tinha feito uma peça em Curitiba no Guaíra, uma peça do Claudel, *O Livro de Cristóvão Colombo*...

Ah, *O Livro de Cristóvão Colombo* que foi... Teve uma première mundial em 54 com Jean Louis Barrault e Madeleine Renaud parece...

Exatamente. E Ivan de Albuquerque então foi dirigir em Curitiba e me convidou para ir pra Curitiba com ele para fazer a cenografia e, quer dizer, toda a parte de cenografia, o cenário e o figurino e eu fiz e tinha muita roupa da época do *Descobrimento do Brasil* também porque... Então nós fizemos uma adaptação, mas assim mesmo tive que executar umas 200 roupas para essa diversão e deu certo porque nós fizemos... Eu dirigi um espetáculo que seria para o presidente Médici, na época, e o presidente de Portugal e daríamos mais dois espetáculos para escolas e acabou que nós demos ao todo 28 espetáculos. Então foi uma grande vitória de um espetáculo, não é? Que não estava programada essa temporada toda.

E depois em 28 dias.

É. Exatamente. Agora, nos anos 70 que você perguntou inicialmente...

Aquela Catarina II ... Que você fez, era muito bonita...

Ah! Aquela Catarina da Rússia que eu fiz para... Ah, eu não me lembro mais do diretor espanhol, como é? Você lembra, um diretor espanhol que vivia aqui no Rio que a Tônia trouxe pra dirigir o *Tiro e Queda* ?

Eu sei, mas eu não me lembro agora do nome dele.

É, eu sei que ele já morreu, inclusive em Portugal, mas... Foi uma Catarina da Rússia do Afonso Passo, com a Tereza Raquel e a Dulcina de Moraes.

Justamente, Dulcina. Eu me lembro perfeitamente da síntese das roupas que era uma coisa muito bonita. Me lembro de uma roupa branca com um grande chapéu de pele. Era uma beleza aquela gente do século XVIII naquele branco todo, o cenário também todo muito estilizado. Era muito bonito o trabalho.

Mas nessa época de 70, eu fiz de importante *O Arquiteto e O Imperador*, de Arrabal, no Teatro Ipanema. Foi uma concepção inteiramente inédita, porque eu usava jornais. Porque eu estava num período em que eu pude me dedicar só àquele espetáculo, eu não fazia televisão. Então eu participei de praticamente todos os laboratórios do espetáculo. O Ivan faz muitos laboratórios, muitas coisas e, na realidade, eu vendo o tipo de “mise en scène” que o Ivan pretendia fazer, eu não conseguia ver um cenário acadêmico, e ver uma floresta que teria que ser uma floresta, uma floresta acadêmica. Um dia eu pedi ao Ivan de Albuquerque pra fazer um teste e ele me disse; “Mas que tipo de teste?” eu disse: “É um teste que eu vou fazer com jornal...” e ele disse: “Mas aí nós vamos perder tempo e eu acho que vai ser

um teste que... de que uma floresta de jornal vai ser alguma coisa de... perda de tempo”. Eu disse: “Não. Da mesma maneira que você faz teste com o Rubens Corrêa e com o Zé Wilker para fazer macaquinho e eles não vão fazer macaquinho na peca, é puro exercício, eu também quero fazer o meu exercício.”

Queria fazer o seu laboratório.

É. Exatamente. E aí ele consentiu e eu pedi uma preparação de iluminação verde, inteiramente verde a luz do palco, e fiz o teste que era uma coisa que era muito fácil, em poucos dias eu preparei aquele teste e deu certo. E foi um cenário importante que o próprio Rubens Corrêa e o Wilker diziam pra mim que o meu cenário é que ajudava eles durante o espetáculo, porque dava a eles a sensação de espírito do espetáculo que o Ivan queria. E foi uma peça que mais tarde foi pra São Paulo pro Sérgio Cardoso, aquele teatro Sérgio Cardoso. Fiz também nos anos 70 *O Botequim* do Guarnieri, que eu ganhei um Molière, mas aí já parti de uma concepção do Antônio Pedro, que era o diretor, bem realista. Agora, o mais engraçado que...

Foi o Teatro Anchieta, não foi?

É. Mas aqui foi no Princesa Isabel. Mas o engraçado é que eu fiz um botequim inteiramente com características de Rio de Janeiro, o botequim do Rio de Janeiro, o botequim que a Lapa conheceu, o botequim do subúrbio do Rio de Janeiro...

Eu me lembro que Consuelo Leandro estava muito bem no papel.

AR: É. E então quando nós chegamos em São Paulo com o cenário as pessoas se surpreenderam porque os botequins de São Paulo são inteiramente diferentes daquele tipo de botequim que tinha no Rio de Janeiro. Então o povo de lá ficou meio assustado com aquele botequim que eu tinha feito e não entenderam o sucesso

que eu tinha feito aqui no Rio de Janeiro. E ganhei o Molière com o cenário.

A outra peça dos anos 70, que eu fiz... Então foi uma peça mais sem compromisso cultural que era *O Freud explica*, um boulevardzinho francês. Eu consegui fazer um cenário bem ao espírito da peça e foi bom o resultado.

Você falou em televisão e tem uma parte que eu estou dedicando à televisão, se bem que seja uma parte mais sucinta, porque é uma pesquisa ainda, não é uma tese de doutoramento, então eu vou colocar porque ainda falta esse restinho sobre a televisão. Porque eu fiz uma espécie de base, mais sólida, da história da cenografia, eu vim da Grécia passando por todas as fases, Roma, o mistério da idade Média, Commedia Dell'Arte, passando, naturalmente, por Adolphe Appia no final de século XIX e chegando até agora. Mas depois então investi numa parte de cinema e rapidamente sobre a televisão. Você por exemplo, é a pessoa que tem essa glória de ter sido o primeiro cenógrafo e figurinista que tratou de uma locação internacional. Quando eu ia fazer *A Rainha Louca*, depois você ficou para fazer aqui porque nós estávamos ao mesmo tempo na Globo, eu em São Paulo e você aqui, e então eu me lembro que vocês foram para o palácio imperial de Chapultepec no México...

Foi. Com a Nathalia e o Rubens de Falco.

E o Hamilton Rodrigues e que as roupas eram como sempre, as suas roupas são maravilhosas. Eu hoje já disse isso a Luis Carlos Ripper, que na igreja católica nós temos aquilo que chamamos a Santa Inveja (risos). A Santa Inveja é um santo tão bom quanto o outro, então eu morria de inveja de seu maravilhoso guarda-roupa e da sua condição de arrancar o dinheiro daquela gente porque eu até disse para Heraldo: Olha, Heraldo, é uma coisa

que... graças a Deus foi Arlindo que acabou com isso! Por que eu ia ficar numa angústia tremenda e ficava cheio de histórias... Então Arlindo conseguiu fazer a Imperatriz Carlota, do México, nos veludos, nas joias verdadeiras de H.Stern, e todo um posicionamento que ele vai com aquele negócio dele e arranca mesmo, ele faz! Então eu estou muito contente, embora eu estivesse nessa proposta inicialmente. Os cenários também foram de Eli Celano.

É. Exatamente.

E... era uma beleza aquilo tudo, não é, toda aquela questão, me lembro, das capelines, dos toucados da Imperatriz, que era da época da Imperatriz Eugênia, *nouveau rococó*, o grande balão da Imperatriz Eugênia que você fez como sempre com o seu extremo bom gosto. Porque nesse ano, no Carnaval, eu dei um telefonema para você, para contar como eu tinha ficado encantado com aquele degradé, que você tinha feito em certos azuis, em certos tons de bordô e toda essa coisa que significa um profundo conhecimento de *métier*. Fora uma sensibilidade muito grande, porque tem muita gente que tem um determinado conhecimento do *métier*, mas não vai a essa coisa que é internacional de todo o seu trabalho. Mas então isso eu registrei como sendo uma coisa importante, porque foi a primeira vez que a Globo fez externas internacionais mesmo.

É, e uma coisa de tanta responsabilidade.

E eu me lembro que você comentava que os turistas ficavam encantados porque viam ao longe a Imperatriz e Maximiliano da Áustria, irmão de Francisco José. E que ficou uma coisa muito curiosa porque fez-se uma série de gravações, o máximo que se poderia fazer, para trazer e para inserir durante todo o decorrer da telenovela. Mas eu perguntaria a você um pouco isso, essa colocação assim da posição da nossa cenografia dentro de

um condicionamento financeiro... Porque nós temos sempre esse problema, em geral no teatro... No teatro nós não temos uma condição de produção. Na televisão é diferente... Em se tratando de estar em certas organizações como particularmente, principalmente a Globo...

É, o que se passa é o seguinte: a gente procura fazer dentro das nossas possibilidades brasileiras... Mas economicamente, o problema acontece em quase todo o mundo, por que você sabe... Tem pouquíssimas exceções, como o Zeffirelli mandar seu figurinista à Índia para comprar fazendas para *Turandot*, não, é? Mas o próprio Scala de Milão e o próprio Metropolitan tem as suas crises também de dinheiro e essas coisas todas. O teatro, de um modo geral, sempre sofreu esse problema. No Brasil, é claro, mais ainda, porque nós estamos aqui... Na Sul América, não é? Mas acontece que dentro das minhas possibilidades, eu não faço um teatro inteiramente brasileiro. Quando a peça é brasileira e ela exige uma pesquisa de Brasil, então tudo bem. Mas quando é uma peça de um autor estrangeiro ou qualquer coisa assim, eu procuro fazer um teatro bem universal. Eu procuro fazer um teatro em que você possa mostrar em qualquer parte do mundo porque acontece o seguinte... Nós brasileiros temos a mania de achar que nós devemos ir procurar uma cultura brasileira, uma cultura... Eu acho que na realidade o que nós temos que fazer é procurar guardar o máximo possível o nosso folclore e as nossas coisas. Agora, a expressão artística... Sabe, um artista tem que se expressar da maneira como se sente, de uma maneira bem livre e que possa ser uma expressão universal. Eu acho que não é pecado nenhum. E no teatro também, porque você veja uma coisa, Campello, se você vai a Broadway, você vê grandes sucessos na Broadway que vieram de Londres...

Basta a gente se lembrar agora de *My Fair Lady*.

É. De *My Fair Lady*, *Cats* e outros espetáculos que estão na Broadway, mas que originalmente são de Londres e o americano não tem o menor preconceito contra espetáculo nascido em Londres. Como você vê em muitos filmes na França que poderiam ser de um outro país qualquer e como você vê filmes ingleses que poderiam ser de um outro país qualquer que não fosse a Inglaterra. Então, por exemplo, o filme *Ghandi*: ele não tem uma linguagem inteiramente inglesa, ele tem uma linguagem universal, ele fala da vida do Ghandi como um talentoso americano e poderia falar como um talentoso francês e poderia falar... Então essa preocupação brasileira de nós darmos uma linguagem a nossa arte de Brasil, eu acho que depende muito do artista e eu acho que o artista aqui deve ter essa liberdade. Se o artista tem uma tendência como, por exemplo, o maravilhoso que é o Glauco Rodrigues que faz muito uma coisa que é tipicamente brasileira, mas isso é uma questão de temperamento dele, a tendência dele é essa. Agora, se eu faço um Arrabal, um escritor francês eu, eu tenho que fazer o espetáculo no mínimo universal. Agora, eu não posso puxar essa cenografia para uma tendência, para uma característica de Brasil, nossa. Eu não posso ter que fazer o Arrabal com uma floresta com bananeiras pra lembrar o Brasil. Eu tenho que fazer uma floresta onde havia uma troglodita e chegava um civilizado. E havia o complô entre o troglodita e o civilizado, mas é um complô que poderia haver na floresta na China ou no Amazonas ou em florestas de qualquer parte do mundo. Então eu não vejo a necessidade e a obrigação disso e esse preconceito, eu acho que já é um recalque que o brasileiro tem de achar que nós temos que puxar a coisa para o Brasil. Não. Isso é uma bobagem! Porque você vê o seguinte; se você pegar o teatro japonês... No teatro japonês, eles fazem Tchekhov com o olhinho puxado e fazem Tchekhov passado na Rússia e com aquela cara de japonês que eles têm! Então eles não fazem uma adaptação

do Tchekhov para a Rússia. Sabe, eles têm o teatro deles que é tradicional e que infelizmente aqui nós não temos, mas não é porque nós não tivemos até agora que nós vamos ter obrigação de em 1986 de fazer raízes de teatro brasileiro. Sabe, isso seria até infantilidade. Quando o teatro mundial está atravessando uma fase de mudanças, de buscas, e até mesmo de muitos fracassos em países de bom teatro, de civilizações habituadas a fazer bons teatros, tem tido enormes fracassos e, vamos dizer, é um retrocesso na parte do teatro. O teatro... A busca de nova linguagem não tem tido grandes sucessos pelo mundo afora e a prova é que você vê que determinados estudiosos do teatro, digamos, dos anos 70, dos anos 60, eles praticamente pararam, desde o Brasil de José Celso Martinez até Grotowsky. Nem se ouve mais falar em Grotowsky, acho que ele parou ou deve estar com alguma companhiazinha em algum subúrbio da Polônia ou de algum país assim, mas o que ele proporcionava ao mundo e a curiosidade que o mundo tinha em Grotowsky já desapareceu e você nem ouve mais falar em Grotowsky. Assim como o José Celso Martinez e o Ivan pararam. Então, eu acho que essa busca de um teatro brasileiro é uma coisa..., quer dizer, ainda mais que o teatro brasileiro é um teatro pobre porque nós não temos como fazer estudos. O empresário, no Brasil, quando ele monta alguma peça, ele dificilmente faz um teatro experimental. Ele pode fazer um teatro bem feito, mas não um teatro em busca de uma nova linguagem. Ele faz um teatro para poder pagar os atores, para poder pagar a parte técnica, autores e de tradutores, cenógrafos e tal e ganhar alguma coisa, ganhar um dinheiro e ter a sua sobrevivência. Mas o governo do Brasil não dá um sustentáculo ao teatro para um estudo de uma nova linguagem, a possibilidade disso.

De laboratórios, de experiências que nos levem a uma nova linguagem.

Não. E até mesmo, vou dizer a você, quando existe uma oportunidade de se fazer alguma coisa que aparece dinheiro, como é o caso do Municipal aqui do Rio de Janeiro, que se consegue montar uma *Aída*, aí surgem... A direção do Municipal então consegue patrocinadores. O Brasil, o Rio de Janeiro, não tem dinheiro pra patrocinar uma *Aída*. Então os espetáculos do Teatro Municipal agora são patrocinados por particulares. Mas existe, a meu ver, uma grande mistura entre grã-finismo e cultura. Por exemplo, *Aída* fez um sucesso incrível porque não era levada há muitos anos. Eles fizeram então um cenário incrível, com roupas incríveis e tal e tal, mas de repente eles resolveram fazer o espetáculo para o povo na Quinta da Boa Vista, para o público ver o que é uma ópera. Só que é uma cultura inteiramente importada, com cantores estrangeiros, com diretor estrangeiro, com *metteur en scène* estrangeiro, com cenógrafo estrangeiro, com figurinista estrangeiro, quer dizer... É realmente um país em que a coisa é muito desorganizada.

Eu lhe faço uma pergunta, não foi o cenógrafo quem fez os figurinos? Foi um outro?

