

Testemunhos perdidos

PAULO MORAIS-ALEXANDRE

«Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas, dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo a seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofa mesmo do corpo. Essas inversões, essas antinomias são maneiras diversas de dizer que a visão é tomada ou se faz do meio das coisas, lá onde persiste, como a água-mãe no cristal, a indivisão do senciente e do sentido. Essa interioridade não precede o arranjo material do corpo humano, e tampouco resulta dele. Se nossos olhos fossem feitos de tal modo que nenhuma parte de nosso corpo se expusesse ao nosso olhar, ou se um dispositivo maligno, deixando-nos livres para passar as mãos sobre as coisas, nos impedisse de tocar nosso corpo – ou simplesmente se, como certos animais, tivéssemos olhos laterais, sem recobrimento dos campos visuais, esse corpo que não se refletiria, não se sentiria, esse corpo quase adamantino, que não seria inteiramente carne, tampouco seria o corpo de um homem, e não haveria humanidade.»

MAURICE MERLEAU-PONTY – *O Olho e o Espírito*¹

Introdução

Há uma célebre *boutade*, atribuída ao filósofo Agostinho da Silva, que teria afirmado que a História é muito mais interessante quando é feita sem suporte documental, porque tal permite a imaginação.

¹ Maurice Merleau-Ponty – *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 17.

Um bom ponto de partida para um estudo sobre Vera Castro e as suas criações para Teatro e Dança pode ser a coleção dos seus desenhos e ilustrações de figurinos que foi apresentada na Escola Superior de Teatro e Cinema, nos meses de abril e maio de 2019, a mais completa mostra que alguma vez realizou dos seus trabalhos para Teatro, mas que, ao mesmo tempo, representa apenas uma parte muito ínfima da vastíssima obra da autora, como se pode verificar pelo currículo da mesma. Tal deriva do facto de muito do seu trabalho se ter perdido definitivamente, tendo sido destruído pela própria criadora, para desgosto dos investigadores que, assim, ficaram permanentemente privados destes fantásticos e insubstituíveis instrumentos de estudo e de análise da sua obra, embora a destruição dos estudos preparatórios seja muito interessante e relevante, para a compreensão do modo de pensar o figurino por parte desta criadora.

Uma outra fonte fulcral será a sua obra *O Papel da Segunda Pele*² onde, de alguma forma, explana o seu pensamento e a sua relação com os figurinos. Aqui publica as entrevistas que fez a muitos dos seus mais relevantes colegas, nas várias áreas a que esteve ligada e com quem colaborou, nomeadamente encenadores, coreógrafos, atores ou bailarinos. Entrevista também críticos, programadores, diretores artísticos e o próprio diretor do Museu Nacional do Teatro, bem como profissionais que com ela trabalharam, como Adelaide Marinho, mestra de guarda-roupa ou Maria José Pardal, zeladora de guarda-roupa, referindo estes, nas diversas entrevistas amiúde, à colaboração havida, sendo ainda muito significativa nesta obra a entrevista aos colegas figurinistas, permitindo um curioso confronto que vai da estética escolhida ao próprio *modus operandi*.

Vera Castro sabia muito bem o que fazia e expressou-o claramente: «O figurino é tudo aquilo que é criado sobre o corpo de um intérprete, o que o tapa ou destapa, o maquilha, calça ou penteia, para que de ator, cantor ou bailarino, passe a ser uma personagem na cumplicidade partilhada da sua definição»³, ou seja, não tinha qualquer dúvida da sua função de cúmplice na criação da dramaturgia do espetáculo.

² Vera Castro – *O Papel da Segunda Pele*. Lisboa: Athena, 2010.

³ *Ibidem*, p. 13.

Perfeccionismo

«Always dream and shoot higher than you know you can do. Don't bother just to be better than your contemporaries or predecessors. Try to be better than yourself.»

WILLIAM FAULKNER⁴

Como se mencionou anteriormente, Vera Castro destruiu praticamente todos os estudos que realizou para os trajes de cena que criou, tendo sobrevivido apenas um núcleo muito pequeno, sendo este precioso e bem significativo.

Importa esclarecer as motivações para este ato radical e impõe-se também afirmar claramente que não se pode pensar que essa destruição é semelhante à que foi protagonizada por Santa Rita Pintor, ou por outros autores. Efetivamente, o caso de Santa Rita é particularmente duvidoso, já que ninguém da família alguma vez assumiu que tenha destruído qualquer obra, sendo mais interessante pensar que se trata de um mito criado pelo próprio artista⁵; noutros casos a destruição foi motivada pelo facto do autor não se rever na qualidade das obras, como terá sido o caso de Georgia O'Keeffe, ou, ainda, pelo próprio Claude Monet. Efetivamente, vários artistas destruíram a sua obra, pelas mais variadas razões, mas não se pode dizer, muito menos afirmar, que Vera Castro destruiu a sua obra. Esta criadora limitou-se a destruir o processo que levou à sua obra final – o traje de cena.

A partir deste facto, conhecendo bem Vera Castro, conhecendo o seu pensamento e até a sua modernidade, algumas perplexidades podem surgir.

Não há dúvida de que os postulados enunciados por Umberto Eco na *Obra Aberta* são, por si, claramente assumidos, nomeadamente na obra como fonte de leituras variadas e inesgotáveis, onde a fruição difere de recetor para recetor, apresentando sempre soluções que não são

⁴ William Faulkner – “The Art of Fiction” (Entrevista por Jean Stein) in *The Paris Review*. Paris: 1956, primavera, n.º 12. Disponível em: http://typeofwords.com/wp-content/uploads/2010/09/4954_FAULKNER4.pdf. Acedido em 2019, agosto, 12.

⁵ O pintor Paulo Ferreira (1911-1999), que assinava Paolo, grande amigo da família Santa Rita afirmou várias vezes perante o autor do presente texto e não só, não existir evidência da destruição de qualquer obra, pelo que acreditava que se tratava de um mito criado pelo próprio pintor. Paulo Ferreira – *Viva Voce*. Cascais: 1994.

facilmente digeríveis, mas antes estimulantes e que colocam aquele numa situação de estranhamento:

«O discurso aberto, que é típico da arte, e da arte de vanguarda em particular, tem duas características. Acima de tudo é ambíguo: não tende a nos definir a realidade de modo unívoco, definitivo, já confeccionado. Como diziam os formalistas da década de 20 (com os quais a moderna teoria da comunicação está aprendendo muitas coisas), o discurso artístico nos coloca numa condição de “estranhamento”, de “despauamento”; apresenta-nos as coisas de um modo novo, para além dos hábitos conquistados, infringindo as normas da linguagem, às quais havíamos sido habituados. As coisas de que nos fala nos aparecem sob uma luz estranha, como se as víssemos agora pela primeira vez; precisamos fazer um esforço para compreendê-las, para torná-las familiares, precisamos intervir com actos de escolha, construirmos a realidade sob o impulso da mensagem estética, sem que esta nos obrigue a vê-la de um modo predeterminado. [...] O discurso aberto tem como primeiro significado a própria estrutura. Assim, a mensagem não se consuma jamais, permanece sempre como fonte de informações possíveis e responde de modo diverso a diversos tipos de sensibilidade e de cultura.»⁶

Não obstante, onde Eco entende que o percurso é tão relevante quanto o resultado final, quando afirma que «O discurso aberto tem como primeiro significado a própria estrutura.»⁷, a autora em análise privilegia o que só é visto pelos espectadores – o figurino, e não o seu projeto.

Vera Castro distancia-se e muito e, embora pareça existir uma contradição, dada a sua prática de destruição quase total dos seus projetos de figurino, tal não é verdade. A este propósito quase que se pode estabelecer um mágico paralelismo com uma das mais notáveis esculturas maneiristas, o *Perseus com cabeça de Medusa* de Benvenuto Cellini, Loggia dei Lanzi, do qual se conhecem os estudos, que aliás estão expostos no museu do Bargello, no *Palazzo del Podestà*. Verifica-se que uma das mais curiosas soluções da obra, sem dúvida a mais teatral, a que coloca esta escultura em todas as histórias da Arte, como absolutamente

emblemática do que é o Maneirismo, é o elmo/máscara que tornam a obra tão insólita e que apenas surge na versão final, podendo afirmar-se que sem os vários estudos, sem os vários ensaios, sem os vários falhanços, sem as várias insatisfações perante o que estava feito, o autor jamais chegaria a uma tão instauradora versão final.

A autora considerava que os esboços e desenhos com que projetava os figurinos eram para consumo próprio, eram apenas uma parte do percurso que só se concretizava nos próprios conjuntos de indumentária criados, pelo que seria sempre errado confrontá-los com o também resultado final da obra pictórica da própria, absolutamente cuidado e finalizado.