Não. Foi o cenógrafo que fez, um italiano que, aliás, me parece um bom cenógrafo. Eu não vi a ópera não, mas parece que é uma pessoa competente porque é uma pessoa inclusive que trabalha com o Zeffirelli. É um cenógrafo e a figurinista foi a esposa do cenógrafo, esse cenógrafo. Que também está habituada a ajudar, a trabalhar de vez em quando com o Zeffirelli também. Então, eu acho isso, eu acho que é uma desorganização. Se você se pegar a programação do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, você vai constatar que 80% dos espetáculos de lá pra cá são de cenógrafos estrangeiros. Nós temos o Marcos Flaskmann,

Eichbauer, Ripper e toda essa gente que pode fazer cenário. O que não impede...

E você, o que você fez? Você saiu do Municipal?

Eu abandonei o emprego público. Eu fui funcionário do Municipal 18 anos. Depois de 16 anos eu fui transferido para lecionar na Escola Martins Pena, que é do governo também. Mas acontece que eu lecionava à noite e eu lecionava indumentária e era para alunos que estudavam direção e interpretação. Indumentária é uma matéria, é uma profissão que não interessa muito aos diretores e aos atores. E também as aulas à noite, que é o que acontece em quase todas as escolas de teatro aqui do Brasil, os alunos vão à noite, cansados de depois de um dia de trabalho, de andar com pasta pela rua embaixo de sol, embaixo de chuva, ou então vendendo livro ou representando laboratórios disso ou daquilo, e chegam às 7 e meia, 8 horas da noite no teatro, na escola de teatro para aprender teatro. Isso é totalmente impossível! Ah, eu desanimei muito, eu não tive grande sucesso, apesar de eu procurar..., Como os alunos de um modo geral não desenhavam, eles não sabiam desenhar e nem queriam estar desenhando para aprender figurino, para aprender época, essa coisa toda, então eu dava aulas a eles em teatros. Então, eu os levava para ver espetáculos. Eu combinava com os empresários, os donos de companhia de levarmos alunos para assistir ao espetáculo e na aula seguinte eu debatia o espetáculo com eles, eu fazia análise. Mas era muito pouco, era muito frustrante e eu resolvi então trocar... Ganhava muito mal também - foi quando eu resolvi ficar na televisão e esporadicamente no teatro também. Mas abandonei o Teatro Municipal inteiramente porque não me interessava mais.

Você fez todo um trabalho, não é? Muitos anos no Teatro Municipal. Então chegou à conclusão que já tinha feito tudo o que devia...

Tudo o que deveria fazer e sem possibilidades, porque naquela época que nós trabalhávamos no Municipal não tinha ainda a Central de Produção, onde hoje se faz a cenografia, é espaçosa e tem guarda-roupa, tem salas de guardar cenários, tem salas de pintura de cenários, tem salões imensos, enormes e nós não tínhamos isso. O que nós tínhamos na minha época era apenas o prédio do teatro aqui, do Municipal, que não dava para nada e era um aperto danado.

E aquele anexo que tinha naquele beco?

Pois é. Ali eram as usinas do Teatro Municipal com a sala de cenografia embaixo. O segundo andar era a escola de balé, a sala de cenografia em cima, o terceiro andar, a usina aonde mexia com a energia do teatro e ar condicionado e tal, mas depois eles puseram aquilo tudo abaixo, e transferiram a sala de cenografia para Inhaúma, a escola de balé não sei pra onde e ficou por isso mesmo. Mas, na minha época, que eu estava falando, não tinha o dinheiro que o Municipal hoje tem para fazer as óperas e os balés. O Municipal não investia naquela época o que investe hoje. Então é por isso que eles podem contratar estrangeiros para vir fazer a cenografia aqui, porque os estrangeiros realmente não se adaptariam àquele tipo de trabalho que nós fazíamos, que era bem rudimentar, bem primário como técnica de teatro e como construção de teatro. Então, o cenógrafo brasileiro não tem a tradição da ópera e do balé como o cenógrafo italiano ou até mesmo o argentino tem a oportunidade de mostrar o seu talento porque o brasileiro não teve... Eu não vou dizer escola, mas ele não teve tempo de mostrar a sua capacidade, as suas possibilidades, não é? Então hoje, quando pinta uma luz no fundo do túnel, é chamar o brasileiro para

fazer *O Guarani*, que não tem coisa pior que vestir um cantor de ópera de índio. Então, o que sobra para nós, de modo geral, é isso.

É. É sempre uma coisa tão difícil o índio, no teatro ou no cinema. Quando eu fiz a *Batalha dos Guararapes*, eu tive uma antropóloga que me ajudou muito, numa pesquisa enorme. Porque é um perigo, não é, fica muito vizinho do carnavalesco, no mau sentido. Então é sempre um desafio muito ingrato o índio e principalmente na posição do cantor de ópera porque ele nunca é uma pessoa muito esbelta. Então você fica diante disso...

O índio... Se você pega uma pessoa de um bom corpo, um rapaz que faça musculação e tal, já fica falso. Agora, imagine um cantor de ópera. Que de um modo geral eles não têm o preparo físico. O motivo ou problema eu não sei se é porque são gulosos ou... Lá sei o quê.

Não sei, quando você vê que Maria Callas fez aquela revolução, não é, da *prima donna* emagrecendo daquela maneira e ficando aquela figura belíssima e não perdendo a voz.

É, mas aí, são exceções mínimas. A Maria Callas eu acho que mesmo lindíssima como é, eu não sei se ela ficaria bem de índia. (ri) De repente de Phedra, de *Traviata*, de *Bohème*, todas são ótimas, até mesmo as gorduchas, mas agora de índia é fogo, viu? Tem que vestir de índio só a escola de samba no carnaval porque vale tudo, porque aí é carnaval e é brilhareco mesmo. Agora, para fazer índio para o público acreditar que é índio é muito difícil.

É todo um contexto muito difícil. Inclusive... Embora com a nossa arte plumária tão maravilhosa, de brasileiros, nós temos um problema muito sério nesse sentido. Agora, eu gostaria de saber o que é que você vai fazer de bonito no teatro atualmente? Olha, atualmente... Que coisa engraçada! Atualmente eu estou fazendo uma peça infantil pra Myriam Rios que é *A Bela Adormecida* e vai ser uma grande montagem no João Caetano e será uma peça com 50 trajes, tem 18 atores...

Não, mas eu acho formidável, por exemplo. Eu me lembro há muitos anos atrás, agora eu posso dizer, que era quase menino, quando Louise Rainer fez em Londres uma *Bela Adormecida*, no teatro infantil e uma grande atriz, a primeira atriz a ganhar duas vezes seguida o Oscar. Ela vinha de Max Reinhardt, tinha toda a formação austríaca, uma grande projeção através de Irving Thalberg na Metro e me lembro muito bem dela fazendo isso. E eu, sem querer ser blasfemo, ganhei o segundo prêmio Governador do Estado de São Paulo com teatro infantil, com a Nydia Licia. Então eu acho que a gente pode fazer...

Pode fazer coisas ótimas.

Pode fazer coisas muito bonitas e eu imagino o que você não vai fazer!

É, e acho também que se a gente tem possibilidade de fazer um bom trabalho, porque não? Eu não vou menosprezar uma peça infantil se eu tenho a possibilidade de fazer um bom trabalho. É mais fácil eu desprezar uma peça “adulta”, se eu não vou conseguir fazer um bom trabalho.

Se você não se sente afim com o texto, com a direção...

É, exatamente. Ou com possibilidade de produção e toda essa coisa, né?

Bom, você nesse momento está na televisão também?

É. Eu estou na Manchete, eu faço também um programa infantil que é da Lucinha Lins. Eu fiz a *Dona Beija* e depois comecei a preparar um programa infantil para Lucinha Lins e o Tovar. Agora eu devo dar uma descansada de televisão, porque eu estou cansado e tenho a escola de samba para fazer, é muito acúmulo de trabalho. Eu pretendo parar um pouco em dezembro.

Você fez um trabalho em dupla com o Fernando Pamplona, não é?

O Pamplona. Exato.

O Pamplona está na TV Educativa?

É. O Pamplona está na TV Educativa e ele é diretor do Fundão, lá, a parte de Belas Artes do Fundão.

Da Universidade?

Da Universidade. Ele é... O cargo dele eu não me lembro, mas é importante, de planejamento de grandes trabalhos.

Eu me lembro perfeitamente dos seus prêmios da Bienal de São Paulo e eu gostaria que você falasse um pouco sobre esses trabalhos que lhe deram essa consagração internacional.

Eu não me lembro nada de datas da Bienal porque realmente tem muito tempo isso, foi quando Agostinho Clavo reuniu os cenógrafos e organizava a Bienal. A parte de São Paulo e do Rio de Janeiro de cenografia era muito bem representada e vinham os outros países, eu não sei se você se lembra, da Tchecoslováquia...

Me lembro, me lembro de Svoboda em 61. Isso foi em 61.

É. Com a Polônia e a França e Estados Unidos e... Enfim... Tinha o prêmio dos estrangeiros e dos brasileiros. Eu ganhei... Foi na primeira ou segunda Bienal organizada de teatro, com *Chica*

da Silva, a parte de figurino. E é realmente um prêmio que é muito importante porque é um júri internacional, são representantes...

Sem influência nenhuma de simpatia ou de qualquer coisa,

É. O júri que eles mandaram... Um da Suécia, um de não sei aonde, outro da Argentina e...e é quem escolhe. O primeiro eu ganhei com *Chica da Silva*, o segundo eu ganhei com um trabalho que foi interessante, foi *O Noviço*, de Martins Pena ,que o SNT montou com Dulcina de Moraes e Renato Machado. O Renato Machado hoje é repórter da Globo em Londres, mas naquela época ele era ator e fez muito bem o papel do noviço. E o terceiro prêmio que eu tenho da Bienal foi com um conjunto de trabalhos de vários cenários inclusive *Chantagem*, uma peça do Bernard Shaw que eu fiz; *O Sermão para o Machado*, uma outra peça e *Espelho*, que inaugurou o Teatro Glória. Tinha também *Front Page*, aquela peça que em português foi chamada *Chicago 1930*. Foi um conjunto de trabalhos enorme, de quase toda a cenografia que eu tinha feito até então... Eu preparei e foi uma exposição toda fotográfica, eu não desenhei nada, mas impressionou e então foi o terceiro prêmio que eu ganhei.

Eu me lembro muito da sua mostra por causa dos painéis que eram muito grandes e eram muito bonitos. Então eu acho que... Como você está tendo que partir para um compromisso...

É, na escola de samba.

Ah, eu entendi você dizer que ia a um *souper* em casa de uma
(ri) Não, não é nada disso.

Mas... Você vai a uma escola de samba, (ri) então eu não vou mais tomar o seu tempo. Você já foi extraordinário em me atender quando estava tão ocupado.

Não. Mas eu espero que tenha... Te valido alguma coisa.

Ah, mas imensamente! Me valeu muito, eu preciso muito desses depoimentos todos, para fazer parte do meu trabalho. Eu agradeço muito.

Tchau. Felicidades para você.

Entrevista com
Gianni Ratto

Cenógrafo e diretor

ENTREVISTADOR: CAMPELLO NETO

Então, é em busca de uma cenografia coerente com a realidade teatral brasileira que nós vamos falar e tomei por base a década de 70. Eu gostaria de falar sobre alguns dos seus grandes êxitos até a metade da década de 70, de 70 a 75, porque eu nunca fiz mistério que eu o considero uma das grandes personalidades da cenografia brasileira. Isso tudo você não pode negar, isso que você tem feito pela cenografia. Não adianta vir com essa sua modéstia peculiar porque eu não aceito. Eu vim meio brabo hoje (ri), entendeu? Então, desde a hora que eu vi aquela coisa inesquecível que foi *L'Alouette*, quando aquilo se iluminava, nunca mais esqueço aquele cenário, que eu fiquei sendo um admirador incondicional e depois um aluno incondicional de Gianni Ratto. Porque todas as experiências que você trazia da Europa, toda essa base que você vê, aplicar numa vida dedicada a esse trabalho de cenografia aqui no Brasil, significou imensamente pra nós todos porque essa é uma grande realidade. Tudo o que você tem, tudo o que você coloca no palco é sempre uma coisa do mais alto valor didático. Qualquer coisa! Como diz Picasso, de vinte trabalhos, um vai ser uma obra prima, imortal, mas dezenove serão trabalhos altamente profissionalizados, quando eles partem de uma pessoa que tem essa qualidade. Então cada hora que o pano se abre sobre uma cenografia sua, é uma coisa que tem um teor altamente profissionalizado. Quando você fazia os figurinos – porque de uns tempos para cá você não tem feito muito figurino. Por causa de muitos problemas que ocorrem às vezes e, segundo me disse o Kiko Jaess, você ficava um pouco

impaciente com certos problemas. Eu achava seus figurinos verdadeiras lições. Eu me lembro bem de uma roupa de Beatriz Segall em *Frank V*, tinha uma gola de vison, era uma beleza esse vestido! E tudo o que eu vi seu sempre foi também lição porque é um trabalho que sempre foi feito integrado, cenário e figurino, não é? Mas, enfim, eu vou passar a palavra a você porque daqui a pouco quem está falando só sou eu. (risos)

Tudo bem. Só que eu não sei o que dizer realmente porque primeiro eu não estou lembrado do que eu fiz na década de 70 e só você me recordando quais foram os trabalhos porque realmente considero o teatro – e isto pode ser uma posição indiscutível inclusive, mas não negativa – eu considero um fenômeno de evolução permanente. É um cotidiano que se renova e o passado serve somente como lastro. Portanto, o que interessa é o amanhã, é o presente de amanhã que é o futuro imediato.

É um futuro projetado, evidentemente, porque muitas vezes você se coloca num plano de previsões. Portanto, o que eu fiz, a mim, pessoalmente, interessa só a partir do momento que ele constitui o lastro, a fundação, a parede que vai se construindo, de tijolos, não é? E cada vez é uma camada de tijolos a mais.

O edifício final será o dia que eu vou morrer. Que aí estará ou acabado ou inacabado. Alguém vai continuar esse trabalho. Então, o interessante é sempre realmente...eu acho...é como você diz, eu estou em constante evolução, não como posição pré-concebida, mas como postura inevitável de vida. Quer dizer...Outro dia veio aqui uma moça que foi minha assistente inclusive e ela me perguntou: – Você acha que houve alguma mudança na cenografia, no teatro, nesses últimos vinte anos ou permaneceu tudo igual? Na hora em que nós estamos falando, já mudou alguma coisa. Eu trabalhei no Piccolo Teatro, evidentemente ele foi muito

importante para mim, mas eu não posso viver da memória do Piccolo Teatro.

Porque você foi um dos criadores do Piccolo Teatro di Milano...

É. Mas eu não posso viver daquela memória. Eu tenho que viver, eu tenho que viver o dia de hoje, isso é importante. Então, por exemplo, você colocou: a busca de uma realidade cenográfica, mas você colocou antes o período da década de 70, dentro de uma realidade nacional. Tem muitas coisas para dizer, realmente. A realidade nacional é basicamente uma realidade econômica, é ela que limita, é ela que circunscreve as possibilidades de realização. Não adianta querer brigar com uma realidade. A gente tem que acompanhá-la, tentar valorizá-la e tentar superá-la dentro das possibilidades que ela oferece, dentro da sua potencialidade. Então, de repente, o limite econômico é um limite relativo porque existe uma capacidade criativa que a gente reconhece, por exemplo, num grupo de amadores no interior, às vezes, quando a gente viaja e vai ver espetáculos de grupos que são realmente apaixonados por teatro que consegue, às vezes, com um mínimo de recurso realizar algo – eu já assisti, assisti muito teatro amador – onde há realmente ideias que são traduzidas em técnicas muito simples e onde a falta de dinheiro ou a limitação financeira constitui um estímulo e não uma sufocação. Aliás, ontem mesmo eu estava assistindo uma aula de iluminação, que eu estou pegando um curso de três aulas no Centro Cultural...

E é você quem está dando aula?

Não. Não. São um espanhol e um português, e aí alguém fez uma pergunta: Qual o cálculo para cobrir a luz de um palco, como é que é se calcula para fazer a iluminação global de um palco? Aí o homem respondeu muito bem e disse: – Olha, o problema não é bem iluminar um palco. É a linguagem que você usa com a luz,

certo? A tua linguagem, ela é auxiliada por um instrumental. Então, nós podemos constatar que há, por exemplo, teatros com grandes instrumentais onde as pessoas chegam para trabalhar e não conseguem fazer nada e teatros que são muito mais equipados onde há gente de talento, inteligente, brilhante, criativa que consegue resultados fantásticos. Então, essa é que é a realidade. Eu acho que as limitações mais graves são as de caráter intelectual, as de caráter ético, as de caráter conceitual. Se de repente você esbarra com um empresário que te contrata para um trabalho cuja visão é uma visão de contraste com você, você eticamente recusa esse trabalho. Se não o recusa, você limita a sua possibilidade criativa porque você é obrigado a obedecer não a questão de bom ou de mau gosto, mas a padrões que não são os seus.

Isso que eu ia justamente perguntar a você era a possibilidade da cenografia transmitir uma mensagem política. Isso é uma coisa muito possível, não é, para a cenografia?

Se você parte de um princípio que pode ser correto ou não, discutido ou não, discutível, de qualquer maneira, que a cenografia não é uma expressão decorativa. Ela não é a expressão de uma arte plástica, ela não é... Ela não tem uma linguagem que possa ter paralelos com as outras artes plásticas, escultura, pintura, desenho, gravura, tudo o que você quiser, arquitetura, engenharia, mas você parte do princípio que a cenografia tem uma linguagem específica dela, que é uma linguagem de caráter dramático, é uma linguagem de caráter teatral. Automaticamente, você vê que ela pertence ao fenômeno espetáculo. Se ela pertence ao fenômeno espetáculo, ela é equivalente a todas outras componentes: texto, personagens, ambiente e, depois, atores que interpretam, que criam os personagens e cenógrafos que criam os ambientes. Mas o que é um ambiente senão um personagem? Um ambiente é um clima, o ambiente

é um espaço dentro do qual a personagem se ilumina. Ou você é coerente com o personagem ou você é coerente com a ideia dramática do texto, então você deixa de ser uma personalidade individual e passa a ser uma personalidade polimórfica como deveria ser um ator que se transforma constantemente, assumindo as moralidades, as posturas morais, sociais, econômicas, políticas, intelectuais ou românticas de um personagem e a cenografia também faz isso. Então quando um cenógrafo encontra a sua linguagem definida e acabada, o cenógrafo tem que ser como um ator, polivalente. Ele tem que ser um hipócrita...

Hypocrite...

Tem que ser! Se ele não engana...e por engano você não precisa entender trapacear, fazer cambalacho. Enganar significa criar climas que te envolve, que te seduz. O engano é uma sedução. Cristo é um sedutor. Então, de certa maneira, deixando cada um nas suas devidas posições, a cenografia é um elemento de sedução para que o espectador se introduza num clima dentro do qual determinadas personagens que precisam daquele clima possam existir. (ri)

Muito bem. Então, essa coisa de...coerente com a realidade teatral brasileira que foi o que perguntei, seria uma procura, não é?

Claro, a coerência com a realidade brasileira, pelo menos à primeira vista, pode ser identificada em dois planos básicos: o que está relacionado com a dramaturgia brasileira e o que está relacionado com a arte do espetáculo brasileiro dentro de uma dramaturgia assumida, importada, estrangeira. Evidentemente que os atores são brasileiros, a direção possivelmente é brasileira, o texto é estrangeiro mas se foi escolhido é porque ele deve ter ou alguma afinidade com a realidade brasileira ou se não tem afinidade com a realidade brasileira de caráter econômico,

político ou social, pode ter afinidade de pensamento ou uma proposta nova que possa desenvolver alguma, algum elemento novo. O teatro provoca constantemente, o teatro é provocador. Se o teatro deixa de ser provocador ele não é eficiente. Então qual é a realidade brasileira? A realidade brasileira são os edifícios teatrais que a gente tem, os atores com os quais a gente trabalha e toda, digamos, toda uma estrutura, uma mentalidade de relacionamento público-plateia-palco, que levam a ter uma...como se pode dizer? Uma noção de conjuntos porque você não pode desligar o espetáculo do público.

Sem isto você não tem condições de realizar teatro. Então esta realidade brasileira, você antes perguntou se a cenografia pode expressar uma realidade política. Pode. Ela expressa. Claro que expressa. No momento no qual você identificar, digamos, um determinado meio social, descobre dentro do qual acontecem fatos dramáticos, você elege, digamos, um material para constituir o elemento básico da cenografia, você tomou uma postura política.

Por exemplo, vou te dar um exemplo prático, embora seja antipático porque é um exemplo pessoal, mas em geral a gente fala a experiência pessoal. Anos atrás a gente montou uma peça da Consuelo de Castro chamada *Caminho de Volta* com direção de Fernando Peixoto (acho que foi neste período)...

Foi sim.

Foi feito isso no Teatro Maison de France, que não era o teatro ideal para isto, mas de qualquer maneira foi realizado lá...

Alliance Française...porque Maison de France é no Rio.

É, no Rio. Sempre faço confusão. Então havia um problema muito sério porque a peça trata de toda a estrutura de uma empresa de publicidade onde os valores são todos disfarçados, são falsos, são artificiais, onde tudo é embonecado, de certa maneira, tudo

é esterilizado, mas tudo isso vive dentro de que? Dentro de uma realidade social que não é aquela que você está vendo, na publicidade, na televisão, nas revistas, nos cromos que são bonitos. Tudo maravilhoso, né? Você fuma um cigarro que dá o câncer mas quem fuma o cigarro é uma mulher muito bonita em cima de um cavalo branco, então você acha maravilhoso fumar aquele cigarro. De repente, tem uma criação de clima de status, pelo qual se você não usa um determinado sabonete, você não tem status. Esta mentalidade de status é típica, específica desse período, inclusive, que se criou nesse período e era uma coisa que me preocupava muito porque fazer teatro, estudar o cenário interior de um atelier de publicidade é um tema de um interesse relativo, digamos, porque você pode resolver em termos fáceis, dentro de uma noção arquitetônica muito simples, não? Mas o mais importante era conseguir ver a realidade negativa que a publicidade traz consigo, dentro de uma realidade trágica, dramática de uma sociedade que está recebendo isso, uma sociedade pobre, uma sociedade de favelas inclusive.

Então o que que eu fiz? Eu construí um cenário esterilizado como se fosse uma coisa de hospital com móveis muito simples, mas de madeira muito bem lustrada, enfim com tudo geometricamente colocado, inclusive calculado mesmo, em termos de geometria, poderia dizer até em termos de pós-moderno quase, não? E situei isto no centro do palco, envolvendo isso de quê? Um ciclorama de *outdoors* rasgados, colocados um em cima do outro e no meio de um monte de latas de lixo e de sacos de lixo dentro de uma sujeira de tapumes e no meio disto esta ilhazinha, comandando os interesses falhos das pessoas. Então, isto foi um cenário que eu considero um cenário político.

E eu me lembro demais dele! Era uma beleza e muito forte! Justamente isso que você acabou de dizer.

Então, isto era uma ideia de caráter realmente social, mais do que político, social e consequentemente político porque evidentemente uma sociedade não pode viver independente das suas posturas políticas e naquele período inclusive no qual o conceito do executivo, o conceito de uma nova burguesia criada pela industrialização do Brasil através das firmas de carro, automóveis, etc. era uma coisa realmente marcante. Então, de repente, o sujeito compra cinco escovas de dente, são todas importantes, não pode deixar...então escova todo dia com cinco escovas (ri). Então tem que partir dessa visão crítica. A partir do momento no qual o teu trabalho é crítico e não decorativo, você faz indubitavelmente um trabalho político.

Então, eu achei muito interessante isto sobre a nossa realidade que você acabou de dizer, a sua criatividade se desenvolvendo dentro dessa caminhada para encontrar uma coerência. Então, eu acho que farei também perguntas a você porque eu tenho dados sobre sua carreira, sobre seu trabalho na Itália, sua passagem no Scala de Milão e depois sua vinda, convidado por Sandro e Maria Della Costa para justamente...eles iriam inaugurar o seu teatro...

Isto!

Era o ...

Maria Della Costa.

Era o Teatro Maria Della Costa, mas antes era o Teatro Popular...

Antes era o Teatro Popular, depois se transformou então no Teatro Maria Della Costa como edifício e como companhia.

E foi justamente aí que você fez aquele trabalho maravilhoso.
O primeiro trabalho que inaugurou o Teatro foi *O Canto da Cotovia*.

Eu vi no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Depois eu vi muita coisa sua aqui também. Agora, me lembrei de um trabalho seu que também me impressionou tanto ultimamente. Foi *Cyrano de Bergerac*. É uma coisa excelente aquele tipo de cenário, com aquela síntese, com aqueles materiais...

É. O uso da madeira, por exemplo.

A madeira com toda a sua nobreza. A beleza daqueles jasmims, tudo é muito bonito no balcão.

Você quer ver como são as coisas. Por que toda aquela madeira, por exemplo? Uma pergunta que se poderia fazer. Um cenário todo de madeira quando na realidade, o balcão dela virou chambre porque é uma construção real, não? Se você vê a cenografia de fim de século, começo de século, é cenografia realista tanto que Christian Berard que é um grande cenógrafo, fez uma cenografia muito maçuda para a Comédie Française, mas eu parti de um dado que, a meu ver, é muito importante e que foi um pouco o dado informador deste palco. Conversando com o Flávio Rangel eu disse:- Por que não fazemos um espetáculo partindo da ideia de uma trupe de atores que vai representar o cenário? Porque tem o teatro, tem o Palais Royal que é o cerne de tudo e o próprio Cyrano era um autor teatral, era um literato além de espadachim. E o Palais Royal era um teatro de madeira. Portanto, a estrutura do teatro dentro do qual o espetáculo começa e onde os atores se vestem, se despem, informou um pouco a estruturação toda do cenário que partiu com um elemento fixo, de elementos estruturais, arquitetônicos com a possibilidade de uma polivalência da mesma maneira como o palco tem. Porque você usa um palco vazio e você coloca uma cadeira e você está numa sala

pobre, você coloca um trono, está num palácio real, você não bota nada, está num espaço vazio, infinito. Você joga um foco de luz, cria um mistério, você ilumina tudo, você diz: “Não me interessa o espaço, quero ver o indivíduo”. Então esta mágica, esta magia que o teatro tem, a gente tentou colocar no *Cyrano*, numa polivalência. Se eu tivesse tido um outro tipo de teatro, por exemplo, e aí é que intervêm as condições limitativas, eu teria ido mais longe. Aquele cenário se transformaria muito mais, sem perder as suas características.

Por exemplo, na batalha, a minha ideia inicial era derrubar uma parte da torre, o que seria lógico. Mas eu não podia fazer isso porque isso implicava com uma técnica de construção que a desmontagem diária daquele cenário, obrigatória por contrato por causa da sala ser ocupada pelos ensaios de orquestra diariamente, me obrigou a fazer um cenário que era desmontado em 40 pedaços mas que não poderia ser mais desmontado que em 40. (ri)

Então, realmente, num certo ponto, eu tinha uma visão criativa maior lá dentro e em certo ponto eu condensei. É claro, a escola de arte está aí para ensinar, a escola de Gordon Craig está aí para ensinar. Eu acho que esse tipo de informação nunca morre, sabe, permanece. O construtivismo russo é uma coisa que permanece, até hoje, como um ensinamento válido, seguro, aplica-se. Eu não sou de teorias mas não há dúvida que eu não desprezo nenhuma lição. (ri)

Bem, então, isso que eu quis agora perguntar diretamente que tem nos livros todos, a sua vida, a sua atuação...a sua atuação no Scala de Milão foi anterior à fundação do Piccolo Teatro?

Não. Imediatamente sucessivo. Nós inauguramos o Piccolo Teatro e no ano seguinte o Scala me convidou. Então, em 47 eu comecei o

trabalho de sete anos no Scala de Milão. Primeiro como cenógrafo convidado. Comecei com uma ópera e depois foram várias e dois anos depois fui convidado para ser vice-diretor técnico do Scala ao lado do Nicola, filho do grande Alexander Benois.

Um grande cenógrafo do Ballet Imperial Russo.

É. Exatamente. Dos *Balés Russos*, do Diaghilev inclusive...O Teatro Scala de Milão era uma escola, uma grande escola, grande aparato cênico, grande técnica teatral e lá fiquei até 54 quando depois vim pra cá. Eu me desliguei do Scala porque realmente a minha carreira não era a de ser diretor técnico de um teatro, embora grande e importante como o Scala de Milão, eu queria ir mais longe do que ser diretor, mas longe não no sentido de carreira, mas longe no sentido de desenvolver um trabalho. Porque eu estudei direção de cinema e isto foi em 38. depois veio a guerra e durante oito anos eu não pude fazer mais nada. Quando eu voltei em 45 eu era homem que estava recomeçando tudo. Eu tinha um cabedal de experiência, eu já tinha trabalhado no teatro; fiz concurso de cenografia como estudante nos concursos estudantis da Itália, teatro amador, tinha feito um pouco de cinema amador também na própria escola mas experiência profissional direta só em 46 comecei a fazer. A minha profissão começa realmente a partir de 46 em diante. Antes, foram todas as experiências de caráter cultural ou de caráter colaborativo ou de caráter experimental. Porque foi neste período anterior que eu conheci Gordon Graig, por exemplo, tive contato com ele, fui amigo da família dele, a mulher dele, a filha dele. Por acaso, minha mãe dava aula de canto para a filha dele. Por acaso, minha mãe dava aula de canto à filha do Gordon Graig que morava em Gênova.

Isso me faz ficar profundamente invejoso.

Por que?

Porque você teve esse contato com Gordon Graig a quem eu tanto admiro, que foi tão importante. Uma figura genial mesmo. Essa palavra está um pouco banal mas se aplica esplendidamente a Gordon Graig. Ele esteve no Brasil, acho que passou no Rio de Janeiro se não me engano na década de 60, fim da década de 60...Não. Porque eu tenho a impressão que não faz tantos anos assim.

Quem passou naquele tempo foi o Svoboda.

Não, o Svoboda já foi depois, em 61 quando houve a exposição... Ah, ele veio no final...

Svoboda. Agora, Gordon Craig pelo menos da década de 50 ele ainda era vivo.

Ah! É possível.

Porque eu me lembro da notícia dele passando no Rio de Janeiro. Só se ele passou...

Não. Mas ele não ficou no Brasil não. Quando ele passou no Brasil. Ele não veio para o Brasil. Foi uma passagem pelo Brasil, mas eu não estou lembrado também do ano, mas agora me lembro muito bem que fiquei extremamente curioso porque também a gente não pode desligar de Gordon Craig a figura de Isadora Duncan. Ele ficou muito marcante, não é? Aquele incidente do *Rosmersholm* em Florença com a Eleonora Duse. E, aliás, a base dessa minha pesquisa é uma resenha da história da cenografia e eu transcrevo do livro da Isadora Duncan toda aquela estória que eu acho extremamente engraçada, a briga dele com a Duse, dele dizer: - "Diga a essa mulherzinha" e a Isadora traduzia para a Duse "ele acata o seu gênio, etc." ela dizendo que não ia ser perdoada por aquelas mentiras porque se ela contasse a verdade nunca se iria chegar ao final da grande obra que ela já sentia que estava

se realizando e que depois foi no “Maggio Fiorentini”. Agora, deixe-me lembrar de uma coisa que eu queria perguntar a você. Você se lembra dessas óperas do Scala de Milão?