Pelo que fica dito, poderá então ser considerado que estes projetos de figurinos não deveriam ser publicados, mas considera-se que se constituem como documentos absolutamente preciosos para a compreensão da obra de Vera Castro e do seu processo de trabalho; tão importantes quanto os poucos figurinos da autora que foram preservados; tão importantes quanto as fotografias, ou filmes relativos aos espetáculos em que colaborou. Considera-se, aliás, que a própria estava consciente disso, quando deixou preparada para publicação a sua obra *A Segunda Pele* onde foram dadas à estampa algumas destas ilustrações, pelo que se impõe que seja publicado na totalidade este riquíssimo espólio tão importante para o estudo da Realização Plástica do Espetáculo em Portugal nos séculos XX e XXI.

Nestes estudos, como deverá acontecer certamente nos estudos preparatórios das suas pinturas, o perfeccionismo não existe, nem poderá existir, já que fazem parte da investigação. Será efetivamente interessante o confronto dos projetos com as pinturas, existindo uma diferença brutal entre estes, o que já não acontece se, ao invés, a comparação for feita entre os fatos que criou e a sua obra pictórica, neste caso com claras afinidades.

Importa, também, analisar o cuidado e coerência nos seus estudos destinados à escolha dos materiais têxteis, às cores e texturas para figurinos, folhas com amostras de tecido que se tornam verdadeiras composições abstratas, onde é possível verificar a preocupação na coerência das escolhas, verificando-se o particular apuro da forma como se estruturam os próprios volumes, pesos, texturas, que iriam conferir aos mesmos claramente valores tácteis destinados a serem fruídos, não só pelos

⁶ Cit. Umberto Eco – *Obra Aberta*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1962, reed. 1986, pp. 279-280.

⁷ *Ibidem*, p. 280.

espectadores, mas pelos próprios atores/bailarinos que os iriam habitar, ajudando-os, sem dúvida, através do recurso aos seus próprios sentidos, a compor as personagens que iriam desempenhar (ils. 1 e 2).



1. Vera Castro - Folha de estudo com amostras de tecidos para figurinos de espetáculo não identificado. S. d. Fotografia de Paulo Andrade.
2. Vera Castro - Folha de estudo com amostras de tecidos para figurinos de espetáculo não identificado. S. d. Fotografia de Paulo Andrade.

Ainda a propósito do perfeccionismo sempre perseguido por Vera Castro, poder-se-á memorar e registar aqui o profundo desespero e revolta da autora, presenciado por várias pessoas, quando confrontada com a “destruição” do vestido que criou para a personagem Fedra (il. 3), desempenhada por Beatriz Batarda, no espetáculo *Fedra*, de Jean Racine, encenado por Ana Tamen, para o teatro Maria Matos no ano de 2007, que uma lavandaria muito incompetente, aquando da necessária limpeza/lavagem do vestido entre os ensaios e a estreia, permitiu que o vermelho dos punhos desbotasse e contaminasse o resto da peça que, de um deslumbrante e absoluto branco, se tornou rosada, com todas as terríveis implicações que tal teve, nomeadamente em termos de desenho de luz e com a óbvia implicação em termos de ruína da dramaturgia esperada para o figurino.



3. Beatriz Batarda em *Fedra*, encenação de Ana Tamen. Lisboa: Teatro Maria Matos, 2007. Fotografia de Margarida Dias.

A questão da dramaturgia do figurino

«— Ai que não acredito nada neste encenador! A roupa deve ser a única coisa que deve escapar...»

VERA CASTRO⁸

Não é por acaso que Vera Castro cita Roland Barthes na introdução da sua obra, *O Papel da Segunda Pele*⁹, já que este autor foi efetivamente um verdadeiro *maître à penser* de toda uma geração e os seus postulados, nomeadamente os expressos em “As doenças do traje de cena”¹⁰, foram e são leis fundamentais para muitos figurinistas. A autora, que se analisa, obviamente que se confrontou com o seu pensamento, mas sem o criticar como seria feito por outros¹¹, saberia afastar-se q.b. do Barthes das pro-paladas “doenças”, mas reconhecer-lhe-ia a razão ao transformar o seu trabalho num verdadeiro sistema de indumentária, num conjunto axio-lógico, para Teatro e Dança, indo muito além de uma mera “obrigação” de trabalho com as formas¹².

É também possível afirmar que o trabalho de Vera Castro tem, obviamente, uma intervenção na dramaturgia do espetáculo, mas que esta não

⁸ Vera Castro, *ob. cit.*, s.p..

⁹ *Ibidem*, p. 14.

¹⁰ Roland Barthes - “As doenças do traje de Cena” in *Ensaaios Críticos*. Lisboa: Edições 70, 1977.

¹¹ Os investigadores Fausto Viana e Isabela Monken Velloso são assertivos quando afirmam que «A opção feita por Barthes de classificar se um traje é bom ou ruim soa muito “moralista” para os dias de hoje, em que nada parece ser mais tão categoricamente bom ou ruim - a adequação ou inadequação parecem mais (politicamente) corretos na atualidade.», mas não deixam de concordar com os quesitos numerados por Barthes, nomeadamente a “doença estética”, embora salvu-guadem que «em casos muito pontuais em que pode assumir funções outras, como em produções contem-porâneas nas quais os limites entre as práticas artísticas não se tornam tão precisos.». Cit. Fausto Viana, Isabela Monken Velloso - “Roland Barthes e o Traje de Cena” in *Anais dos Colóquios de Moda : 14.º Colóquio de Moda*. São Paulo: Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda (ABEPEM), 2018. Disponível em <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202018/Grupos%20de%20Trabalho/GT%2011%20-%20Traje%20de%20Cena%20ontem,%20hoje%20e%20sempre/FAUSTO%20VIANA%20-%20Roland%20Barthes%20e%20o%20traje%20de%20cena.pdf>. Acedido em 2019, setembro, 11. O próprio autor do presente texto estabelece uma crítica a estas propostas como anacrónicas. Veja-se a este respeito o artigo do autor do presente texto “Ser e Ter: O Teatro de António Lagarto” in *De Matrix a Bela Adormecida - António Lagarto*. Catálogo da Exposição. Lisboa: Mude / Câmara Municipal de Lisboa, 2015, pp. 123-124.

¹² Veja-se a este respeito Roland Barthes - “Histoire et Sociologie du Vêtement: Quelques obser-vations méthodologiques” in *Annales: Economies, Sociétés, Civilizations*. Paris: 1957, julho/setem-bro, ano 12, n.º 3, p. 431.

é, no entanto, normalmente, particularmente invasiva, ao contrário, por exemplo, de certas propostas de António Lagarto como figurinista e também como cenógrafo. Entende-se que este criador definiu muitas vezes, a par do trabalho encenador, a dramaturgia do espetáculo, podendo a este respeito serem citadas as suas intervenções em *Um Hamlet a Mais*, ou no bailado *Romeu e Julieta*¹³, onde como bem registou Fausto Viana: «Ao atingir a teatralidade nos costumes, não havia necessidade de buscar fórmulas externas para desenvolver o personagem.»¹⁴, ou seja, avança-se desde logo com algum trabalho de dramaturgia, de encenação e, eventual-mente, do próprio ator.

No caso de Vera Castro, salvo nas produções onde houve, à partida, a vontade, comum com o encenador/coreógrafo, de uma leitura drama-túrgica predominantemente estética, como sucedeu efetivamente em várias criações, optou-se por uma valorização plástica do espetáculo, mas não uma invasão do espaço cénico. Registe-se que se trata de duas pers-petivas completamente distintas que são importantes registar, mas não se entende que uma seja melhor do que a outra, sendo possível optar por uma ou outra via, mas não se considera pertinente no século XXI valorar ou avançar com quaisquer juízos de valor relativamente à opção por uma ou outra solução, como aliás fez Roland Barthes no supracitado texto, com alguma fundamentação relativamente à época em que escreveu, mas hoje claramente ultrapassado e datado.

Quando Telumi Helen definiu que «Fazer figurino é, por ordem, uma mistura de psicologia, filosofia, arquitetura, escultura, mecânica, técnica e química»¹⁵, faltou-lhe elencar uma componente fundamental. Como o provou sempre Vera Castro, ficou por referir a componente Estética, porque será sempre impossível compreender um espetáculo no qual esta criadora tenha participado sem ser feita uma análise do mesmo sob os parâmetros daquela antiga área da Filosofia.

¹³ Veja-se a este respeito o citado texto de Paulo Morais-Alexandre.

¹⁴ Fausto Viana - *Figurino Teatral e as Renovações do Século XX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010, p. 103.

¹⁵ Cf. Rosane Muniz - *Vestindo os Nus: O Figurino em Cena*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004, p. 225.

Pura Beleza

«Et prius quaeram utrum ideo pulchra sint, quia delectant; an ideo delectent, quia pulchra sunt. Hic mihi sine dubitatione respondebitur, ideo delectare, quia pulchra sunt.»

SANTO AGOSTINHO¹⁶

Do espólio que sobreviveu consegue perceber-se e pode mesmo afirmar-se que as abordagens variavam a cada novo projeto, que não havia uma metodologia única, não procedia sempre da mesma forma, sendo possível verificar que muitos trabalhos eram perfeitamente díspares entre si, na senda do célebre aforismo atribuído a Jean Baptiste Poquelin, mais conhecido por Molière, «je prends mon bien où je le trouve»¹⁷.

Impõe-se a citação de alguns trabalhos, não necessariamente por ordem cronológica, mas sobretudo dos que se consideram mais emblemáticos para melhor se compreender a intervenção de Vera Castro na cena e apuram-se alguns aspetos pouco habituais e particularmente originais, se comparados com outros interventores na área.

Num dos últimos espetáculos onde foi responsável por cenografia e figurinos, *Hotel dos Dois Mundos*, encenado por Cucha Carvalheiro a partir da peça homónima de Eric-Emmanuel Schmitt, apresentado no Teatro Nacional D. Maria II, no ano de 2006, Vera Castro procurou criar figurinos adequados às personagens que os habitavam, nomeadamente acentuando bem as claras diferenças sociais das mesmas: o editor de um jornal desportivo, uma mulher-a-dias, o presidente de uma grande holding, um vidente e uma jovem paraplégica, confrontados com Doutor H., interpretado por Cristina Carvalhal, e o “jovem de branco”, enfermeiro/anjo interpretado por Meredith Kitchen, sendo interessante cotejar a forma como foram vestidas as personagens do mundo real, com um guarda-roupa absolutamente comum e reconhecível, em confronto com o dos habitantes deste espaço entre a Terra e o Céu, com trajes muito específicos, com um outro grau de erudição e sofisticação, mesmo na sua

¹⁶ Sancti Aurelii Augustini – “De Vera Religione Liber I” in *Opera*. Veneza: Typis Josephi Antonelli, 1834, vol. 2, cap. 32, 59, p. 315.

¹⁷ Apud Marilyn Randall – “Owning Discourse” in *Pragmatic Plagiarism: Authorship, Profit and Power*. Toronto: University of Toronto Press, 2001, p. 69.

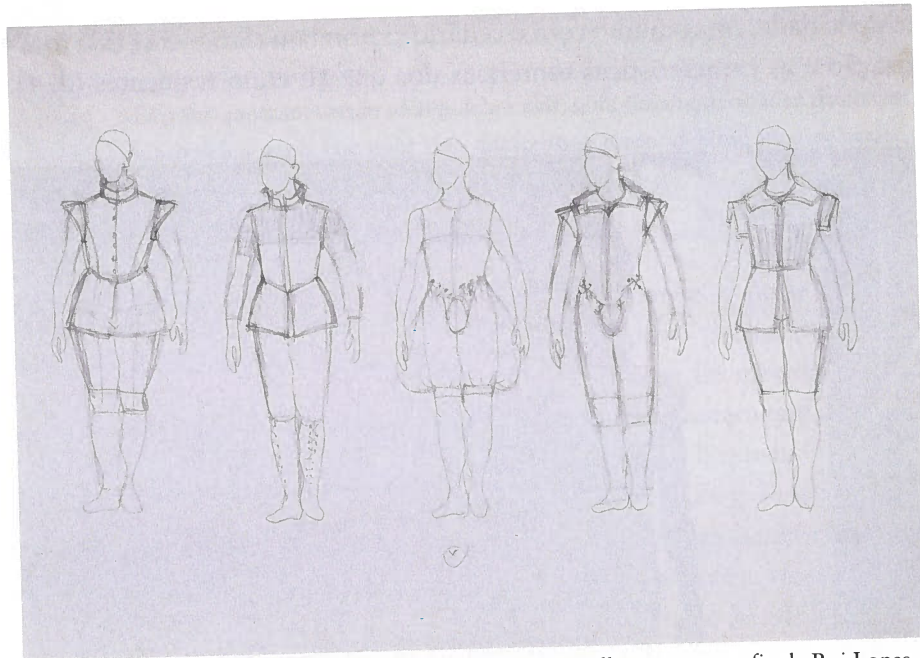
simplicidade, em conjunto com o cenário exprimiam claramente essa localização e as características esotéricas dos que ali eram residentes (il. 4).



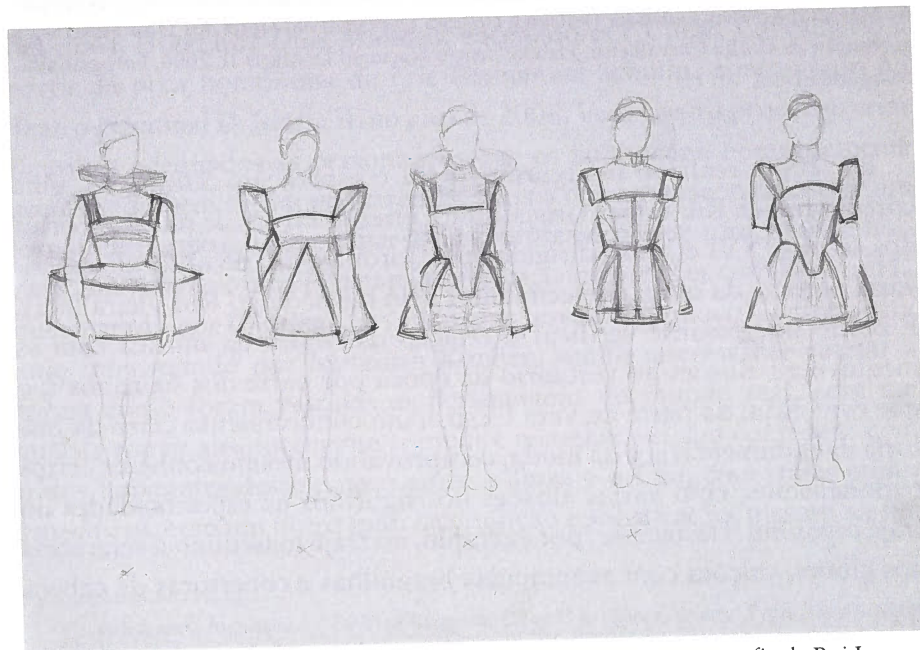
4. Meredith Kitchen, Custódia Gallego e Cristina Carvalhal em *Hotel dos Dois Mundos*, encenação de Cucha Carvalheiro. Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II, 2006. Fotografia de Margarida Dias.

Em 2000, realizou os figurinos para o espetáculo *Savalliana*, uma coreografia de Rui Lopes Graça, sobre interpretações de música ibérica dos séculos XVI e XVII, dirigidas por Jordi Savall, de onde aliás derivaria o nome da obra, e selecionadas pelo musicólogo Rui Vieira Nery. É muito interessante verificar a relação das datas da música com as inequívocas alusões ao vestuário da época por parte dos figurinos¹⁸, o que evidencia, da parte de Vera Castro, um conhecimento claro da história da indumentária e da moda, comprovando mesmo conhecer certos regionalismos, com várias alusões nos figurinos às especificidades do traje espanhol. Destaca-se, por exemplo, no traje masculino a referência aos gibões, calções com avantajadas braguilhas e coberturas da cabeça

¹⁸ E-mail remetido por Maria José Fazenda – E-mail a Paulo Morais-Alexandre (2019, setembro, 24) – “Re: Desenhos de figurinos” [mensagem eletrónica].



5. Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Savalliana*, coreografia de Rui Lopes Graça. Lisboa: Teatro Camões, 2000. Desenho. Fotografia de Paulo Andrade.



6. Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Savalliana*, coreografia de Rui Lopes Graça. Lisboa: Teatro Camões, 2000. Desenho. Fotografia de Paulo Andrade.

em voga naquelas centúrias, mas também, no traje feminino, às anqui-nhas, em Espanha designadas como *guardainfantas*, aos espartilhos, aos decotes em quadrado e até os rufos, estruturando sempre estes trajes de cena de forma a permitir uma liberdade de movimentos própria ao desempenho da dança, que uma reconstrução meramente histórica não permitiria, havendo, paralelamente, em todos, uma atualidade, uma modernidade mesmo claramente evidente e transmitida também através das formas escolhidas, nomeadamente os cortes ou mesmo a dimensão das saias (ils. 5 e 6).

Uma muito interessante remissa histórica foi ainda feita num dos figurinos que criou para o espetáculo *Glória*, coreografado pelo mesmo Rui Lopes Graça, estreado em 2003, pela companhia Nacional de Bailado, no Teatro Camões em Lisboa. Aqui, Vera Castro foi particularmente arrojada nos fatos que criou, havendo uma iniludível remissa para o traje de corte francês do século XVIII num dos fatos, o habitado por Didier Chazeau, mas no qual, uma vez mais, não se ateu a uma mera reprodução do traje histórico (il. 7).



7. *Glória*, coreografia de Rui Lopes Graça. Lisboa: Teatro Camões, 2003.