Muita ópera. Eu comecei com a *Traviata*, foi a primeira ópera. Depois fiz *O Amor das Três Laranjas*, foi a segunda. Daí para diante tem uma enxurrada. Eu fiz a ópera *Dionélio*, eu fiz a primeira ópera de Verdi, *Oberto*; eu fiz alguns balés, fiz *Pulcinella* de Stravinsky com Jean Babilée dançando, fiz a estreia mundial do próprio Stravinsky da ópera....., isso foi em Veneza, no Festival de Veneza, depois foi repetida no Scala di Milano, foi produzido pelo Teatro Scala di Milano.

Fiz a ópera de Piccinni, ópera de 1700. É muita ópera, grandes inclusive, grandes montagens. Foi uma experiência impressionante. Basta dizer que foram sete anos de produção...

Eu faço uma ideia! Porque quanto a questão de você dizer que a criatividade se desenvolve até mais, como que fica aguçada diante da falta de recursos, eu acho que isso é uma coisa muito correta, muito justa, mas convenhamos que você ter as condições que você tinha com o Scala de Milão, você evidentemente...

Isso não tem dúvida. Claro. Aliás, isto é um dos problemas que existe aqui no Brasil, é justamente a falta de mão de obra. No Scala di Milano eu não tinha obrigação nenhuma de fornecer plantas baixas. Eu levava um croqui deste tamanho e havia os executores que desenvolviam as plantas, as medidas e faziam as maquetes. Eu ia lá, via as plantas, aprovava, ou não aprovava, se refazia e depois executava reproduzindo com a maior fidelidade o que estava no croqui. Aqui no Brasil houve até um ou dois anos atrás, um excelente cenógrafo realizador português que morreu. Havia no Rio de Janeiro alguns pintores muito bons que desapareceram...

Pintores de telão...

De telão. Pintores de cenografia clássica, cenografia paisagística, cenografia de pintura realmente. Aquela que exige trabalho de palheta.

Eu agora me lembrei de um cenógrafo: Parravicino.

Parravicino é um italiano.

Quando eu estive em Roma, eu estive no estúdio de Parravicino.

Ele foi um grande executor. Na Itália havia a tradição dos grandes executores. No Scala havia a coisa de sete equipes e cada equipe tinha de dez, doze pintores com um chefe-pintor-realizador. Então, já me aconteceu de receber uma encomenda de uma ópera para ser executada dali a vinte dias, com seis cenários. E dali a vinte dias estava tudo pronto!

Uma grande equipe!

É, porque era equipe de grande categoria que estão desaparecendo da Itália também. Agora, o problema é o seguinte. Aqui no Brasil a gente esbarra com a dificuldade dos pintores. Isso não existe praticamente. Eu consegui agora criar, acompanhar, conduzir comigo, um rapaz novo, inteligente, que é um artista plástico excelente e que tem o instinto de cenografia e que vai ser um grande cenógrafo.

E quem é?

É o meu assistente, o Luís e...

Luís de que?

Luís Frugali. Ele fez a ECA. E ele é um rapaz que tem o instinto da pintura teatral. O *Drácula*, eu fiz os croquis todos, as maquetes todas e ele realizou, copiou maravilhosamente bem. Mas aqui, por exemplo, no Brasil, eu forneço planta baixa,

desenvolvimento de todos os painéis, pintura quando é o caso, quando há necessidade de pintar e muitas vezes sou obrigado pelas dificuldades a encontrar soluções de caráter prático que eu possa realizar com artesãos de atividades comuns tipo marceneiro, tipo empastelador de parede, sabe? Então, de repente, a cenografia caminha para determinados rumos que não são os ideais para criar clima de palco mas que inevitavelmente eles tem que acompanhar.

No *Cyrano de Bergerac* você teve a colaboração de Carlos Giacchieri para o telão.

O Carlos Giacchieri copiou, executou para mim dois telões. Ele estava muito perturbado inclusive porque o Chico tinha morrido há pouco tempo, que foi uma das maiores perdas...

Uma perda imensa.

...que nós tivemos, realmente, é um homem que vai fazer uma falta...

Irreparável!

É irreparável, mesmo irreparável porque ele é realmente uma figura maravilhosa tanto como homem como técnico. E o Carlos não é um homem que ame especialmente trabalhar em pintura teatral. É um homem que tem a sua visão política, devido a sua postura diante da vida.

Agora, é o único executor que sobrou. É o único que sabe executar. Ele tem capacidade realmente grande. Se você vê, por exemplo, a *Bohème* que ele pintou para o Aldo Calvo é realmente uma coisa de grande capacidade.

E hoje não tem mais ninguém para fazer este trabalho. O Luis se quiser poderá chegar lá, mas com muito tempo de trabalho porque

não é uma coisa que se aprende em três semanas. Então, isso é uma das grandes dificuldades.

Aqui você, por exemplo, tem que dirigir muito mais as suas atenções sobre as possibilidades de construção, de estruturas para pensar o seu cenário mais do que no palco combinado, às vezes, de pintura, escultura, mas enfim...

Então...deixe-me ver...porque eu quero ver se arranco muita coisa de Gianni Ratto nesta manhã chuvosa em uma casa encantadora, de janelas de treliça...que me faz ficar com saudade de Olinda. É muito bonito! Mas para voltar a 70, você falou no início daquele cenário na Alliance Française e que foi tão elucidativo, tão ilustrativo do que nós estamos tratando, desse enfoque dentro desse período. Ah! Me lembrei de *Elixir de Amor* que você fez no Municipal aqui em São Paulo, cenários e figurino com direção de Heraldo Nunes.

Ah! Foi, foi!

É, era um trabalho lindíssimo. Em 71. Foi justamente quando pela primeira vez os artistas brasileiros eram convidados a fazer um trabalho da temporada lírica porque vinha sempre tudo importado. Então ia ser inaugurada essa temporada e teve uma plêiade de grandes artistas. Você fez *Elixir de Amor*, você fez cenários e figurinos e dirigiu e eu tive a grande honra de trabalhar também na temporada porque até pedi a você socorro, “quero que você venha ver isto daqui porque eu estou muito nervoso”. Eu fiz *Così fan Tutte* que Ademar Guerra dirigiu, de Mozart...

E a promoção foi do...quem promoveu tudo isso foi o Diogo Pacheco. E a....eu me lembro que quando foi *Elixir de Amor*, eu já tinha feito *Elixir de Amor* no Scala, como cenógrafo. Mas a cenografia que tinha feito naquele tempo era uma cenografia impressionista, 1800, especialmente os impressionistas

italianos e fiz uma cenografia fálica, muito agradável, gostoso, mas muito em superfície e quando eu retomei naquele momento o *Elixir de Amor*, se apresentou uma visão crítica para mim que era importante.

Evidentemente você evoluiu no tempo, você adquire uma capacidade de penetração muito maior, em lugar de ficar na superfície você chega muito mais em profundidade. E uma coisa que me ocorreu realmente é que o *Elixir do Amor*, dentro da literatura operística, é no fundo um grande “divertissement”, é uma opereta, mas é uma opereta operística. Não é uma opereta porque não tem diálogos, mas é basicamente uma opereta porque a história é uma história de comédia realmente e o elixir do amor é um afrodisíaco. Você sabe que o (?) fez agora um cenário e figurino para o *Elixir do Amor* no Rio de Janeiro com direção do Antônio Pedro e nós conversamos muito sobre isso e a experiência dele que eu fiz aqui em São Paulo porque aqui em São Paulo eu fiz um espetáculo de caráter musical, ele foi musical...

É, ele tinha um toque assim, era uma coisa muito nova, muito moderna, muito inovadora. Era o que você acabou de dizer, um musical.

Era um musical, tudo movimentado dentro do compasso musical, não havia um gesto, não havia uma ação, não havia uma postura que não fosse contida dentro de um compasso dentro de um desenvolvimento musical, dentro de um ritmo. Foi um trabalho muito difícil de fazer, mas a gente conseguiu. Eu tirei o coro do palco e botei no fosso e substitui o coro pelos bailarinos com os quais eu podia fazer este tipo de trabalho. Então resultou num espetáculo extremamente dinâmico, divertido.

Justamente. Sem uma falta de respeito com a ópera, mas dava a impressão de uma grande revista musical, era muito "music hall". Era a sua intenção, a intenção e eu acho que era o espírito correto

Era a minha intenção e eu acho que era o espírito correto dentro da produção de Donizetti. Claro, se você pega uma ópera trágica, dramática, o Donizetti é outro gênero de espetáculo. Esse tipo de espetáculo que inclusive é produzido em vinte dias muitas vezes, uma encomenda para um operista. É verdade que tinha que escrever esta ópera em vinte dias porque tinha uma companhia que tinha que apresentar um espetáculo. Então, ele fazia isso com a maior rapidez. Ele já tinha a música na gaveta, pegava e juntava, Era um trabalho como fazem certos autores de programas humorísticos de televisão que têm milhões de esquetes gravados. De repente, tinha um gênio, Então a ópera dele é realmente genial. Quando fizemos a ópera no Rio de Janeiro a ideia foi muito mais longe, Eu disse: "Eu acho que realmente é uma ópera extremamente safadinha, muito malandra, muito erótica." Na verdade, todo mundo se apaixona um pelo outro, porque tomou este afrodisíaco. Então, eu acho na verdade o clima desta aldeia, é um clima propício para todas as possibilidades eróticas. Então o cenário que eu fiz no Rio era assim: no fundo havia duas colinas que faziam uma espécie de vale, As duas colinas eram uma mulher branca e uma mulher preta, peladas, elas tinham igrejinhas aqui nos seios, tinham um campo de flores em cima do púbis e a vegetação toda era toda afrodisíaca, era toda fálica, Havia imensas espigas de trigo, imensas tulipas, tudo isso sugerindo, não é? E, pior ainda, quando chegava o Duque, que realmente era um grandessíssimo filho da mãe - simpático, não? Vendia o elixir de amor dele em frascos em formas de falos. Então todo mundo dizia ... Filho da mãe! Nós fomos vaiados, nos agrediam, diziam misérias, mas a verdade é que a coisa funciona. Ela é a realidade, é que esta ópera é uma opera cuja postura é

uma postura erótica, não é uma postura graciosa e do Scala quando eu fiz os primeiros cenários... através de São Paulo, quando eu encontrei a ideia do musical até o espetáculo do Antônio Pedro que puxou as coisas muito mais longe houve um longo caminho, principalmente é a partir da própria edição inicial do Donizetti (ri) e acho isto muito importante. Pode ser discutível, não quero dizer com isto que a edição do Rio de Janeiro fosse categórica, absoluta e indiscutível. Aliás, o fato de ser vaiado, isso foi muito importante porque determinou um interesse real por parte da plateia e uma agressividade que significava uma participação.

Já que nós falamos de balé, de Diaghilev, vamos nos lembrar de Nijinsky com *L'Après-midi d'un faune* e depois *Sacre du Printemps* de Stravinsky que provocaram escândalos, não é?

Um escândalo anterior de Nijinsky foi que ele dançou na Rússia, no Balé Imperial sem o suspensório...

E as grã-duquesas estavam presentes e ele estava sem o *slip*.

É, sem o *slip* para sustentar, Então, estava ultra visível o que ele tinha para exhibir.

É. As duas grã-duquesas, acho que a grã-duquesa Olga e grã-duquesa Maria, estavam no camarote imperial e isso provocou a demissão dele,

A demissão dele, claro, o que foi sorte porque daí acho que surgiram muitas outras coisas.

Porque ele foi então fazer tanta coisa no mundo ocidental, Eu acho que eu já iria agradecer a você por ter me dito tanta coisa interessante e ter me proporcionado a possibilidade de um registro direto de tanta coisa estupenda que você fez e que vai fazer ainda. Você tem muita coisa pela frente. Está aí o seu

último grande êxito com o *Drácula* que eu ainda não fui ver por causa de tempo. Mas você tem mais alguma coisa que se lembrar, se você pudesse me dizer.,,

Do teu interesse não sei porque sempre em relação à década de 70... Não sei te dizer. Do meu trabalho é como eu digo, eu não lembro. Você lembrou com muito mais facilidade do que eu do que aconteceu. Não há dúvida nenhuma. Este período foi um período de bastante trabalho em termos políticos também, não?

Ah! Bom, agora me lembrei dos seus trabalhos no Teatro São Pedro.

É. Exatamente.

Você teve um *Barbeiro de Sevilha*.

Eu fiz um *Barbeiro de Sevilha* - *O Casamento de Fígaro* e a gente fez lá... Uma obra, um texto que eu acho muito importante no Pequeno São Pedro que é *A Grande Imprecação diante dos Muros da Cidade*, de um autor alemão, que é um texto maravilhoso, denuncia a revolta contra a tirania e eu fiz naquele período, se eu não estou enganado, *Ubu Rei*, dentro de uma edição mista de bonecos que conseguiu passar nas malhas da censura graças a uma adaptação que eu fiz, ninguém percebeu na censura que era uma sátira violenta contra a ditadura, todo esse fogo intelectual.

Foi um espetáculo que não teve grande êxito, mas para mim foi importante porque foi uma espécie de participação real dentro da problemática. E outros textos que a gente fez, fizemos *Frank V* que foi dirigido pelo Fernando Peixoto, fizemos... O que mais lá no São Pedro? Vários espetáculos! Estou esquecendo, depois fizemos um espetáculo sempre com o Fernando também, no TAIB, fizemos *Pequenos Burgueses*. Não - *Pequenos Burgueses*, desculpe,

foi feito com o Renato Borghi. Fizemos ... o que com o Fernando Peixoto?

Ah! Sim! Uma peça importantíssima que é do Guarnieri, uma peça belíssima, talvez uma das mais belas senão a mais bela, *Ponto de Partida*.

No Teatro TAIB?

É, no TAIB Era uma peça que se passava em volta de um casal de tiranos numa aldeia imaginária onde o tema da liberdade e do terror da tirania estava colocado. Era um texto escrito em forma de parábola, de uma carga poética maravilhosa. O Guarnieri participava, Othon Bastos, Marta Overbeck, Sergio Ricardo, cantor e compositor que participava também como ator fazendo o papel do ferreiro e a cenografia, no caso, foi uma cenografia também muito pensada em termos dramáticos, em termos de síntese. Era um lugar onde a morte estava presente e, então, eu tentei modificar isto através de uma imagem... Eu me lembro que fui chamado em cima da hora, quem devia ter feito a cenografia era a Maria Bonomi que não pôde fazer e aí o Fernando me telefonou e - "Olha, por favor, eu estou aflito, você não se incomoda..." E fui lá, conversamos rapidamente e dois dias depois eu tinha a ideia em projeto.

Que recorde!

É.

48 horas!

É. 48 horas. O tempo de pensar e realizar a ideia, Então, eu fiquei pensando, pensando, pensando, pensei muito nessas imagens que permanecem no tempo e que carregam dimensões que você não consegue avaliar porque elas são cheias de mistério, cheias de magia... Pensei nos dolmens, pensei nas cores egípcias e, de repente, eu me lembrei da Ilha da Páscoa, aquelas cabeças

imensas... Então eu fiz um cenário assim: eram sete cabeças imensas que lembravam um pouco isto, que seriam as pessoas que morreram, que estão presentes como fundo, lembram, envolvendo inclusive uma estrutura cenográfica fixa, com pequenas variantes, com uma grande árvore no meio no qual o significado estava presente e era um pouco como se estas cabeças lembrassem o público que as coisas não se esquece, que o tempo guarda, o tempo fixa e você não sabe o quê... Então, quando você encontra um maciço, um dolmen, uma ruína, um teatro destruído, um teatro vazio, uma cabeça da Ilha da Páscoa, você sabe que lá tem uma dimensão qualquer que seja, qualquer que você possa atribuir a ela, qualquer que ela te comunique. Esta presença cria um clima, No caso da peça, do espetáculo, é muito importante, lá está a ansiedade, está esse suspense de valores que você vai descobrindo... aos poucos. Esse espetáculo era muito bonito...