Assim, a conceção deste fato partiu efetivamente da grande transformação que o vestuário masculino sofreu no final do reinado de Luís XIV, com o ocaso do gibão (que, como se viu anteriormente, já havia servido de inspiração para a criação de alguns dos figurinos de *Savalliana*) e o surgimento da casaca, traje que seria recorrente até ao fim do *Ancien Régime*, apenas desaparecendo em França a partir da revolução de 1789 e em Inglaterra, um pouco mais tarde, já sob a influência do *dandy* George Brian Brummel. Mas, não se limitou a copiar o traje histórico, já que sabia que estava a conceber para um espetáculo contemporâneo e não para uma reconstituição histórica naturalista. Assim, se algumas referências ao *habit à la française* são evidentes, como a forma, os canhões das mangas, os bolsos, as casas dos botões, até à eleição dos materiais, há, no entanto, uma “teatralização” que passa, por exemplo pelo comprimento do mesmo, o que lhe confere claramente uma nova dimensão e originalidade (il. 8).

Em contraste, o figurino criado para ser vestido em palco pela bailarina Isabel Galriça, na mesma coreografia, era quase um projeto arquitetónico, de grande modernidade e de uma complexidade pouco usual, quer no corte, nomeadamente do corpinho do vestido, quer pelo número de diferentes tecidos utilizados (il. 9), não só os evidentes, mas também o do forro da saia que no decorrer da dança também seria visível (il. 6).

Verifica-se ainda que, em vários casos, a base de criação dos figurinos, por parte de Vera Castro, é, obviamente, o texto, a música (sobretudo no caso da dança), o contexto geográfico ou a época em que a peça se passa, para criar o projeto do desenho, sendo este bem cuidado, quase académico. Noutros casos, obviamente não sendo o texto nunca descurado, o ponto de partida da criação era estabelecido a partir do próprio corpo do ator, sendo de tal referência todo o trabalho para o espetáculo *Amor de Perlimplim com Belisa em seu Jardim*, de Federico García Lorca, a primeira encenação de Nuno Carinhas, apresentado no ano de 1987 no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, com os projetos dos figurinos por vezes feitos diretamente sobre fotografias que a criadora relacionava com os atores que haviam sido escolhidos para interpretar as personagens (ils. 10 e 11).



8. Vera Castro – Projeto para figurino do espetáculo *Glória*, coreografia de Rui Lopes Graça. Lisboa: Teatro Camões, 2003. Fotografia de Paulo Andrade.



9. Vera Castro – Projeto para figurino do espetáculo *Glória*, coreografia de Rui Lopes Graça. Lisboa: Teatro Camões, 2003. Fotografia de Paulo Andrade.



10. Vera Castro - Estudo para figurino do espetáculo *Amor de Perlimplim com Belisa em seu Jardim*, encenação de Nuno Carinhas. Lisboa: ACARTE/Fundação Calouste Gulbenkian, 1987. Técnica mista. Fotografia de Paulo Andrade.



11. Vera Castro - Estudo para figurino do espetáculo *Amor de Perlimplim com Belisa em seu Jardim*, encenação de Nuno Carinhas. Lisboa: ACARTE/Fundação Calouste Gulbenkian, 1987. Técnica mista. Fotografia de Paulo Andrade.

Para que se perceba a instauração deste espetáculo no panorama teatral português, mas também o impacto visual desta criação (il. 12) de Vera Castro, importa citar as emotivas palavras da investigadora e crítica teatral Eugénia Vasques:

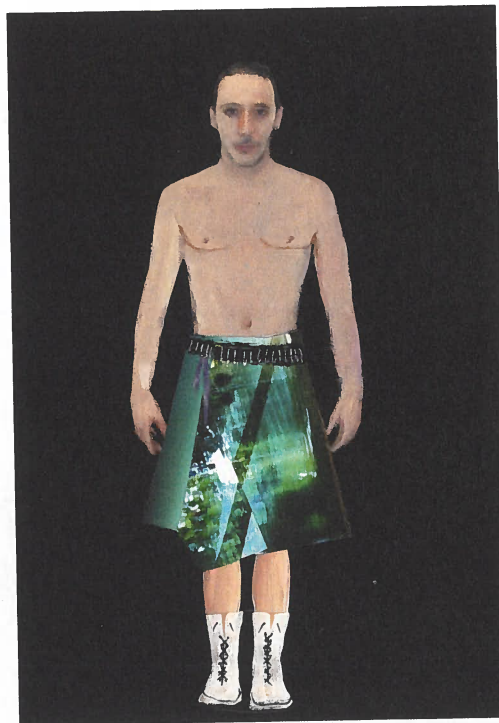
«[...] verdade seja dita, nunca mais esqueci esse espectáculo seminal. O imaginário dos dois artistas-pintores casava-se aí numa revisitação de Lorca marcada, plástica e semiologicamente, por um desassombro pós-moderno, por um ludismo simbólico (verde, cinco, terra, o leque, facas, roda de afiar, etc.) literariamente referencial mas, sobretudo, de profundas conotações psicanalítico-ideológicas»¹⁹



12. *Amor de Perlimplim com Belisa em seu Jardim*, encenação de Nuno Carinhas. Lisboa: ACARTE/Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

Algo de muito semelhante se passaria, vários anos mais tarde para o espetáculo *A Tempestade* de William Shakespeare, encenado por Tim Carroll, estreado no Teatro São Luiz em 2004, tendo como protagonistas, entre outros, Valerie Braddell numa muito bizarra “Próspera”, Diogo Infante no papel de Ariel (il.13), Bruno Bravo como Ferdinando (il. 14), entre outros, e onde as personagens vestidas por Vera Castro viviam magnificamente no cenário projetado por Isabel Worm. Aqui os figurinos

¹⁹ Cit. Eugénia Vasques – “A minha Vera” in *Politecnia*. Lisboa: IPL, 2010, maio, n.º 24, p. 40.



13. Vera Castro – Estudo para figurino da personagem “Ariel”, interpretada por Diogo Infante, no espetáculo *A Tempestade*, de William Shakespeare, encenação de Tim Carroll. Lisboa: Teatro São Luiz, 2004. Técnica mista. Fotografia de Paulo Andrade.



14. Vera Castro – Estudo para figurino da personagem “Ferdinando”, interpretada por Bruno Bravo, no espetáculo *A Tempestade*, de William Shakespeare, encenação de Tim Carroll. Lisboa: Teatro São Luiz, 2004. Técnica mista. Fotografia de Paulo Andrade.

são projetados a partir de uma fotografia do ator que vai desempenhar o papel, sendo de relevar o arrojo de alguns destes trajés, nomeadamente o da personagem Ariel.

A estruturação feita propositadamente para determinado intérprete voltaria a repetir-se com os projetos que realizou para os figurinos do bailado *Debaixo da Pele*, com coreografia de Rui Lopes Graça, para a Companhia Nacional de Bailado, apresentado no Teatro Camões em 2005 (il. 15). Neste espetáculo, a criação assentava num texto da própria Vera Castro, sendo muito interessante o que o autor nos diz sobre o mesmo:

«Quando peguei no texto da Vera Castro pensei imediatamente num solo», explica o coreógrafo. “Querida uma coisa intimista que apontasse para a diferença entre o universo exterior e interior de cada um.” Mas, com a escolha da música – *As Folias de Espanha*, de Marin Marais –, tornou-se necessário trabalhar com mais bailarinas. “O tema de Marais é feito de uma ideia que se repete 32 vezes. É sempre o mesmo material, com ligeiras variações. O desdobramento de intérpretes reflecte esta quase repetição que a música propõe.” E também a sobreposição de memórias, emoções e estados de espírito. “É como se fosse a mesma mulher”, oscilando entre sequências rápidas e lentas, dançadas sempre no limite da luz.»²⁰

Os figurinos têm particular preocupação com o corte, já que são estruturados com grande cuidado formal, geometrizados, o que contrasta com a liberdade dos drapeados, existindo também um outro confronto, este entre os tecidos mais estruturados, pesados e opacos, e os tecidos mais maleáveis e vaporosos, com jogos de transparências, como se pode ver nas colagens com amostras de tecidos feitas na folha onde estão os desenhos dos estudos para os figurinos (il. 15).

Noutros casos busca-se uma proposta que seja emblemática e à qual se faça uma imediata associação de ideias, como a solução que encontrou para o espetáculo *Artaud-Estúdio – Cenas da Crueldade Ocidental*, encenado por Paulo Filipe Monteiro no ano de 1997, tão exemplar de uma

²⁰ Lucinda Canelas – “Da história da música ao imaginário de Oscar Wilde no CNB, em Lisboa” in *Ípsilon / Público*. Lisboa: 2005, março, 10. Disponível em : <https://www.publico.pt/2005/03/10/jornal/da-historia-da-musica--ao-imaginario--de-oscar-wilde-no-cnb-em-lisboa-10479>. Acedido em 2019, setembro, 23.

visão estética muito própria, que rejeita o naturalismo, sem, no entanto, escamotear alusões formais, como aliás pugnava o próprio Artaud, nomeadamente a citação óbvia do colete de forças dado através do prolongamento dos braços do ator com recurso a mangas muito compridas que remetem para memórias nem sempre felizes. Paralelamente ao que é planeado, não é alheia à própria biografia de Artaud que esteve nove anos internado em instituições psiquiátricas²¹.



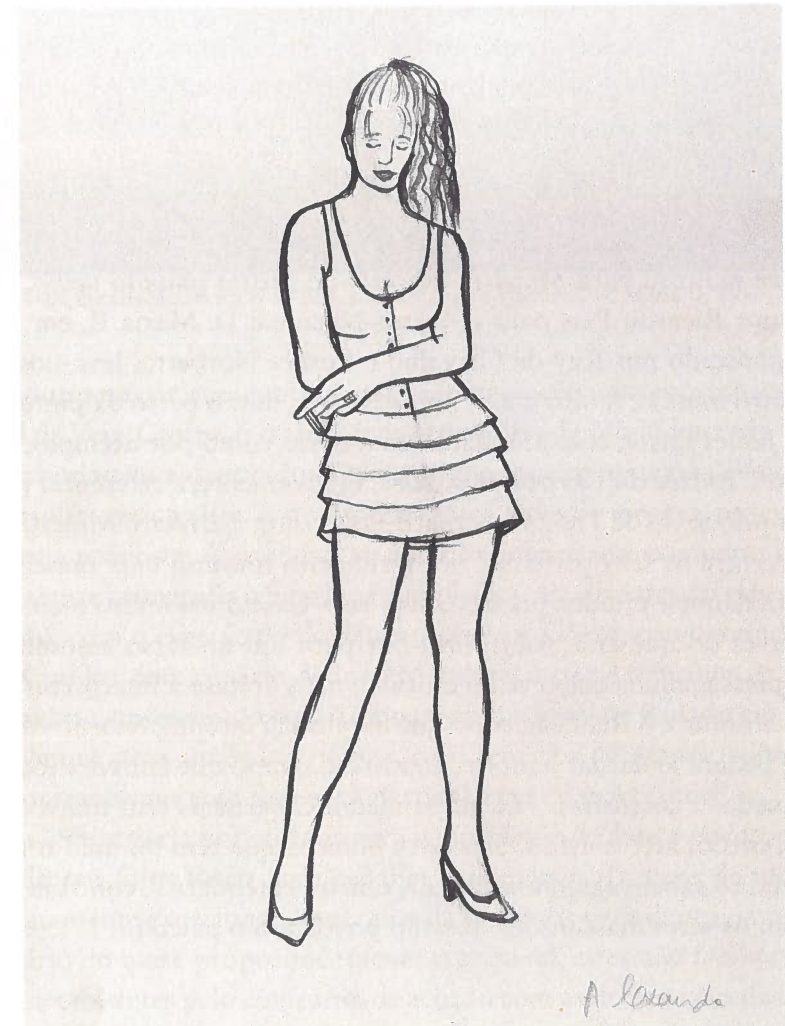
15. Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Debaixo da Pele*, coreografia de Rui Lopes Graça. Lisboa: Teatro Camões, 2005. Técnica mista. Fotografia de Paulo Andrade.

Com o espetáculo *Estrelas na Manhã*, baseado na peça *Estrelas no céu da Manhã* de Aleksandr Galine, encenado por José Wallenstein, para o Grupo de Teatro Hoje, venceu no ano de 1992 o Prémio “Sete de Ouro” para os melhores figurinos²². Trata-se de uma obra onde o universo

²¹ Flávia de Bastos Ascenço Soares e Domenico Uhng Hur - “O Corpo encarcerado na obra de Antonin Artaud” in *Mnemosine*. Rio de Janeiro, 2017, vol. 13, n.º 1, p. 11. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/321171408_O_Corpo_encarcerado_na_obra_de_Antonin_Artaud. Acedido em 2019, maio, 15.

²² Este espetáculo valeu ainda a Vera Castro o Prémio da Crítica de Cenografia.

feminino é abordado, num registo entre o cómico e o dramático, autêntica metáfora da vida. Para este espetáculo concebeu figurinos bem caracterizadores das personagens, até em termos emblemáticos, utilizando uma linguagem facilmente compreendida pelo espectador, nomeadamente com recurso a *clichés*, por exemplo no figurino para a personagem “Maria”, interpretada por Alexandra Lencastre, onde esta atriz desempenhava o papel de uma prostituta, mas sem jamais cair na vulgaridade (il. 16).



16. Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Estrelas na Manhã*, encenação de José Wallenstein. Lisboa: Teatro da Graça, 1992. Fotografia de Paulo Andrade.

Curiosamente, este desempenho marcou, e considera-se que neste particular o trabalho de Vera Castro não foi inocente, uma viragem na forma como o público via aquela atriz, como a própria o afirmou numa entrevista a Helena Teixeira da Silva:

«[P]Lembra-se de quando começou a ser considerada uma sex-symbol? [R] Estava a fazer uma peça pós-Perestroika, encenada pelo José Wallenstein, “Estrelas no céu da manhã”. Era uma prostituta de Moscovo. Houve uma grande mudança com as personagens que tinha feito até aí. No “Sete”, fizeram-me uma entrevista, mas publicaram fotografias da peça. Nessa altura achava alguma graça porque sempre tive muitos complexos por ser feia e baixa. Não sabia que ia pagar a factura durante tantos anos.»²³

Já o trabalho de criação, não só de figurinos, mas também de máscaras, que realizou para *Minetti – Retrato do artista quando velho*, encenado por Ricardo Pais para o Teatro Nacional D. Maria II, em 1990, protagonizado por Ruy de Carvalho e Lurdes Norberto, leva-nos para um outro mundo, muito mais expressionista, muito perto da pintura do belga James Ensor, com afinidades com obras como por exemplo, *Intrigue* ou *L'Entrée du Christ à Bruxelles*. Efetivamente, a referência já está no próprio texto de Thomas Bernhard, com o ator Bernhard Minetti guardando entre os seus pertences um verdadeiro tesouro, uma máscara da autoria daquele criador plástico, mas Vera Castro vai muito mais longe e, através do que cria, transporta-nos para um universo assombrado, onde pressagiamos que o velho ator não mais voltará a interpretar o seu papel absoluto, o Rei Lear, coisa que ele aliás já intuiu, pressentindo que só lhe restará aguardar a morte, ao mesmo tempo que enfrenta todos os seus medos e angústias: «Eu tinha medo. Os artistas têm todos medo, medo, medo, arte e medo. São estes homens que têm na mão o fio da história. Só sabem agredir-se uns aos outros, entende?»²⁴, confrontando-se com os seres mascarados que vão povoando o palco (il. 17).

²³ “Alexandra Lencastre: Estive muitos anos de castigo” in *Jornal de Notícias*. Porto: 2003, agosto, 30, p. 3

²⁴ Thomas Bernhard - *Minetti*. Lisboa: Cotovia, 1990, p. 25.



17. *Minetti*, encenação de Ricardo Pais. Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II, 1990.

Importa referir que, contrastando a intervenção com enorme impacto visual de Vera Castro, o trabalho de cenografia de Nuno Lacerda Lopes era extremamente depurado, o que permitiu que as máscaras e figurinos ganhassem características muito relevantes, fulcrais mesmo, para a dramaturgia proposta. A este nível será muito interessante comparar o confronto entre cenografia e figurinos completamente díspares do espetáculo referido, com o espetáculo de dança *Romeu e Julieta*, coreografado por John Cranko, com cenário de João Mendes Ribeiro e figurinos de António Lagarto, apresentado pela Companhia Nacional de Bailado em 2011, onde houve uma situação análoga, com cenários de grande contenção que contrastavam com figurinos particularmente marcantes²⁵.

Em 1990 criaria os figurinos para o espetáculo de dança *Isolda*, coreografado por Olga Roriz para o Ballet Gulbenkian. Trata-se de um caso absolutamente excepcional em termos de figurinos para dança, já que, ao contrário do que é propositadamente espetável, estes não facilitavam o movimento, antes pelo contrário, de acordo com as declarações da coreógrafa, por solicitação sua, os figurinos «Pesavam quilos, dancei com eles

²⁵ Veja-se o citado texto de Paulo Morais-Alexandre, p. 129.



18. Vera Castro – Figurino para espetáculo *Isolda*, coreografia de Olga Roriz. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990. Fotografia de Paulo Andrade.

e eram uma sensação de segunda pele, uma mais-valia à coreografia. Eram quase armaduras e impunham-se na personagem»²⁶. De corte relativamente simples, o maior impacto visual estava nas variantes empregues da cor vermelha, das mais luminosas às mais carregadas, podendo-se mesmo falar de um vermelho crepuscular (il. 18).