Tinha então um teor altamente político essa cenografia.

A cenografia era política como o texto era político. Tanto que veja bem, eu tinha feito os figurinos também, o vestir, que foi um dos grandes problemas que se criou. Eram todos humildes, gente de aldeia, o ferreiro, o pastor, mas os dois tiranos eram como se fosse o rei, uma rainha, um imperador, uma imperatriz, donos, dominadores, destruidores e eu fiquei pensando como eu podia identificar neles esta presença. Eu cheguei à conclusão de vestir ela como uma dama inglesa, uma senhora que vai a cavalo, não?

Uma amazona?

Uma amazona, vestida de preto, com echarpe, com chapéu coco para mulher que tinha um grande pano que caía e vestida a rigor, mas toda de couro, couro preto, então, queria um pouco a identificação da dominação que é industrial, da dominação da alta finança, da alta indústria econômica, identificada em duas

imagens, em duas roupas, mas realmente eu acho que foi uma das ideias boas que eu tive.

E eu me lembro perfeitamente que você usou muito aniagem em estopa. Todo o cenário você fez naquilo. Ele tinha uma parte que eu me lembro que eu tive a impressão de um veludo, então depois que eu fui cumprimentar os atores, falando cora Marta Overbeck eu disse: - Mas que coisa extraordinária isso que Gianni fez aqui. Eu tive a impressão que é feito de veludo. Ela disse- - "Imagina. Este aí é louco, nos arruinaria. Se tudo isso que você está vendo aí fosse de veludo...!" Porque era imensa, essa parte toda e foi justamente a pincelada que você empregou naquele material, estopa, aniagem e que você mandou tingir e depois orientou neste tratamento todo. Então eu me lembro que tinha muita roupa e o cenário era feito em aniagem. Era uma coisa belíssima!

E era o contraste com a roupa dos dois que era de qualidade finíssima.

Ah, eu me lembro muito do chapéu e ela com o rebenque, com o cabo de ouro e essa echarpe azulada, cinza azulado desse chapéu que era muito bonito em Marta e com aquela força toda que Marta possui como atriz. Pois bem, então eu acho que isso foi mesmo uma coisa muito marcante,

É, eu acho que foi uma das coisas...das intuições corretas que a gente às vezes tem, nem sempre tem, mas naquele caso foi, o resultado do contraste da figura que representa... Porque ela representa realmente uma sociedade vitoriana, de certa maneira, que é industrializado, é o período no qual a indústria domina o operário, arrasando, matando criança, criando todas as suas estruturas econômicas e então estava identificado dentro dessa imagem. É o tipo da coisa que nem sempre a gente consegue realmente. Nem sempre você tem a intuição exata das coisas. Às

vezes acontece. Nem precisa dizer que o texto do Guarnieri era altamente provocativo, altamente solicitante, tinha uma série de provocações. Se nós trabalhamos juntos, porque eu falo para você que nós trabalhamos juntos, se a nossa intenção é chegar a um resultado, é extremamente provocatório, e extremamente solicitante, só pode surgir uma coisa boa,

Agora eu vou agradecer a você e parar por aqui. Eu já tomei muito do seu tempo. Muito obrigado porque vai ser uma coisa muito importante esse depoimento, dentro desse período e dentro dessa ideia de se encontrar um elo, uma explicação para o trabalho, de como ele caminhou e como ele foi em direção ao encontro dessa visão, da cenografia brasileira. Muito obrigado.

Entrevista com
A.H. Campello Neto

Cenógrafo e figurinista

ENTREVISTADOR? O PRÓPRIO CENÓGRAFO A.H.CAMPELLO NETO.

Campello Neto, qual é a sua opinião sobre o tema desta pesquisa?
Quando se faz uma pergunta desse gênero, quase sempre se quer colocar o argumento dificuldades, ou seja, condições econômicas. A nossa cenografia tem muita dificuldade nesse sentido. Nós estamos sempre às voltas com o problema econômico, principalmente num país em desenvolvimento como o Brasil, que não tem as condições de outros países, em geral, para com as suas produções artísticas. Mas essa questão é relativa. Não que não seja importante. O fato de não se ter condições econômicas satisfatórias prejudica a concepção de um projeto, mas muitas vezes essa dificuldade torna-se um desafio à nossa criatividade.

Quanto à questão de se fazer uma cenografia que se coadune com a nossa realidade, que tenha um traço eminentemente brasileiro, eu acho que um trabalho não pode ficar preso a isso. Ele reflete, evidentemente, o temperamento de um povo. Percebe-se, perfeitamente, as diferenças de cenografia de artistas de diferentes países. Mas até um certo ponto, pois, Svoboda, por exemplo, não se limita a uma cenografia específica à Tchecoslováquia. Ele reflete, integralmente, uma criatividade extraordinária internacional, que me marcou profundamente. Eu não esqueço a Bienal Internacional de 1961, realizada em São Paulo, onde ele apresentou, pela primeira vez no Brasil, os seus trabalhos. Influenciado por Svoboda, Hélio Eichbauer, que foi seu assistente na Europa, vem sempre desenvolvendo excelentes trabalhos, como o feito para *O Navio Fantasma* de Wagner, sob a

direção de Fernando Peixoto. Assim, eu não vejo muito essa colocação que nos obrigaria a um tônus folclórico, de certa forma. Eu não me sinto muito preso a isso. É claro que o meu temperamento, de características brasileiras tão fortes vai se refletir no meu trabalho. Mas até certo ponto. Evidentemente eu procuro fazer o meu trabalho dentro da realidade brasileira, com todas as suas dificuldades. Não se pode sonhar. Mesmo quando encontramos condições de trabalho consideradas excelentes para nós, financeiramente falando, nós não temos essa condição que nos dê a tranquilidade de não precisarmos pensar no assunto. Pelo menos no teatro brasileiro. Em outras manifestações da cena artística, como alguns shows de boate, pode-se encontrar cenários e figurinos esplêndidos, onde não se faz tanta economia porque o retorno financeiro é bastante compensador.

Como você considera a colocação do figurino dentro da cenografia e qual a sua posição dentro do enfoque desta pesquisa?

O figurino, dentro da cenografia, é extremamente importante. É um todo integrado à continuidade do cenário, à coerência da sensibilidade criativa. O figurino, por si só, poderá também equivaler por uma cenografia. Você poderá ter apenas um praticável, dentro de um ciclorama ou um cenário de poucos planos, e uma roupa fortíssima, que traduza tudo o que está acontecendo sócio politicamente falando. O figurino é o impacto, aquilo que se passa com aquele ser, com a alma daquela personagem. O figurino, quando é forte, pode quase que viver isoladamente. Dentro do enfoque desta pesquisa ele continua exatamente com as características que eu acabei de citar.

Como você vê o relacionamento do diretor com o cenógrafo?

Eu vejo com a necessidade de uma total envolvimento, indispensável ao êxito do trabalho. O cenógrafo procurará colocar a sua criatividade no caminho apontado pelo diretor, na

sua proposta de direção. A posição do cenógrafo é muito importante, porque o diretor, a partir de um tema, vai desenvolver o seu trabalho, mas fica esperando as soluções de visualização apresentadas pelo cenógrafo - figurinista. O espaço cênico só vai existir depois que o cenógrafo expor seu trabalho, permitindo que o diretor possa desenvolver o seu. Assim, o relacionamento cenógrafo-diretor tem que ter total entrosamento, pois pelas propostas e soluções apresentadas, o cenógrafo, muitas vezes, passa a ser coautor do espetáculo. E assim deve ser sempre considerado o trabalho de cenografia. A total integração entre o sentido desejado pelo diretor e a criatividade do cenógrafo vai permitir o surgimento de um bom trabalho. Eu fui convidado pelo diretor José Eduardo Vendramini para fazer os cenários e figurinos de *On ne badine pas avec l'amour* de Musset. Ele me disse que já tinha um plano de encenação e me pediu para desenvolver meu trabalho a partir dele. Dentro desse plano, que poderia parecer um cerceamento à minha liberdade de criação, eu percebi que poderia fazer um trabalho completamente original, acrescentando e modificando coisas. Quanto aos figurinos, como o teatro não é grande, ele me pediu para criar um figurino quase que cinematográfico, que transmita a total ambientação da época romântica, em que se desenvolve o tema, compensando o pequeno espaço do palco e do cenário.

Para você a cenografia é um trabalho mais artístico ou mais técnico?

Para mim a cenografia é uma vocação. É um trabalho vocacional mesmo que às vezes eu tenha que desenvolver cenários para temas que não me encantem muito. E, curiosamente, alguns dos meus melhores trabalhos têm se desenvolvido nessas ocasiões, porque eu pesquiso muito, faço um esforço bem grande para superar esse meu não encantamento. Aliás, eu sempre faço coisas muito boas

quando o trabalho se apresenta como um desafio. Então, eu considero a cenografia uma vocação, mas na verdadeira acepção da palavra. É uma coisa de solicitação contínua, de novidades criativas, um trabalho muito fascinante em qualquer das suas manifestações, quer se fazendo um trabalho mais profundo e mais difícil, como o do teatro, que oferece dificuldades muito grandes de espaço e de visibilidade, inclusive de soluções cenografia-iluminação quer num trabalho mais fácil.

Quando você começou a trabalhar em cenografia?

Já faz algum tempo que eu comecei a trabalhar em cenografia. Desde criança eu tive sempre um interesse muito grande pelo assunto. Eu me lembro de ter visto numa revista uma das vindas da *Comédie Française* ao Rio, na época eu morava no Recife e tinha uns doze anos. Os cenários ainda não eram do grande Christian Bérard. Era uma peça de Molière, com cenários menos inventivos, mas muito bonitos, em que se viam os interiores, o 1º e 2º andares, as mansardas e isso me fascinou. E esse encantamento continuava quando eu assistia espetáculos como os de Dulcina e Odilon que, mesmo antes do movimento de *Os Comediantes*, (com Santa Rosa, o imortal cenógrafo brasileiro, responsável praticamente pelo nascimento da cenografia brasileira) davam mais atenção à cenografia e aos figurinos. Eu me lembro de uma temporada da Dulcina no Recife, eu ainda menino, em que eu ficava encantado com o cenário, particularmente o da peça *A Marquesa de Santos*, com a Dulcina no papel título, em que tinha uma curiosidade, um cravo dourado, que tinha pertencido a imperatriz D. Leopoldina e que por licença especial do presidente da república, Dulcina pôde levá-lo em sua excursão pelo país.

A cenografia sempre me envolveu muito. Após meu curso colegial eu pensara seguir advocacia, como era costume na família. Mas

após a influência benéfica de minha irmã única, eu resolvi entrar para a escola de Belas Artes. Depois de dois anos eu fiz o curso de Geografia - História, o que me beneficiou muito no trabalho de cenógrafo. Terminado o curso de Belas Artes eu estreei com uma peça do Teatro Universitário de Pernambuco, sob a direção de Willi Keller, *attaché culturel* da embaixada alemã. Foi a peça *A Comédia dos Equívocos*, de Shakespeare.

A partir daí, em 1951, eu montei oito peças, de autores internacionais a nacionais, tais como Hermílo Borba Filho, com a peça *O Cabra Cabriola*, um dos mais bonitos trabalhos que eu fiz, acho que até hoje. Depois disso eu achei que precisava desenvolver uma técnica maior e tive muita orientação de Lula Cardoso Ayres, o grande pintor brasileiro, que fizera cenografia no início da década de 30, com Procópio Ferreira e foi considerado um dos precursores da nossa cenografia. Ao contrário de Santa Rosa, Lula Cardoso não desenvolveu esse talento, dedicando-se exclusivamente à pintura, apesar de todo o seu bom gosto, de sua criação revolucionária, inspirada, principalmente no movimento Art-Deco de 1925. Ele me deu muita orientação de perspectiva claro e escuro e outras, que me ajudaram bastante, mas que ainda não eram suficientes. Então eu consegui uma bolsa de estudos e na Escola de Belas Artes de Roma é que eu consegui a desenvolvimento desse conhecimento técnico, com as primeiras maquetes.

A primeira, aliás, foi para a peça *Os Espectros* de Ibsen, onde eu fiz um cenário em degradé de cinzento e os figurinos num degradé de violeta. E foi um grande sucesso entre os colegas. Mas o professor catedrático, que era o Pepino Piccolo, isso foi no final da década de 50, achou o meu trabalho um desastre, porque segundo ele o teatro precisava sempre da sugestão, da inteligência trabalhada pelo espectador e o meu trabalho era

tão evidente que não tinha mais nada a acrescentar. A partir dele eu passei a entender o que era a linha de trabalho no teatro e os meus outros trabalhos já foram melhores e obtiveram mais sucesso junto aos dois professores, o Pepino Piccolo, autor do livro *Appunti di Scenografia* e o Fábio Vergoz, bom cenógrafo italiano, que trabalhou também bastante na Alemanha.

Mas antes de eu começar o meu aprendizado em Roma, eu fiz um pequeno trabalho que me deu muita alegria, em Perugia, aonde eu fiquei dois meses para desenvolver o italiano, que foi a montagem da peça *Il Ventaglio* de Goldoni. Nós fizemos uma condensação da peça, para homenagear nosso professor a mim coube a criação dos cenários a figurinos, além da interpretação do papel do Conte di Rocca Marina. Tive a ajuda de um rapaz da Ópera de Florença, que vinha constantemente a Perugia. E com o virtuosismo de trabalho do europeu, a maquete, os cenários, figurinos, ficaram muito bonitos e foi uma experiência muito gratificante. Mas após a Escola de Belas Artes eu voltei para o Brasil, com muita vontade de desenvolver uma carreira de cenógrafo, mas um pouco preocupado, porque nunca foi fácil se começar e principalmente numa coisa dessa, a cenografia.

Eu tinha conseguido essa bolsa ao prestar um concurso na embaixada italiana. Mas a bolsa não incluía as passagens para a Europa. Eu preciso salientar que devo muito à preciosa ajuda de Pascoal Carlos Magno, amigo de minha família, que me conseguiu as passagens e pequena ajuda financeira para as despesas iniciais que a bolsa não cobria. E quando eu voltei, Pascoal, com a sua generosidade de sempre, fez propaganda de minha volta, com fotografia e notícia publicadas no jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro.

Assim, eu fui convidado para trabalhar na TV Continental, no Rio, que ia ser inaugurada. Levei maquetes e croquis dos trabalhos que já desenvolvera, para a apreciação do Luciano Mauricio, que era o chefe de cenografia da TV e que mais tarde se tornou pintor. Ele gostou muito do que eu fiz e me colocou como um dos cenógrafos da emissora, apesar de eu não ter tido prática alguma em televisão. No princípio foi difícil, mas nós logo conseguimos desenvolver trabalhos de verdadeiros artesãos, montando cenários, estudando iluminação e criando bastante.