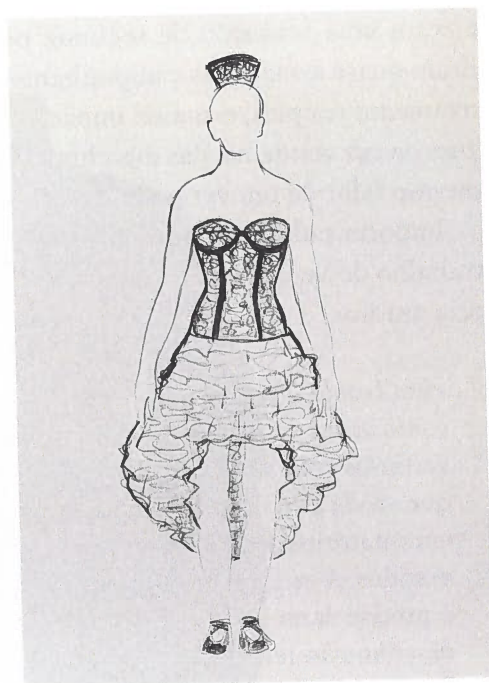
Importa publicar o que António Pinto Ribeiro escreveu a respeito do trabalho de Vera Castro para este espetáculo, que inclui citações da própria autora:

«Em *Isolda*, Vera Castro «nunca pensou que estava a vestir personagens como acontece no teatro, pensou sempre que eram corpos que vestia». E vestiu-os com veludos martelados, tafetás, sedas e brocados. Ela queria que «toda esta sumptuosidade vibrasse à luz». Um dos movimentos mais encantatórios desta coreografia é o rodopio feito com as rodas dos vários vestidos. A este propósito Vera Castro explica como do desenho do fato é preciso fazer ajustes, dos materiais, e aos corpos. Para esta artista o desenho não tem outra função senão a de ser um instrumento de trabalho. Por vezes, como no teatro onde muito tem trabalhado, é apenas um conjunto de apontamentos que ajudam a costureira a cortar o fato. Onde há rigor e precisão é na confecção do figurino. Aí há que ser cuidadoso porque na velocidade da coreografia há coisas que se perdem. «Sim, por exemplo, as nervuras que tinham alguns vestidos, tão minuciosas, e ninguém se calhar viu...» Tudo em dança se torna rasto!»²⁷

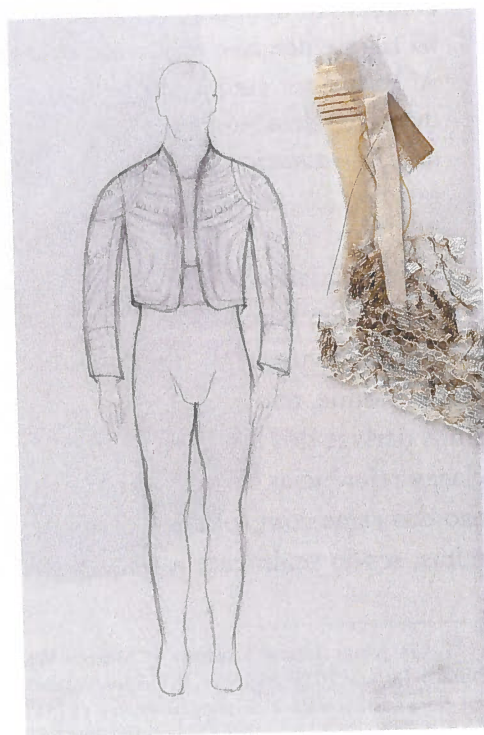
Para o bailado *Dom Quixote*, coreografado por Mehmet Balkan para a Companhia Nacional de Bailado e estreado em 2005, produziu cinquenta desenhos, dos quais vinte vão acompanhados com amostras de tecido e onde, não obstante a estruturação do projeto de design de figurinos derivar dos *trajes de luces* da corrida de toiros à espanhola, ou ter claras referências ao traje tradicional, com as *peinetas* ou o particular uso das saias com folhos, as formas são extremamente simples e escorreatas, sendo realmente a força dos mesmos dada pela eleição de cores

²⁶ Cit. Joana Amaral Cardoso – “Morreu Vera Castro, autora de imagens fortes” in *Ipsilon/Público*. Lisboa: 2010, fevereiro, 9. Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/02/09/jornal/morreu-vera-castro--autora-de-imagens-fortes-18758566>. Acedido em: 2019, setembro, 23.

²⁷ António Pinto Ribeiro – *Dança Temporariamente Contemporânea*. Lisboa: Vega, 1994, p. 112.



19. Vera Castro – Estudo para figurino do espetáculo *Dom Quixote*, coreografia de Mehmet Balkan. Lisboa: Teatro Camões, 2005. Desenho. Fotografia de Paulo Andrade.



20. Vera Castro – Estudo para figurino do espetáculo *Dom Quixote*, coreografia de Mehmet Balkan. Lisboa: Teatro Camões, 2005. Técnica mista. Fotografia de Paulo Andrade.

peculiarmente quentes, pela escolha dos tecidos muito estruturados (ils. 19 e 20) e até pela sua qualidade, algo que se voltaria a repetir em *Debaixo da Pele*, estreado em 2005.

Há, no conjunto da obra de Vera Castro, um núcleo de trabalhos que constitui um agregado muito próprio e coerente, onde a parte visual tem um papel exceccionalmente relevante, do qual um muito bom exemplo foi o espetáculo de ópera montado no Teatro Nacional de São Carlos em 1997, altura em que aí foram apresentadas três criações de Igor Stravinsky, as obras *Persephone*, *Le Rossignol* (il. 21) e *Renard*, encenadas respetivamente por Olga Roriz, José Wallenstein e Paulo Ferreira de Castro²⁸.



21. Vera Castro – Estudo para figurino da personagem “Cozinheira” do espetáculo *Le Rossignol*, encenação de José Wallenstein. Lisboa: Teatro Nacional de S. Carlos, 1997. Guache. Fotografia de Paulo Andrade.

²⁸ Estes figurinos foram expostos na Biblioteca Nacional, por ocasião da exposição *Stravinski em São Carlos*, no ano de 2010. Cf. “Stravinski em São Carlos: Perséphone, Renard e Le Rossignol” in Sítio da Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: http://web.bn.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=472%3Aexposicao-stravinski-em-sao-carlos&catid=144%3A2010&Itemid=514&lang=pt. Acedido em: 2019, setembro, 9.

Um fortíssimo impacto visual marca os figurinos que criou para este espetáculo e não será descabido estabelecer uma relação entre a sua visão e as propostas dos ballets triádicos, a visão de Teatro estabelecida pela Bauhaus, mais concretamente por Oskar Schlemmer²⁹, nomeadamente quando este afirmou:

«[...] nous sommes avant tout des hommes du regard [*Augenmenschen*] et pouvons donc déjà trouver satisfaction dans ce qui est purement visuel; parce que nous manipulons des formes et découvrons des effets mystérieux et surprenants dans le mouvement mécanique invisible, parce que nous pouvons transformer, métamorphoser l'espace au moyen de formes, de couleurs, de lumière; et l'on peut dire que le mot *Schau-Spiel** deviendrait une réalité si tous ces éléments apparaissaient comme une totalité, et qu'ainsi ait lieu la grandiose «fête des yeux»...»³⁰

Trata-se de uma noção que sempre marcou os espetáculos para os quais Vera Castro criou os figurinos, mas que obviamente também se aplica à sua obra como cenógrafa, podendo ser citados inúmeros exemplos, nomeadamente o já referido *Fedra*.

Um espetáculo excepcional foi *E no Intervalo Faz-se Qualquer Coisa*, uma encomenda da Expo'98 para o Festival dos 100 Dias, co-encenado pela própria Vera Castro e por José Wallenstein, apresentado em 1998 no Teatro da Cornucópia, que tem a particularidade muito própria de a figurinista assumir a co-autoria da encenação, considerando que a sua intervenção plástica não pode ser dissociada de uma visão dramaturgica. Tratava-se de um projeto particularmente ambicioso, feito a partir de textos e de influências bem diversas, nomeadamente plásticas, com referências às obras de Francis Bacon, Marcel Duchamp ou Alberto Giacometti, entre várias outras, musicais com Erik Satie, ou literárias, sendo de referir João Cabral de Mello Neto ou Pedro Bragança. Relativamente ao impacto do resultado, é muito significativo que o relevante crítico João Carneiro, respondendo a Vera Castro à questão se, na sua memória seletiva de espectador privilegiado, havia guardado espaço para algum

²⁹ Veja-se a este respeito de Oskar Schlemmer – *Théâtre et Abstraction*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1978.

³⁰ Cit. *ibidem*, p. 47.

guarda-roupa ou figurino em particular, respondeu que se lembrava no geral dos figurinos de Cristina Reis, «[...] não por serem “bonitos” ou “feios”, mas por serem especialmente bem concebidos.» e, em particular, nos desta produção, sobretudo pelo impacto visual «[...] que foi muito importante para esse espetáculo.»³¹. Neste espetáculo conjugava-se sem dúvida um dos desideratos da cenógrafa, como realçou a investigadora Susana Santos Silva, que estudou a obra de Vera Castro na sua “tesina” apresentada na Universitat Politècnica de València³² e que várias vezes a entrevistou, para esta «[...] uma cenografia bem conseguida era aquela que resultava de um trabalho cúmplice e paralelo com o encenador, no qual não se poderiam distinguir as fronteiras da criação [...]» e considerava que, de entre os vários espetáculos em que havia trabalhado, o que mais servia esse propósito era exatamente *E No Intervalo Faz-se Qualquer Coisa*³³, sendo ainda relevante o depoimento do encenador José Wallenstein: «[...]pode dizer-se que foi um espetáculo de Vera Castro em que eu realmente fiz a encenação de uma ideia dela, e de uma dramaturgia que ela construiu, e de uma investigação que ela fez.»³⁴

Conclusão

Não se sabe dos conhecimentos em botânica de Vera Castro, apenas se sabe a emoção e até o amor que ela tinha pelas magnólias que anualmente floriam no pequeno jardim interior das instalações do

³¹ Vera Castro, ob. cit., p. 197.

³² A pesquisa de Susana Santos Silva sobre Vera Castro destinava-se à elaboração de uma tese de doutoramento a ser apresentada na Universitat Politècnica de València, chegando a ser defendida uma tesina para a obtenção de um Diploma de Estudios Avanzados, onde o estudo de caso incidiu na «[...] obra escenográfica de Vera Castro como potenciadora de sentido de la obra, junto a la puesta en escena.» Infelizmente a morte da criadora impediria esse desiderato. Cf. Susana Santos Silva - “Resumen - ¿De qué se viste un espectáculo? – Metodología y el proceso creativo del decorado y los figurines en la obra teatral *The Passage*”, pp. 3-4. Disponível em: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/63664/RESUMO%20V%20FINAL%20ESPA%c3%91OL.pdf.pdf?sequence=3&isAllowed=y>. Acedido em 2019, outubro, 4.

Apesar de várias diligências, nomeadamente junto à universidade, jamais foi possível consultar este trabalho sobre Vera Castro. Cf. e-mail remetido por riunet@bib.upv.es a Luísa Marques (2019, outubro, 1) – “Re: pedido de informação” [mensagem eletrónica].

³³ Susana Santos Silva – “Daquilo que se faz no Intervalo” in *Politecna*. Lisboa: IPL, 2010, maio, n.º 24, p. 39.

³⁴ Cit. José Wallenstein apud Susana Santos Silva – ob. cit., p. 39.

departamento onde dava aulas, na Escola Superior de Teatro e Cinema. Tal facto poderá parecer despidendo e até descontextualizado numa conclusão a um trabalho de investigação relativo a uma figurinista, mas não o é, antes pelo contrário. Efetivamente, mostra uma componente seminal a todo o trabalho desta criadora, a vertente estética que presidia a todas as suas criações e até à forma como trajava, o que a tornava num ser de uma sensibilidade e uma elegância absolutamente raras nos dias que correm.

Disse o escultor Lagoa Henriques que «O grande problema do nosso tempo é conciliar a técnica com a ética, a estética e a poética»³⁵, mas era isso mesmo que Vera conciliava e do qual é dado o testemunho por todos os que com ela conviveram.

Vera Castro afirmou que foi figurinista por acaso³⁶ e isso pode até levantar a interessante questão da aprendizagem artística, ou dos ingredientes necessários para “arquitetar” um figurinista, já que a formação dos mais relevantes figurinistas portugueses é bem diferente, como o são as suas proveniências em termos de áreas de investigação artística, havendo, no entanto, no caso em apreço claras afinidades com o percurso de António Lagarto. Obviamente que não há uma receita. Pode-se aprender o domínio de uma ou várias técnicas, da mesma forma que se pode aprender a escrever, mas não se pode aprender a fazer Literatura. O mesmo se passa com as artes visuais, pode-se aprender a dominar uma linguagem plástica, do desenho, da pintura, ou da escultura, por exemplo. Até se pode aprender a raciocinar, mas jamais no âmbito de uma determinada expressão aprender a criar. Há efetivamente algo de inato que em confronto com a aprendizagem e tantas vezes a experiência, se desenvolve e faz surgir um criador. Foi esse o percurso da notável figurinista que aqui se ensaiou analisar. A partir de uma formação específica, soube fazer escolhas, nem sempre fáceis, e estabeleceu e partilhou uma visão própria do mundo, que ultrapassou as meras criações que fez e as tornou num *corpus* muito coerente e onde, até as amizades que selecionava, e

³⁵ Cit. Lagoa Henriques apud Lagoa Henriques – site oficial. Disponível em: <http://www.lagoahenriques.arte.com.pt/01.htm>. Acedido em 2019, outubro, 20.

³⁶ «[...] comecei a fazer figurinos por acaso, porque o Alberto Lopes, na sequência de uma conversa e de pinturas minhas que tinha visto, resolveu convidar-me para fazer a cenografia e os figurinos do Rei Ramiro.» Cit. Vera Castro – “De como aqui falarei das questões formuladas aos outros figurinistas” in ob. cit., p. 14.

Vera Castro era bem seletiva nas amizades, e sobretudo os criadores com quem escolhia trabalhar, tinham afinidades eletivas, falavam a mesma linguagem, permitindo colaborações frutuosas e instauradoras, nomeadamente com os encenadores e coreógrafos com quem mais trabalhou, como José Wallenstein, Paulo Filipe Monteiro ou Rui Lopes Graça.

Por fim, há que registar que este perfeccionismo e o enorme grau de exigência, mesmo para consigo própria, que é muito pouco usual, mas sobretudo tudo o que fez ao longo da sua existência, a tornam numa das mais relevantes figurinistas portuguesas da contemporaneidade, mas, mais importante do que tudo, deixou uma relevante e muito própria e reconhecível marca perene como criadora na Cena Portuguesa.

Bibliografia

- “Stravinski em São Carlos: *Perséphone, Renard e Le Rossignol*” in *Sítio da Biblioteca Nacional de Portugal*. Disponível em: http://web.bn.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=472%3Aexposicao-stravinski-em-sao-carlos&catid=144%3A2010&Itemid=514&lang=pt. Acedido em: 2019, setembro, 9.
- ABRANTES, Samuel – *Heróis e Bufões: O Figurino Encena*. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 2010.
- BARTHES, Roland – “As doenças do traje de Cena” in *Ensaaios Críticos*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BARTHES, Roland – “Histoire et Sociologie du Vêtement: Quelques observations méthodologiques” in *Annales: Economies, Sociétés, Civilizations*. Paris: 1957, Julho/Setembro, ano 12, n.º 3.
- BERNHARD, Thomas – *Minetti*. Lisboa: Cotovia, 1990.
- CANELAS, Lucinda – “Da história da música ao imaginário de Oscar Wilde no CNB, em Lisboa” in *Ípsilon / Público*. Lisboa: 2005, março, 10. Disponível em: <https://www.publico.pt/2005/03/10/jornal/da-historia-da-musica-ao-imaginario-de-oscar-wilde-no-cnb-em-lisboa-10479>. Acedido em 2019, setembro, 23.
- CARDOSO, Joana Amaral – “Morreu Vera Castro, autora de imagens fortes” in *Ípsilon/Público*. Lisboa: 2010, fevereiro, 9. Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/02/09/jornal/morreu-vera-castro-autora-de-imagens-fortes-18758566>. Acedido em: 2019, setembro, 23.
- CARVALHO, Caterina d’Amico de, PESCUCCI, Gabriella e TRAPPETTI, Dino – *Vestir o sonho: A Coleção Tirelli*. Lisboa: Electa / Museu Nacional do Teatro, 1994.
- CASTRO, Vera – *O Papel da Segunda Pele*. Lisboa: Athena, 2010.
- ECO, Umberto – *Obra Aberta*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1962, reed. 1986.
- FAULKNER, William – “The Art of Fiction” (Entrevista por Jean Stein) in *The Paris Review*. Paris: 1956, primavera, n.º 12. Disponível em: http://typeof-words.com/wp-content/uploads/2010/09/4954_FAULKNER4.pdf. Acedido em 2019, agosto, 12.
- MERLEAU-PONTY, Maurice – *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, reed. 2004.
- MORAIS-ALEXANDRE, Paulo – “Ser e Ter: O Teatro de António Lagarto” in *De Matrix à Bela Adormecida – António Lagarto*. Catálogo da Exposição. Lisboa: MUDE / Câmara Municipal de Lisboa, 2015.
- MUNIZ, Rosane – *Vestindo os Nus: O Figurino em Cena*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004.
- RANDALL, Marilyn – “Owning Discourse” in *Pragmatic Plagiarism: Authorship, Profit and Power*. Toronto: University of Toronto Press, 2001.
- RIBEIRO, António Pinto – *Dança Temporariamente Contemporânea*. Lisboa: Vega, 1994.
- SANCTI AURELII AUGUSTINI – “De Vera Religione Liber I” in *Opera*. Veneza: Typis Josephi Antonelli, 1834.
- SCHLEMMER, Oskar – *Théâtre et Abstraction*. Lausanne: L’Age d’Homme, 1978.
- SILVA, Susana Santos – “Daquilo que se faz no Intervalo” in *Politecnia*. Lisboa: 2010, maio, n.º 24.
- SILVA, Susana Santos – “Resumen – ¿De qué se viste un espectáculo? – Metodología y el proceso creativo del decorado y los figurines en la obra teatral The Passage”, pp. 3-4. Disponível em: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/63664/RESUMO%20V%20FINAL%20ESPA%c3%91OL.pdf?sequence=3&isAllowed=y>. Acedido em 2019, outubro, 4.
- SOARES, Flávia de Bastos Ascenço e HUR, Domenico Uhng – “O Corpo encarcerado na obra de Antonin Artaud” in *Mnemosine*. Rio de Janeiro, 2017, vol. 13, n.º 1.
- VASQUES, Eugénia – “A minha Vera” in *Politecnia*. Lisboa: 2010, maio, n.º 24
- VIANA, Fausto – *Figurino Teatral e as renovações do século XX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.
- VIANA, Fausto e VELLOSO, Isabela Monken – “Roland Barthes e o Traje de Cena” in *Anais dos Colóquios de Moda: 14.º Colóquio de Moda*. São Paulo: Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda (ABEPEM), 2018. Disponível em <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202018/Grupos%20de%20Trabalho/GT%2011%20-%20Traje%20de%20Cena%20Ontem,%20hoje%20e%20sempre/FAUSTO%20VIANA%20-%20Roland%20Barthes%20e%20o%20traje%20de%20cena.pdf>. Acedido em 2019, setembro, 11.