Depois de uns oito meses, eu fui convidado por Ivan de Albuquerque para fazer os figurinos de uma peça teatral de Graham Greene, que seria apresentada em Curitiba. Com esse trabalho eu voltei ao teatro e obtive críticas muito boas. No começo da década de 60 eu vim para São Paulo, trazido por Mário Brazini e continuei a trabalhar em televisão. Mas depois de poucos meses eu fui convidado pelo Egydio Eccio e pela Nydia Lycia para criar os figurinos de *De Repente no Último Verão* de Tennessee Williams, com Miriam Mehler, Tarcísio Meira e a própria Nydia Lycia como a sra. Venable. Foi essa a minha estreia teatral em São Paulo. Passados mais alguns meses eu fiz trabalho integral de cenários e figurinos para uma peça francesa que Nydia Lycia levou no Teatro Bela Vista. Seguiram então vários trabalhos, muitos dos quais com a cia. de Nydia Lycia. Dessa maneira eu alternava meu trabalho na televisão com o teatro. E isso foi fundamental para mim, porque eu sempre considerei o teatro um desafio para o cenógrafo, uma renovação. A televisão me deu bastante satisfação profissional também e muitos prêmios, mas a continuidade do meu trabalho em teatro foi mais importante.

Eu me lembro do seu trabalho em *Oh, que delícia de Guerra* e em *Onde Canta o Sabiá*. O que representaram para você esses dois trabalhos?

Foram dois dos mais importantes trabalhos que eu realizei até hoje. Em *Oh, que delícia* eu tive o meu primeiro contato com Ademar Guerra, o diretor que eu tanto admiro. Nessa peça eu cheguei a um resultado que considero dos melhores de trabalho do espaço cênico, com toda uma dinâmica de cenografia, com elementos que eram básicos: duas torres de madeira, praticáveis móveis e que apesar de toda a parcimônia, tiveram uma expressividade excelente.

Quanto à *Onde Canta o Sabiá*, onde eu trabalhei com Paulo Afonso Grisolli, eu acabei fazendo parte de um momento memorável, porque esse foi o primeiro espetáculo Pop-Art montado no Brasil. Foi o primeiro grande êxito de Marília Pera e uma plêiade de atores excelentes, onde eu fiz cenário e figurinos de extrema originalidade. Mas tudo isso é bastante relativo porque nós estamos sempre indo para frente. A cenografia é um moto contínuo. Nós podemos recordar tudo o que fizemos, trabalhos muito gratificantes e que foram degraus de uma carreira, mas temos sempre que seguir em frente.

Campello, o que significaram os diretores na sua carreira de cenógrafo?

Eles tiveram e têm sempre uma grande significação. Eu não tenho um diretor predileto porque todos são. O Ademar Guerra, por exemplo, foi sempre um diretor extraordinário na maneira de colocar a sua proposta e de solicitar um trabalho. Nós sempre tivemos, desde o primeiro momento, muita harmonia de compreensão profissional mútua.

Os diretores têm tido na minha carreira uma importância muito grande, na medida em que esse talento que possuem e essa boa solicitação de trabalho me incentivam e me gratificam. Eu tenho trabalhado com diretores dos mais significativos que nós possuímos, tais como Antunes Filho, Antônio Abujamra, Paulo Afonso Grisolli, Ademar Guerra, Antônio Ghigonetto, Miroel Silveira e tantos outros.

O que significou para você, a década de 70 na cenografia brasileira?

Na década de 70, com o momento político que atravessávamos, eu acho que a significação foi muito importante porque nós tivemos uma reação muito grande através da cenografia, porque ela tem também um tônus político e soube transmitir isso.

Ela desenvolveu uma criatividade maior, bem como um maior atendimento às solicitações. Houve muitos espetáculos polêmicos nesta fase. Quanto aos meus trabalhos específicos eu tive o que considero das minhas boas encenações. Uma delas foi *Così Fan Tutte*, a ópera cômica de Mozart, novamente sob a direção de Ademar Guerra. Eu sou apaixonado pela música de Mozart e fiquei contente em aceitar mais esse desafio. Tendo uma proposta dessas, com artistas muito importantes, cantoras excelentes como Maria Lucia Godoy, Niza de Castro Tank, eu tive uma participação um tanto polêmica, politicamente, porque o Ademar Guerra me solicitou cenários e figurinos. Aliás, eu vou descrever um pouco esse trabalho e algumas dificuldades do diretor para realizar sua ideia. Eu trabalhei o cenário todo em madeira, só complementado por extrato de nogueira. Tinha um lado que seria um grande balcão, com um arrepanhado enorme em vermelho e amarelo. No lado oposto se viam algumas chaminés e carcaças. O Ademar teve um problema com o coro do Teatro Municipal, que é composto de 86 pessoas. O coro sempre teve uma participação

estática e o diretor queria que eles se movimentassem em cena e a maior parte se recusou. Essa ideia de coro estático já era totalmente ultrapassada nos anos 70. O teatro havia tido uma renovação incrível com Visconti, Zefirelli, que faziam encenações extremamente inovadoras, nas grandes capitais europeias. E o Ademar Guerra queria imprimir ao espetáculo essa linha revolucionária. Mas como houve adesão de uma parte do coro, a encenação subia do poço como se fosse num *music-hall* e o maestro executando a música de abertura, ficou uma coisa fascinante.

Eu acho que fui muito feliz nos figurinos e aí e que tive a participação política a que me referi. Foi o seguinte: as pessoas pobres estariam esfarrapadas e as burguesas com seus namorados, pares, etc., estariam muito bem vestidos. Eu elevei aquelas burguesas à categoria de princesas, com as capas, as *aigrettes*, os brilhos todos de um guarda roupa estilizado. A mesma coisa os namorados, os pajens, etc. Eu fiz essa gente com todo esse brilho, mas tratei a pobreza com imenso carinho, em cinza, branco e preto e dégradé de castanho e marrom. Então os pobres faziam um conjunto que era muito bonito. A pobreza não tinha nada de feio e estava muito harmoniosa. E tinham uns tipos meio loucos, mais ou menos como aquela D.Olímpia, de Minas Gerais, que era até uma cantora muito alta, com um grande chapéu e uma porção de farrapos coloridos. Tudo isso tornou o visual do espetáculo extremamente alegre. Então realmente não existia miséria entre aquela gente. O Ademar, como pessoa muito séria, queria mostrar a diferença de classes, mas apesar da alegria que eu coloquei nos figurinos, ele não achou que eu tivesse distorcido a ideia dele. Aliás, todo mundo acabou achando que a pobreza estava muito agradável. Eu acho que esse foi um dos mais importantes trabalhos meus.

Depois eu fiz um outro trabalho, *O Estranho* de Edgard da Rocha Miranda, com a direção de Silnei Siqueira, no TBC, com uma interpretação excelente desse grande ator que é o Raul Cortez. Nesse trabalho eu senti muito o problema da falta de condições financeiras porque o personagem seria o homem mais rico do mundo. A sua casa seria muito asséptica e imensa e eu fiz um cenário muito moderno, bem espacial. E num dado momento levantava-se uma tela do fundo e descortinava-se um estranho salão em que eu coloquei seis palcos giratórios, não muito grandes, em tamanho decrescente, ou seja: dois maiores no início, dois médios no meio e dois pequenos no fim. Isso deu uma impressão de enorme profundidade, com um estranho lustre de cristal. Mas eu dizia das dificuldades econômicas porque a parte da casa muito asséptica, que teria veludos e acrílicos teve que ser substituída por feltro e plástico e isso fez perder um pouco. Por falta de condições econômicas não se pôde passar a opulência que a peça requeria.

Esse tipo de problema atrapalha muito aqui no Brasil, não só nos cenários e figurinos, mas também nos adereços, nos objetos de cena. Teoricamente é elaborado um cenário perfeito, mas na prática a situação é outra.

Uma vez que estamos falando de cenografia brasileira, eu não posso deixar de citar o meu trabalho para o filme *Independência ou Morte*, que comemorava o Sesquicentenário da nossa Independência. Trabalhando com um diretor muito consciencioso como o Carlos Coimbra, nós fizemos um grande levantamento anterior como pesquisa, visitando cidades como Paraty, para ver se havia possibilidades de locação. Eu baseei os figurinos nas ilustrações de Jean Baptiste Debret. Esse foi um ponto iconográfico muito forte. Os museus também nos auxiliaram bastante. Após muita pesquisa, nós escolhemos o palácio do

Itamaraty, porque, apesar de ter sido construído 20 anos após a Independência, foi o que mais se conservou com as características da época e mobiliado com grande luxo. Aí foi preciso entrar a sutileza que tem que fazer parte do trabalho do cenógrafo. Isso porque o filme ia exhibir o mundo de nossas duas imperatrizes. Uma, a primeira, que foi D.Leopoldina, apesar de pertencer a casa de Habsburgo e ser uma arquiduquesa austríaca, tinha um gosto mais sóbrio e simples. A segunda, D.Amélia de Leuchtemberg, apesar de neta do rei da Baviera, era filha de Eugene de Beauharnais, enteado de Napoleão, ou seja de uma nobreza menor, mas muito luxuosa e exigente na etiqueta de corte. Então, usando o mesmo palácio do Itamaraty eu precisei adaptá-lo às personalidades das duas imperatrizes. Eu cito isso para lembrar como o cenógrafo tem a função de diretor de arte junto ao diretor geral do filme.

Nós tivemos grande entrosamento e partimos para esse trabalho em que eu procurei uma reconstituição a mais fiel possível, mas sempre dentro do tom cênico. Para a confecção da condecoração Tosão de Ouro, eu me baseei num quadro do príncipe D.Miguel, e importamos da Europa pedraria de fantasia, mas de qualidade muito boa e as condecorações e joias foram feitas com ela dando grande efeito. Também as roupas dos soldados e dos Dragões da Independência foram muito bem cuidadas. Aliás, na verdade os Dragões da Independência foram criados dois meses após a Independência, em novembro, mas como ninguém imagina a Independência sem os Dragões colocados no famoso quadro do Pedro Américo, nós também os colocamos.

Eu estou salientando estas coisas para mostrar a necessidade de se fazer intensa pesquisa para que se possa fazer uma interpretação cênica dentro de uma transmissão de autenticidade. Contudo, às vezes, nós precisamos inverter o processo. A

respeito de o famoso colar que D. Pedro I presenteou a Marquesa de Santos, na realidade, esse colar era composto de pequenas ametistas e de delicado camafeu, montado em ouro. Mas eu precisei fazer diferente, ou seja, com grandes ametistas, rodeadas de pequenos brilhantes, com um grande camafeu. Isso porque a cena, em que o Chalaça, emissário do Imperador entregava o colar à Marquesa, exigia um *close up* da joia. Se ela tivesse sido reconstituída no tamanho original, perderia muito o efeito cênico.

Na década de 70 eu fiz vários filmes. *O Marginal*, com a direção de Carlos Manga e a interpretação de Tarcísio Meira resultou num bom trabalho porque nós tivemos condições muito boas de trabalho. O filme trouxe um técnico dos Estados Unidos para fazer com perfeição os detalhes de perfurações à bala, maquiagem de escoriações, etc. Aliás, o técnico é um brasileiro, Vitor Merinov, radicado nos Estados Unidos.

Um outro filme, que se tornou também grande desafio, foi *A Batalha dos Guararapes*, realizado em 1977. Esse foi um dos grandes trabalhos da minha carreira, onde eu tive o apoio do historiador Dr. José Antônio Gonçalves de Melo Neto, que tem já publicado 7 volumes sobre a Brasil holandês. Esse foi um dos mais absorventes trabalhos que eu fiz porque havia cenas de batalhas com 1.500 pessoas. Eu consegui fazer um trabalho de pesquisa nas ilustrações de Franz Post, pintor holandês trazido por Mauricio de Nassau. Todas as classes estavam representadas nas pinturas de Franz Post e também seus ambientes. Então não deixou de ser uma facilidade consultar essas obras para as reconstituições. Nós conseguimos móveis que foram de um dos palácios de Maurício de Nassau, conseguimos porcelanas de Macau, etc.

Para mim que sou pernambucano foi muito importante fazer esse trabalho histórico de um dos fatos maiores da história do Brasil que foi a expulsão dos Holandeses. O filme foi dirigido por Paulo Tiago e a direção de fotografia foi de Mário Carneiro. O grande ator Jaridel Filho interpretou Maurício de Nassau. Renée de Vielmond fazia D. Ana Paes e José Wilker fazia o papel de Fernando Vieira. Os figurinos também foram muito bem executados e até hoje eu mostro o filme para os meus alunos, estudando-o cenicamente, em detalhes.

E: Quais os trabalhos significativos que você desenvolveu com seus alunos, na USP?

CN: Eu tomei parte em bons trabalhos. Me lembro de um Goldoni em que eu utilizei um biombo que ficou muito bonito e orientei muito a cenografia e a produção. Eu realizei dois bons trabalhos para o TECA: Teatro da Escola de Comunicações e Artes. Um foi na sua inauguração, quando estava se homenageando Gilberto Freire. Nós fizemos *Casa Grande e Senzala*, com a direção de Miroel Silveira. Esse trabalho foi gratificante porque mais uma vez eu trabalhava dentro de uma história próxima à minha vivência, contendo até parentes meus. O elenco soube interpretar bastante bem os papéis.

O outro trabalho foi *Natan, o Sábio* onde eu fui muito feliz nos figurinos, expressando bem essa obra de Lessing. Eu acompanhei diversos trabalhos na USP, nesses anos todos de magistério.

No momento eu trabalho alternadamente em montagens da USP, e as aulas para o Departamento de TV e para o departamento de Teatro, da Escola de Comunicações e Artes.

Eu fiz referências aos meus trabalhos na década de 70. Assim, não passa deixar de me referir, no encerramento desta

entrevista, aos trabalhos em televisão, que realizei na TV Cultura, canal 2. Esse trabalho me deu muita experiência e me dá, agora, muita satisfação em poder transmitir toda essa vivência aos alunos de televisão. Na TV Cultura eu fiz a cenografia a os figurinos de *Electra*, dirigida, em 1970, por Antônio Ghigoneto, com Nathalia Thimberg, Lélia Abramo, Mauro Mendonça e outros. Com Antunes Filho eu fiz uma peça de Saroyan, em que eu construí, numa pedreira, uma cadeia, que, na história, seria no Texas e essa cadeia teria que ser dinamitada. Então foi uma enorme experiência, com pessoas do exército nos auxiliando na dinamitação.

Ainda com o Antunes, eu fiz *A Escada* de Jorge de Andrade. Aliás, no dia da gravação eu convidei o Jorge para nos assistir e ele foi muito simpático e nos orientou bastante. Fiz uma peça de Eugene O'Neil chamada *Onde a cruz está marcada*, com a direção de Antônio Abujamra.

Fiz com Ademar Guerra *O Caso dos 10 Negrinhos* e, enfim, uma série de outras, conseguindo sempre um resultado plástico muito bom, quer nas locações, nos cenários construídos ao ar livre ou no estúdio.

Ainda em televisão eu fiz cenários e figurinos da telenovela *O Espantalho*, de autoria da Ivani Ribeiro, aonde eu pude desenvolver um excelente trabalho, por ter tido uma quantidade de materiais à disposição que confesso nunca ter tido até então. Em minhas aulas e conferências eu passo sempre slides deste trabalho, pelo seu nível de confecção.

Todo esse trabalho em televisão eu também considero marcante para minha carreira porque tive a oportunidade de ter contato com excelentes diretores, que imprimiram nesses trabalhos, que

até hoje são reapresentados, a marca de suas personalidades e talentos permitindo que fizéssemos, em conjunto, obras de extrema qualidade.

Entrevista com
Helena Ignez

Atriz

ENTREVISTADORA: PAULA IGLECIO

Orientadora do trabalho: ISABEL C. ITALIANO

Entrevista realizada com a atriz Helena Ignez, atriz do filme “O Bandido da Luz Vermelha”, no escritório dela, localizado na Rua Nestor Pestana, na região central de São Paulo, no dia 22 de julho de 2015.