Créditos das ilustrações

- p. 52 Vera Castro – Folha de estudo com amostras de tecidos para figurinos de espetáculo não identificado. S. d. Fotografia de Paulo Andrade.
- p. 53 Beatriz Batarde em *Fedra* de Jean Racine. **Encenação** de Ana Tamen **Tradução** Vasco Graça Moura **Cenografia e figurinos** Vera Castro **Assistente estagiária de cenografia e figurinos** Carla Freire **Desenho de luz** Jorge Ribeiro **Percussão** Pedro Calado **Movimento** Peter Michael Dietz **Músicos** Nuno Oliveira | Sara Jonatas **Apoio vocal** Natália de Matos **Interpretação** Beatriz Batarde | Alexandre de Sousa | Pedro Carmo | Cristina Bizarro | Cândido Ferreira | Sara Carinhas | Kjersti Kaasa | Adelina Oliveira. Lisboa: Teatro Maria Matos, 2007. Fotografia de Margarida Dias.
- p. 57 Meredith Kitchen, Custódia Gallego e Cristina Carvalhal em *Hotel dos Dois Mundos* de Eric-Emmanuel Schmitt. **Tradução, dramaturgia e encenação** de Cucha Carvalheiro **Cenários e figurinos** Vera Castro **Desenho de luz** Nuno Meira **Música** André Pires **Movimento** Paula Castro **Consultor de magia** António Ribeiro **Assistência de encenação** Andreia Carneiro **Assistência de cena** Carlos Freitas **Produção executiva** Mafalva Gouveia **Operação de luz** Luís Lopes **Operação de som** António Venâncio **Interpretação** Luís Gaspar | Meredith Kitchen | Rogério Vieira | Luís Lucas | Custódia Gallego | Cristina Carvalhal | Carla Maciel. Lisboa: Teatro D. Maria II, 2006. Fotografia de Margarida Dias.
- p. 58 Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Savalliana*, coreografia de Rui Lopes Graça. Lisboa: Teatro Camões, 2000. Desenho. Fotografia de Paulo Andrade.
- p. 59 *Glória*, coreografia de Rui Lopes Graça. Lisboa: Teatro Camões, 2003.
- p. 61 e p. 62 Vera Castro – Projeto para figurino do espetáculo *Glória*, coreografia de Rui Lopes Graça. Lisboa: Teatro Camões, 2003. Fotografia de Paulo Andrade.
- p. 63 e p. 64 Vera Castro – Estudo para figurino do espetáculo *Amor de Perlimplim com Belisa em seu Jardim* de Federico Garcia Lorca, encenação de Nuno Carinhas. Lisboa: ACARTE/Fundação Calouste Gulbenkian, 1987. Técnica mista. Fotografia de Paulo Andrade.
- p. 65 *Amor de Perlimplim com Belisa em seu Jardim* de Federico Garcia Lorca. **Encenação e dramaturgia** Nuno Carinhas | Fernando Faria **Cenário e figurinos** Vera Castro **Assistente de encenação** Fernando Faria **Assistente musical** Luís Madureira **Desenho de luzes** Paulo Graça **Aderecista** João Calvário **Fotografias** Inês Gonçalves **Penteados** Victor Hugo **Montagem** David Alves **Mendes** Mestra de guarda-roupa Manuela Guerreiro **Técnico de luz** Paulo Graça, Jorge Gonçalves **Técnicos de som** Jorge Martins | Pedro Antunes **Maquinistas** Ricardo Rosa | Ilídio Araújo | Luís Silva **Direção de cena** Henrique Martins **Direção de produção** Emília Rosa **Interpretação** António Pires | Anamar | Luísa Cruz | Isabel Alarcão | Luís Madureira | José Wallenstein. Lisboa: ACARTE/Fundação Calouste Gulbenkian, 1987. (*Espólio Eugénia Vasques*. Arquivo da Biblioteca da ESTC)
- p. 57 Vera Castro – Estudo para figurino da personagem “Ariel”, interpretada por Diogo Infante, no espetáculo *A Tempestade*, de William Shakespeare, encenação de Tim Carroll. Lisboa: Teatro São Luiz, 2004. Técnica mista. Fotografia de Paulo Andrade.
- p. 66 Vera Castro – Estudo para figurino da personagem “Ferdinando”, interpretada por Bruno Bravo, no espetáculo *A Tempestade*, de William Shakespeare, encenação de Tim Carrol. Lisboa: Teatro São Luiz, 2004. Técnica mista. Fotografia de Paulo Andrade.
- p. 68 Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Debaixo da Pele*, coreografia de Rui Lopes Graça. Lisboa: Teatro Camões, 2005. Técnica mista. Fotografia de Paulo Andrade.
- p. 69 Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Estrelas na Manhã*, encenação de José Wallenstein. Lisboa: Teatro da Graça, 1992. Fotografia de Paulo Andrade.
- p. 71 *Minetti* de Thomas Bernhard. **Encenação** de Ricardo Pais **Tradução** João Barrento **Cenário** Nuno Lacerda Lopes **Figurinos e máscaras** Vera Castro **Desenho de luz** Paulo Graça **Assistente de encenação** Lúcia Maria **Sonoplastia** Rui Ferreira **Ponto – anotadora** Leonor de Oliveira **Elocução e técnica vocal** Luís Madureira **Consultor acústica** Carlos Fafaiol **Contra-regra – Manuel Guicho** **Assistente de contra-regra** Carlos Miguel Chaves **Chefe de montagem** José Palma **Aderecistas** Ildeberto Gama **Mestra de guarda-roupa – Emília Lima** **Efeitos de som** Leonel Ferreira **Operador de luz** José Carlos Nascimento **Operador de som** Rui Ferreira **Fotografia** Daniel Blaufuks **Direção gráfica** José Brandão **Interpretação** Ruy de Carvalho | Lurdes Norberto | Vitor Ribeiro | João de

Carvalho | Lúcia Maria | Diogo Varela | Sílvia Brito | José Simão | Artur Mendes da Silva | Miguel Campos | Paula Bicho | Rui Fernandes. Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II, 1991. (*Espólio Eugénia Vasques*. Arquivo da Biblioteca da ESTC)

p. 72 Vera Castro – Figurino para espetáculo *Isolda*, coreografia de Olga Roriz. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990. Fotografia de Paulo Andrade.

p. 74 Vera Castro – Estudo para figurino do espetáculo *Dom Quixote*, coreografia de Mehmet Balkan. Lisboa: Teatro Camões, 2005. Desenho. Fotografia de Paulo Andrade.

p. 75 Vera Castro – Estudo para figurino da personagem “Cozinheira” do espetáculo *Le Rossignol*, encenação de José Wallenstein. Lisboa: Teatro Nacional de S. Carlos, 1997. Guache. Fotografia de Paulo Andrade.

Agradecimentos

À fotógrafa Margarida Dias, pela cedência das fantásticas fotografias de sua autoria do espetáculo *Fedra* e *Hotel dos Dois Mundos*.

À Dr.^a Luísa Marques, uma muito querida amiga, a quem recorreremos amiúde e que tanto nos apoiou na pesquisa e escrita deste texto.

À professora Maria José Fazenda, cuja ajuda e capacidade de pesquisa foram absolutamente fulcrais para este estudo, nomeadamente pela forma como nos ajudou nas identificações de alguns dos espetáculos de dança para os quais Vera Castro realizou os figurinos.

Ao encenador Nuno Carinhas e à Helena Simões, que nos permitiram identificar vários figurinos.

Ao irmão de Vera Castro, Rui Castro, sem ele este trabalho não teria sido possível e cuja ajuda foi inestimável.