Helena Ignez em seu escritório, no dia da entrevista. Foto: Paula Iglécio.

Hoje é dia 22 de julho de 2015 estou com a Helena Ignez. É um prazer eu estar aqui com você. Foi muito difícil eu separar todas as perguntas, porque tem muitas coisas que eu gostaria de saber, mas eu fiz um roteiro e vamos tentar seguir...
Perfeito.

O meu trabalho é sobre o figurino na obra do Rogério Sganzerla com foco no “Bandido da Luz Vermelha”. No bônus do DVD do “Bandido” você diz que o Rogério era praticamente um figurinista, um diretor de arte. Como era este processo de criação em relação aos figurinos e a escolha das roupas? Como era feito?

Eu acho que o que se pode dizer o Rogério era um “autor” de cinema. Isso cada vez existe menos. Hoje os diretores de cinema não dirigem nem os atores. Existe um processo de trabalho com os atores que já não é mais, quase, o trabalho da direção. Neste cinema autoral, neste cinema de Rogério, ele tinha uma dimensão abrangente de todo o filme, ele via o filme. Então quando ele apresentava o filme, o trabalho a um ator, já vinha aquele personagem no contexto geral. E nisso vinha também este aspecto que ele imprimia no set de diretor de arte, mas ao mesmo tempo ele tinha um diretor de fotografia no “Bandido da Luz Vermelha”, que era também um diretor de arte, o Peter (Overbeck). Ele vinha da Vera Cruz, ele vinha de uma formação sofisticada de luz, de cinema, de cenografia, e ele dividia praticamente essa direção de arte com o Rogério. Foi feito pelos dois. E quanto aos figurinos, como eu cheguei no “Bandido” já com um terço do filme feito, eu estava fora do Brasil, eu estava participando de festivais com “O Padre e a Moça” (filme de 1965, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade), festivais na Europa, eu tinha ido ao Festival de Berlim, e depois tinha sido convidada pra Cuba, e não queria perder esta oportunidade de conhecer Cuba. E retardei um pouco a vinda, com a permissão do Rogério, era o primeiro filme que eu trabalhava com ele, mas ele me permitiu chegar já com algumas coisas filmadas. Filmou antes de eu chegar, e deixou pra se concentrar no meu personagem já com o filme começado, e foi assim que aconteceu. Então quando eu cheguei o Paulo Villaça já tinha aquelas roupas, e me contava como que foram as compras, ele inclusive morria de rir, porque era uma coisa completamente

pop! Muito já na frente, apesar de 68 já ter sido essa ruptura total, inclusive na moda. E você vê como o Paulo se veste com aquelas calças de pele de cobra, aquele visual... E comigo foi a mesma coisa, só que ele perguntou... Ele me explicou antes como ele me queria vestida, de botinhas e minissaia. E eu trouxe de fora do Brasil, aquela botinha branca é Courrèges, e aquela saia, que era uma saia acolchoada, na época também era super novidade, é da Mary Quant!

Jura? Mas era tipo um matelassê? Ela tinha um brilho, né?

Era um matelassê, um matelassê de um cetim, um cetim fosco. Era muito gracinha. E aquela bota que era um doce total! Uma botinha com o dedo de fora, branca, aquele plástico que tava começando a usar, aquele plástico branco, e... Quer dizer, uma roupa chiquésima! E a blusa, que era uma blusinha de malha, que uma amiga minha, que eu queria uma blusinha de malha que eu não tinha exatamente encontrado, eu queria que tivesse uma manguinha, e era feito uma malha, feito quase uma lãzinha, era uma coisa fininha, mole, muito gostosa, me foi emprestada por Maria do Rosário Nascimento Silva, que era atriz também na época. Ela era uma it girl, era uma carioca chiquésima, e me emprestou esta blusinha. Então eu tava vestida deste jeito.

E aí ele aprovou o figurino?

Ele adorou! Imediatamente!

E você mostrou o figurino?

Mostrei (faz o gesto de colocar as roupas sobre a mesa), mostrei fora do corpo, assim, tal... “Perfeito, tá ótimo! Isso que eu quero!”. E eu visto bastante, no filme inteiro.

Praticamente, é a mesma roupa durante todo o filme...

Só muda as calcinhas [risos]...

[Risos]... E era uma roupa só? Como que fez aquela parte do sangue no final? Quando ela morre? Vocês deixaram por último, para fazer aquela cena? Porque hoje em dia a gente teria um figurino duplo, né?

Isso, foi a minha última cena no filme...

Foi a última cena mesmo?

É, a última cena... Lavou, devolveu, tava perfeito... [risos]

É... Porque era emprestada.... [risos] Que bacana! Existia uma relação entre os figurinos do protagonista, dos secundários e da figuração? Ou era ao acaso? Como que era feito?

Existia, existia no sentido do contraste, da oposição. Alguns eram meio caretas, o pessoal do Pagano Sobrinho e os políticos, eles estavam vestidos completamente tradicionais. Já os bandidinhos estavam de outra maneira. Ele também aproveitou muito as roupas de uma menina que era uma atriz da Boca do Lixo, que contracenava comigo nesta cena da morte. Ela era uma atriz, ela não era só uma atriz, como ela também era uma garota de programa. Então, ela trouxe também o figurino dela...

Era um vestidinho, parecia uma laise... O que era?

O que eu me lembro bem da roupa dela, era as ligas...

Que ela tira o rojão, os fogos da liga?

Exato, ela tira da liga. O vestido assim, eu me lembro pouco, mas era uma roupinha também dela, que era completamente apropriada mesmo para ela.

Que legal, que bacana! E a figuração era filmada como ela vinha ou ele também pedia pra essa figuração trazer as roupas?

Pedia, pedia.

“Briefava”?

Sim, ia bem direto. Entrava mesmo no figurino. Era engraçado isso, né? E na vida, Rogério também era assim. Isso também era muito interessante. Eu ia sair com ele e tal, e ele: “Tá faltando um colarzinho...” [risos]

Que ótimo!

E eu botava um colarzinho, e ficava bom! [risos]

A Janete Jane tem alguns momentos que ela está com um colarzinho...

Ela tem uma correntinha...

É, uma correntinha com um pingente meio geométrico...

É... uma coisa meio por aí... eu lembro... E o Paulo também, era meio inspirado no Roberto Carlos também, um pouco naquela linha.

E você usava sutiã no figurino ou não? Porque tem horas que parece que você não está de sutiã...

Não, eu usava um sutiã, um sutiã mesmo de época, aqueles armadinhos, todo assim (fazendo um gesto espiral). Ótimo aquele sutiã, não existe mais... Hoje eles botam uns enchimentos e os peitos ficam redondos, aquele sutiã o peito ficava pontudo... Parecia uma ponta de peito.

Então usava sutiã?

Usava sutiã!

Quando vocês faziam a cena e tinha continuidade aquela cena, tinha uma pessoa que guardava essa roupa, ou era o próprio elenco que guardava a roupa para o dia seguinte? Como era feita essa parte?

Tinha, tinha sim. Tinha uma assistente de direção que cuidava dos figurinos, mas como eram figurinos pessoais, a responsabilidade maior era do ator. Porque os figurinos mesmo do Paulo ficaram para ele. Então, a gente cuidava. No meu caso, eu cuidava bastante, porque inclusive gostava das duas peças, poderia usar de outras maneiras.

Eu conversei com o Ebert (Carlos) também. Ele disse que muita coisa foi comprada na Boca do Lixo, e você diz também que o Paulo comprou aquela calça de cobra na Augusta.

É, eu lembro desta história da Augusta, que era uma lojinha da Augusta. Porque também quem tava muito próximo da gente neste período, e que era de moda, é o Aparício Basílio, o Aparício! E naquela época a gente usava os perfumes de Aparício, a Maria Helena (Guimarães, irmã de Aparício) também estava muito próxima da gente, o Paulo era muitíssimo amigo dele, então o Aparício também soltava umas coisinhas no sentido de encontrar aquela calça, que não era comum, e também não era da Boca do Lixo. Ela era ótima, ela já era de meio elástico, ela era bem moderninha mesmo. Não era barata também.

E as botinhas?

Do Paulo, né? As botinhas do Paulo eu não sei... Mas Paulo sempre foi muito chique, então, talvez fosse dele mesmo. Era uma curtição quando eles saíam para comprar coisas, eu me lembro que Rogério ria muito de tudo, ele achava muito engraçado as roupas que o Paulo tava comprando...

É muito moderno, né?

É muito moderno mesmo...

Por que se naquela época já era a frente do seu tempo, e hoje ainda é...

Ainda é, né? Impressionante.... E você sabe, esta observação foi feita, em 2006 eu tive uma homenagem na Suíça, e com vários filmes, muito centrada neste trabalho de Rogério, no meu trabalho de atriz com o filme, e foi muito observado isso, mais de uma vez em crítica, da modernidade das roupas.

Olha que interessante...

Porque eram roupas de hoje, não é de época. Você pode estar assim hoje!

É! Tem aquela cena da escada, onde o Bandido pega a empregada, que ele está com uma camisa tipo Pucci (Emílio), assim, é uma camisa com uma estampa psicodélica, linda também....

É, Pucci era muito usado na época...

E nos outros filmes do Rogério, foi também sempre este processo? Nunca existiu uma figurinista ou uma pessoa responsável pelo figurino?

Existia, mas também não existia... Porque ele escolhia pessoas, exatamente que pudessem aceitar totalmente a concepção dele, e criar dentro disto, claro. Então, ele teve sim, ele teve alguns figurinistas... No "Signo do Caos", eu precisaria ver exatamente quem é, o nome dele. Mas era uma pessoa de teatro, tava ligada a Maurício Abud (diretor de arte teatral), uma pessoa que estava trabalhando conosco no Rio, no teatro, e ficou responsável pelo figurino no "Signo do Caos" e funcionou bem, mas da mesma maneira, o vestido era meu. O chapéu que eu usei, era meu. Mas isto em uma concordância com o figurinista. Ele falou: "Você

tem isso?”, eu falei: “Tenho, tenho...” Eu tinha exatamente o que ele me pediu, e aí não precisava fazer uma outra roupa. Mas ele vestiu alguns atores, o Sálvio do Prado. E em geral é assim. Na “Belair” com o Julio, foi que eu tive um papel mais de figurinista mesmo, porque foram sete filmes. E os filmes da “Belair”, todos os figurinos eu cuidava.

Ai que legal, eu não sabia....

Isso é engraçado, e eu trabalho muito hoje com Sonia Yoshiyama, essa figurinista que é muito querida, nos filmes e também teatro. E eu acho muito engraçado dizer que eu me maquiava e me vestia... Ela diz: “Mas por que você fazia isto?” Porque eu sabia e ajudava. Mas isto não é assim tão fora da minha vida, porque se existisse uma faculdade, uma escola de moda neste período que eu me formei, na saída da adolescência, possivelmente teria ido para este caminho... Então era uma facilidade minha, eu gostava, eu pesquisava, né? E era uma época maravilhosa para isso! Era muito, muito criativa.

Esta época, particularmente, é a minha época preferida.

É muito interessante, final dos anos 60, começo dos 70... Depois, final dos 70 já tava carregado...

[Risos] E aí entra os 80.... Se depois você conseguir o nome desta pessoa....

Eu acho que é Tadeu...

Tem nos créditos?

Sim, tem nos créditos do “Signo”...

Ele é vivo?

Não... Ele faleceu de Aids um pouco depois... Ele era uma pessoa muito bacana... Tadeu... Mas eu não lembro mais....

Helena, e em relação à maquiagem? Também eram vocês quem faziam?
Também.

Cada um fazia a sua?

É. Era uma maquiagem realista, e também um pouco “pra frentex”...

É porque a maquiagem da Janete Jane é muito boa!

É, ela é bem maquiada.

Foi uma ideia sua? Como foi?

É, foi uma ideia nossa, mais ou menos. Ele queria carregar nos olhos. Pra mim era uma coisa mais ou menos simples de fazer. Foi mais ou menos este período, né? (Ela aponta fotos que estão na parede dela e do Rogério no início dos anos 70). Aliás, isto já foi um ano depois, isto já foi 1970.

Estas fotos são lindas! E você como atriz do filme e uma das personalidades mais representativas do Cinema Marginal, como enxerga a importância do figurino para compor a personagem?

Muito importante, no teatro, no cinema. O figurino é a segunda pele, não é? Ela lhe dá informações diretas e imediatas sobre o personagem. É um contato visual forte, o figurino. Ele pode liquidar, acabar e também levantar. Felizmente nós temos bons figurinistas no Brasil, o pessoal tá bem vestido... [risos]

É uma profissão recente, né?

Sim, recente...

Se a gente pensar, mesmo no cinema americano, ela aparece nos anos 30. Aqui no Brasil...

Muito depois...

**Final dos 70, 80 que começou... 90 que já temos os créditos...
Agora que precisa mesmo, né? Exatamente...**

Eu fui numa palestra do Ismail Xavier, e ele fala que você seria uma caricatura da *femme fatale* do filme noir americano. Como foi construída esta imagem? Foi acontecendo ou existia esta ideia de construir esta *femme fatale*? Ou você não enxerga assim? Sim... Eu acho que existe sim ali uma vamp. Uma *femme fatale*. Mas com uma reestruturação disto, e humor também. Humor... Tinha uma percepção paródica um pouco, ela não é realista. E não é uma caricatura porque ela não vai ao extremo desta imagem de *femme fatale*. Ela se desvia para um outro lado e sai do realismo. Ela morde, ela queima... Ela trouxe características na “Mulher de Todos”, que é o momento que este personagem mais se desenvolve, ela já é uma outra coisa, ela já é uma criação brasileira “Sganzerliana”, e o modelo já não existe mais... Aquele modelo talvez tenha vindo no “Bandido”, mas na “Mulher de Todos” não...

Na cena da praia do “Bandido” onde você tá de biquíni, foi proposital a ideia de usar as duas peças para reforçar que ela era uma mulher a frente de seu tempo ou não? Porque poucas pessoas usavam naquela época duas peças...

Não... Todo mundo usava! Nas praias do Rio, todo mundo usava... Foi anos 50 que usava o maiô inteiro. Final de 60 já era um desbunde!

Entendi... Naquela cena que a Janete Jane e o Bandido brigam dentro do quarto dele, depois que ela dá o dinheiro para o Gigolô. Quando Bandido sai do quarto, ela pega as roupas do armário e joga, rasga a roupa e acaba entrando dentro do armário. Qual era o significado desta ação? Tinha uma relação com o figurino?

Sei... Tem, tem uma relação com o figurino sim. Inclusive é uma reação oposta... Mas isto, pensando depois, filosofando, porque na verdade aquilo é aquilo! Mas existia um comportamento masculino, você pode observar até hoje, uma reação de ciúmes às mulheres, que o cara destrói as roupas dela (faz o gesto de picotar), né? Então, você falando isto agora, será que não foi uma reação oposta em que ela... Porque ali existe uma inversão, na verdade foram as primeiras personagens femininas que se assumem feministas de uma maneira muito especial neste cinema, né? Então ela tem uma conotação política também neste sentido. Ela que faz o jogo, que seria o dele normalmente, desta destruição das roupas (faz o gesto de rasgar, jogar). Porque ela assume um papel masculino. Não é uma heroína positiva, porque ela se dá mal, ela rompe com os códigos, mas ela se dá muito mal sempre... Então, eu acho que é por aí, tem que ver isso... Mas é sim, é uma reação com o figurino. Dito por você agora, fica muito claro! [risos] Porque é o figurino que ela rasga!

Você falou que quando chegou no filme, o figurino do Paulo Villaça já estava construído. Os figurinos extravagantes que ele usa foram construídos junto ou a ideia foi aparecendo e ele crescendo?

Não, foram construídos junto. Esta extravagância foi indo, foi indo... O personagem do Sergio Mamberti, que é a extravagância em pessoa, com aqueles cílios (faz o gesto de tirar os cílios postiços que o personagem faz no filme). Então, é essa cara que ele queria dar ao filme.

E a gente pode dizer que este filme era um retrato da época? A Boca do Lixo era retratada como era nesse filme ou realmente ele tem um tom acima?

Eu acho que ele tem um tom acima... Eu não conheci muito a Boca do Lixo, né? Porque minha formação, eu vim de outro lugar, eu vim de Salvador e fiquei no Rio, e depois vim fazer teatro e cinema em São Paulo, exatamente neste período. Quer dizer, conhecia muito bem São Paulo, mas não era uma especialista de jeito algum na Boca do Lixo, não conhecia... Também foi meu primeiro trabalho que tive esta aproximação. E também para mim a Boca do Lixo era uma coisa tão light, tão light, eu era tão bem tratada pelas pessoas, com tanto carinho, sem nenhum tipo de preconceito nem de um lado, nem do outro... Porque eu vinha do Cinema Novo, do cinema bem elitista, “O Padre e a Moça”, etc... Mas foi uma coisa assim tão agradável, que eu nem sei dizer o que era a Boca do Lixo... O que era a Boca do Lixo naquele momento, para mim, era um motor de trabalho que existia, de motor de cinema, gerando, gerando filmes... Isto que era interessante. Não sei se a Boca do Lixo tava ou não retratada assim, talvez sim... Aquela cena da mulher com a mala que sai uma cobra de dentro ...

Nossa, aquela cena... [risos]

Pode ser que sim que seja tudo real... [risos] É inacreditável... São figuras inacreditáveis!

Essa cena da cobra é incrível! Ela (a dançarina) vai dançando ali no palco, e vai deitando, e as pessoas na boate nem olham...

[risos]

Não dão a mínima... [risos]

Você gostaria de pontuar algum acontecimento ligado ao figurino no filme? Alguma coisa que você lembre no filme ligado ao figurino que seja interessante contar.

Não... Estas coisas mesmo que eu estou contando, que eu já falei. Porque foi uma escolha feliz, deu certo, não teve muitas outras opções porque estava bom. E nesta reação também com o Paulo foi muito incrível, as pessoas que eu convivia, eu convivia muito com o Sergio Mamberti neste período, que estava muito satisfeito também com o tipo que ele tinha criado com estes elementos. Eu sempre me lembro daqueles cílios (faz o gesto de arrancar os cílios), aqueles cílios eu acho o máximo. Não, não lembro nada especial... Mas assim, nestes detalhes dele pegar um chapéu de cangaceiro e botar na cabeça de um cara, e aquele cara já assumir uma outra dimensão fílmica, já vira um outro personagem. A escolha dos tipos também, tipos e personagens, como o Índio, o Índio (José Roberto Índio) era uma figura típica da Boca do Lixo, ele fez milhares de filmes com aquele personagem chamado Índio, é um típico que tem também uma certa modernidade ali naquele índio, por aí...

Falando um pouco sobre a época em que o filme foi lançado, ele não foi compreendido como deveria ser...

Você acha?

Alguém me falou isso...

Não! O “Bandido” fez muito sucesso, extremamente, muito, muito, muito sucesso. De uma forma muito impressionante, popular, né? Então a gente não pode negar o sucesso do filme, ele fez quase 3 milhões! A crítica, a melhor crítica via o filme bem, mas ela se intimidou também, inclusive com o Rogério como crítico. Escrever sobre uma pessoa que escrevia tão magnificamente bem... Mas não posso dizer que o filme não tenha sido compreendido. Desde o começo ele sempre teve uma característica forte...

Ele sempre foi super aceito?

Aceito! E quando não era aceito, era tão vergonhosamente por motivos de, sabe, de competição, de inveja, ficava até feio. Então, o filme foi muito bem aceito.

Eu li que o Rogério recebeu um prêmio de melhor figurino por este filme.

Recebeu na estreia.

Em Brasília?

Em Brasília... Ganhou melhor figurino.

Que máximo!

Festival, como sempre muito bem prestigiado, pago, são prêmios pagos.

Até hoje, né? Só que hoje é pouco?

Pouco nada, são 230 mil reais para o melhor filme. Figurinista 20 mil, 25 mil, não é tão mal, não. Tem gente que não tem nada na vida... Então Brasília sempre foi muito, muito disputado, e era uma pressão horrorosa. Estes dois filmes que eu fiz com o Rogério, eu fugia do final dos festivais, porque a gente ganhava todos os prêmios, e é horrorosa a pressão, era insuportável... Eu desconfiava “Vou ganhar um prêmio”, eu me mandava, saía, porque não aguentava aquela pressão. Era horrível, não era agradável... Engraçado isso, né? Eram prêmios todos meio sofridos, esse, no caso mesmo, do “Bandido” recebeu sete prêmios. Então, você sai com sete prêmios de um festival, você vai sair com um inimigo para tudo quanto é lado...

Hoje ainda é assim?

Bem parecido. Quando eu participei da seleção de Brasília do ano passado, da seleção, perdi um amigo meu de trinta anos,

trinta anos, porque ele não entrou na seleção... Não admitiu... Então, cinema é pura competição, cinema é competição, difícil... É uma indústria, né?

Sim, é uma indústria... E para você, quais seriam os personagens mais icônicos da obra do Rogério?

Para mim são os dois, a “Sônia Silk” no “Copacabana Mon Amour”, e “Angela Carne e Osso” (do filme “A Mulher de Todos”). Eu adoro todos, mas esses eu acho que, realmente, é uma sorte eu ter feito.

Como você contou, você começou no Cinema Novo e depois acabou se tornando a musa do Cinema Marginal, onde criou um estilo próprio de atuar, debochado, extravagante, performático diante da câmera. Você poderia falar um pouco sobre isso, como foi essa transição?

Não existe essa transição... É que os filmes mudaram a narrativa, e muitos destes autores com quem eu trabalhei antes de fazer o “Bandido da Luz Vermelha”, também mudaram suas narrações, suas formas narrativas dos filmes, após a influência do Rogério, do “Bandido da Luz Vermelha”. E eu não vejo como Cinema Marginal também.

Não?

Não, de forma alguma! Não com esse nome... Apesar do Marginal, também ser muito legal também como expressão... Outro dia eu vi uma coisa linda sobre Marginal, será que foi Nijinsky? Uma dessas grandes figuras magníficas e trágicas, falando que na margem é que você descansa e vê, você tem esta perspectiva de ver todo o horizonte. Então, tem esse lado. Tem também “Seja Marginal, seja Herói” que também é interessante. Mas este cinema, primeiro lugar é um cinema que se pagou sempre, nunca deu prejuízo. Economicamente não há porque ser marginal foi bem,

nunca esteve no vermelho. E me parece um cinema extremamente sofisticado, um cinema inteligente. Se isso é Cinema Marginal, é Cinema Marginal, mas o “Bandido da Luz Vermelha” ser Marginal? Tá bom, então vamos dizer que Godard também seja um Marginal, um Cinema Marginal, mas pra mim é meio estranho, ainda, esta conotação.

E mesmo o Rogério, ele não gostava desta nomenclatura?

Ele não dava a mínima, achava isso uma bobagem. E dizia “Marginal é o país”.

É verdade...

É porque autores como ele fora do Brasil não são chamados de Marginal...

Não...

Não... Cinema Marginal francês... Não existe, não é? [risos]

[Risos] “Jamais, jamais de la vie”.

“Jamais”... Inclusive aqui tem um “Cahiers du Cinema”(dezembro 2014, nº 706) muito interessante que fala que Cinema Marginal é uma invenção brasileira, em francês. Vou te mostrar porque é bem bonito, vou mostrar aqui para a câmera. É uma reportagem de duas páginas sobre “Copacabana Mon Amour” (ela folheia a revista em busca da reportagem), a partir de uma exibição que houve em Locarno (Suíça) no ano passado. (Ela mostra a matéria na Revista “Cahiers du Cinema” com título: “Cinema Marginal, une transgression brésilienne”). Talvez por isso eles digam que é uma invenção brasileira, porque ninguém fala em Cinema Marginal assim neste sentido. O próprio cinema chinês que não é visto na China, não é Cinema Marginal Chinês.

Tem uma linha que diz que depois do filme “A Margem”, alguns estudiosos dizem que este período se inicia aí. E por causa deste título, virou Marginal.

Mas “A Margem” apesar de ser um filme lindo, não tem nada a ver, não pode definir outros filmes como no caso dos filmes do Júlio (Bressane) e do Rogério.

Antes dos filmes do Rogério, no Cinema Novo, você saberia me dizer se tinha algum figurinista ou responsável pelos figurinos nos filmes que você fez?

Então, no “Padre e a Moça”, houve um desenho inicial do Luiz Jasmin, que ia ser o primeiro padre, o Paulo José foi chamado depois, ele era pintor, artista plástico famoso e desenhou um figurino que eu usei no “Padre e a Moça”, quer dizer, tinha um figurinista. E foi executado por Dona Lúcia Rocha, pela mãe do Glauber, que deu muita força também neste desenho, porque ela também conhecia muito bem o tipo do personagem, né? Uma menina mineira, do interior. Então, Lúcia, ela também trabalhava um pouco como “figurinista”, entre costura e figurino, Lúcia Rocha também. Mas em alguns filmes ela teve também um trabalho assim. Mas antes, antes disso, não... Era um pouco conversado entre o diretor, mas a função de figurinista era diluída um pouco. Mas o Joaquim (diretor do “Padre e a Moça”) que tava mais antenado com o mundo, com o que acontecia no mundo do cinema, pediu um desenho de figurino, não foi tão improvisado.

E estes figurinos eram confeccionados, e depois tinha algum tratamento? Porque hoje a gente envelhece os figurinos.

Tinha! No “Padre e a Moça” eles foram envelhecidos com chá.

Você teria algum material que o Rogério fez para o “Bandido”, tipo um diário, story-board?

Anotações, você fala?

Sim...

Ele escreveu bastante coisa sobre o “Bandido”, né? Mas story-board...

Uns desenhos...

Isso tem, estava na Mostra “Ocupação Rogério Sganzerla” no Itaú Cultural (2010), alguma coisa foi mostrada neste sentido...

Então é isso, não sei se você quer falar mais alguma coisa...

Desejar boa sorte!

Muito obrigada, obrigada mesmo!

Minibiografia dos autores

Ana Carolina Ramos é atriz e arte-educadora formada pela USP. Além do teatro, se dedica às diversas áreas artísticas: canto, dança, plásticas. Na graduação desenvolveu a pesquisa de iniciação científica *Os trajes de cena da Escola de Arte Dramática e do Departamento de Artes Cênicas da ECA USP – O Período do Dr. Alfredo Mesquita*, que recebeu menção honrosa na 2ª Semana de Pesquisa da ECA-2011.

Carolina Bassi de Moura é mestre e doutora em Artes Cênicas pela ECA USP. Professora de Cenografia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sua atuação como diretora de arte, cenógrafa e figurinista, veio da vontade de traduzir em imagem as narrativas e os seus personagens, potencializando significados. Interessa-se pela construção poética da imagem em cinema, televisão, teatro, performance, fotografia, literatura e artes em geral.

Dalmir Rogério Pereira é cenógrafo, figurinista e atua na área do teatro de formas animadas. É mestre e doutor em artes cênicas pela ECA/USP, onde pesquisou o traje de cena no teatro de bonecos a partir do trabalho das companhias Royal de Luxe (França) e Giramundo (Brasil).

Fausto Viana é pesquisador de trajes de cena e professor de cenografia e indumentária na Escola de Artes, Ciências e Humanidades da USP. É doutor em artes e em museologia e fez pós-doutorado em conservação de trajes e em moda. É autor do livro *O figurino teatral e as renovações cênicas do século XX*. É um dos organizadores dos livros *Diário dos pesquisadores: traje de cena* e *Traje de cena, traje de folgado*, além de outros.

Graziela Ribeiro Baena é figurinista, professora e pesquisadora de Belém do Pará. Possui graduação em Letras e moda, formação técnica em figurino, é mestre e doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará.

Isabel C. Italiano é professora e pesquisadora na USP, no curso de Têxtil e Moda. Atua na área de modelagem, confecção e alfaiataria, e desenvolveu pesquisa sobre trajes do século XIX. Devido à sua formação e experiência em Computação, vem desenvolvendo projetos relacionados a e-textiles buscando, dentro do campo de computadores vestíveis, a aplicação de tecnologias computacionais integradas a trajes.

Laura Françoze é bacharel em Artes Visuais pela Unicamp. Mestre em Artes Cênicas pela USP. Criou trajes como o do palhaço Zabobrim (Ésio Magalhães) e os figurinos do espetáculo *Uma irremediável escolha* (direção Tiche Viana) do grupo Os Desembargadores de Furgão. Em 2016 foi responsável pelo figurino da ópera *Onde Vivem os Monstros* de Oliver Knussen, realizada no Theatro São Pedro (São Paulo).

Paula Iglecio é mestre em têxtil e moda pela Escola de Artes, Ciências e Humanidades da USP. Pesquisa o figurino no Cinema Brasileiro, com recorte no ciclo Marginal. Estudou Moda e Figurino de Ópera em Paris. Atua como figurinista há 20 anos e trabalhou com diretores como Fernando Meirelles, Ugo Giorgetti e Anna Mylaert. Ministrou cursos de figurino no Museu de Arte Moderna de São Paulo e na Pós-Graduação do SENAC.

Sandra Regina Pestana é doutoranda em Artes pela ECA/USP. Pesquisa visualidade cênica explorando as potencialidades da relação corpo- traje- espaço. Entre o ateliê de costura e a sala de ensaio criou trabalhos como *Do barro de Manoel* e *Parangolé-*

graffiti. Na exploração do espaço cênico criou a cenografia de *Nossa cidade*, Antunes Filho e *Celebração da realidade*, do Teatro de Senhoritas, sob a direção de John Mowat.

Sergio Ricardo Lessa Ortiz é arquiteto (2005) e mestre em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (2013). Atualmente desenvolve pesquisa de doutorado sobre o processo de construção de cenografia simbólica nas peças de Peter Brook e Anatoli Vassiliev. É diretor, ator, cenógrafo e figurinista do grupo teatral Cia. Quase Nada e professor de arquitetura e cenografia no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

Endereços úteis

Onde encontrar as entrevistas e trabalhos desenvolvidos a partir das entrevistas apresentadas nesse volume:

Ana Carolina Ramos

<https://trajesdecenaeadeca.wordpress.com>

Carolina Bassi de Moura

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-14072015-121751/pt-br.php>

Fausto Viana

<https://tramasdocafecomleite.files.wordpress.com/2009/08/cenografia.pdf>

Graziela Ribeiro Baena

<http://www.ppgartes.propesp.ufpa.br/disserta%C3%A7%C3%B5es/2010/Graziela%20Ribeiro%20-%20Narrativas%20Costuradas.pdf>

Laura Françoze

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-13112015-101124/pt-br.php>

Paula Iglecio e Isabel C. Italiano

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100133/tde-08042016-110200/pt-br.php>

Sandra Regina Pestana

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-07032013-163121/pt-br.php>

Sergio Ricardo Lessa Ortiz

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-10022014-110825/pt-br.php>

