

O que não suportas, de todo, ver no guarda-roupa de um espetáculo?

O que para mim é mesmo doloroso é ver coisas que se sente que estão muito novas, hirtas, que nunca foram usadas, que não têm vida – coisas pirosas.

Mas, em cena, tudo depende do contexto e do porquê. Estou a pensar, também, em alguns figurinos de dança, que se vêem e que são tipo uns delírios, mas que não se sabe muito bem porque é que estão ali – incomoda-me que seja uma coisa gratuita.

Hoje em dia, ainda há figurinos que me incomodam imenso, a não ser que estejam lá por razões muito específicas. Por exemplo, aqueles figurinos típicos de dança, o *maillot* colado ao corpo, dos pés à cabeça, se não estivermos a falar de uma coisa específica em relação à dança, parecem-me uma cena completamente arcaica ou uma reprodução de isso mesmo. O mesmo acontece com aqueles vestidinhos vaporosos para as meninas, tudo aquilo que se costuma achar ser melhor assim, porque é dança, porque, como é movimento, o fato tem de ter movimento ou elasticidade, todos esses pressupostos hoje em dia incomodam-me bastante.

Alguma vez te apeteceu que os intérpretes fossem para o palco com a roupa de ensaio?

Eu acho que isso é uma coisa que num certo tipo de dança até tem acontecido muito. Aquele género em que as pessoas vão quase de fato de treino. Talvez em parte para contrariar a tal tendência do *maillot* e de certos fatinhos. Houve uma altura, pelos anos sessenta e setenta, em que as pessoas pensaram que era mais interessante a roupa de treino, mas isso também já se tornou um outro código e, portanto, também já há um certo cansaço disso.

Alguma vez achaste um figurino desajustado para ti ou para um colega teu?

Há sempre alguém que não está bem. Por exemplo, na peça dos super-homens, havia uma rapariga que realmente não ficava lá muito bem dentro daquela roupa, não sei bem porquê, mas aquilo não incorporava.

Nas críticas que leste a espetáculos de dança, lembras-te de referências especiais a figurinos desses espetáculos?

Sei que começa a ser bastante raro referirem-se aos figurinos, assim como à música. Mas talvez isso tenha a ver com concepções que vão variando. Houve uma época em que a própria dança era vista sob uma perspectiva muito estética, era também mais concebida sob essa perspectiva e o figurino era mais um elemento desse jogo. A partir do momento em que se parte para outra maneira de fazer as coisas, talvez, em certos momentos, ele se torne mais funcional.



O que te leva a escolher um figurinista e que espaço de liberdade dás ao seu trabalho?

O que me leva a trabalhar com cenógrafos e figurinistas tem a ver com uma extensão da criação coreográfica, com uma cumplicidade com outro criador e, ainda, com um enriquecimento de um ponto de vista que não é só o meu.

Parto para cada criação com um ponto de vista, um objectivo em relação às minhas ideias.

Geralmente, têm muito a ver com ideias a que correspondem imagens muito precisas e a partilha, com esse outro criador que vai criar a segunda pele do bailarino, é para mim um enriquecimento face àquilo que eu imagino. Não é fácil para mim nem para o figurinista trabalhar comigo, porque, geralmente, tenho uma imagem muito precisa que tento passar, e essa imagem, às vezes, é muito próxima daquilo que depois o criador “é obrigado” a fazer. Também posso dar mais liberdade e deixar que me invadam mais, mas nunca me aconteceu pedir a um figurinista que revestisse aqueles corpos sem ter um ponto de partida muitíssimo preciso. Eu não vejo isto como uma castração para o figurinista, mas sim como objectivar o figurinista. É dar-lhe um ponto de partida, que é aquele

e que é fechado naquilo, mas depois pode ser um mundo. Por exemplo, se eu der as mesmas ideias a três figurinistas diferentes, o resultado será certamente diferente. Por isso, talvez possa dizer que a minha relação com o figurinista é uma relação de enriquecimento, porque, às vezes, me aparecem coisas que não têm nada a ver com aquilo que eu imaginava, caso do *Pedro e Inês*, da Mariana Sá Nogueira.

Posso dizer que só tenho tido bons resultados, à excepção, talvez, de um, que foi mau.

Quando as coisas, às vezes, não estão bem, o que pode ser muito interessante é experimentar trabalhar deixando à livre improvisação do figurinista. Por um lado, acomodando-me e, por outro, modificando alguma coisa, de um modo subtil, de maneira a que nos possamos encontrar num ponto de acordo e que nos mantenhamos fiéis em ambas as partes.



Olga Roriz, figurinos de *Confidencial*, 2004.

É importante para ti assistires às provas ou preferes ver o trabalho quase pronto?

Não é só importante assistir, acho mesmo necessário, porque é numa prova que tenho o primeiro impacto com aquilo que está desenhado no papel, com o que foi falado e, depois, com aquilo que é a realidade no corpo do bailarino, com todas as implicações relativas aos movimentos que terá de fazer. Por isso, acho que faz falta a presença do coreógrafo na prova. Mas, antes disso, acho que ainda há um aspecto a salientar que é o do entendimento que preciso de ter com o figurinista no que diz respeito às escolhas dos materiais. Estas escolhas são feitas tendo em conta o tipo de movimentos da coreografia, e, só depois, com esse tipo de informação, é que o figurinista poderá fazer a sua escolha. Todas estas coisas poderão ser testadas nas provas e assim, se for caso disso, teremos de as alterar, e mais tarde até me poderá apetecer acrescentar ou modificar qualquer coisa na coreografia, para realçar esse figurino.

Se não gostas de um figurino demonstras isso à frente do intérprete ou falas em privado com o figurinista?

Não gostar de um figurino é uma coisa que raramente me acontece, mas, às vezes, é o intérprete que me dá a entender que não gosta ou dá-me dicas de qualquer coisa e, então, nesse caso eu passo essa ideia ao figurinista e procuro saber se alguma coisa se pode fazer para que ele se sinta melhor. Às vezes, mesmo antes dos figurinos feitos, eu dou indicação ao figurinista sobre as cores preferidas dos intérpretes.

Quando os bailarinos vestem os figurinos pela primeira vez, que tipo de perturbação sentes no ensaio?

Essa pergunta é interessante porque já passei por alguns dissabores e, por isso, para os evitar, fui tentando ter os figurinos o mais cedo possível durante o processo de trabalho. Quando comecei a ter a minha companhia, em que faço quatro a cinco meses de trabalho, o que tento é pedir ao figurinista para avançar com o trabalho logo no início, de maneira a podermos ter os fatos ou os protótipos o mais cedo possível, para que eles possam ser uma mais-valia e não um empecilho e para que, inclusivamente, possamos trabalhar sobre o figurino. Hoje em dia, quase que não trabalho com roupa de ensaio, quero que tragam calças, camisas, etc., mesmo que não seja o figurino que vão usar, mas para que estejam vestidos e para que não se sintam em roupa de ensaio. Depois, mudar daquela roupa para outra já é mais simples. E, cada vez mais, hoje em dia, é com a roupa que trabalho – é um processo que estou a utilizar.

O que não suportas, de todo, ver no guarda-roupa de um espectáculo?

A primeira coisa que não suporto é que esteja mal executado, mal feito, depois, que não vista bem o corpo a que pertence, não sei bem explicar, mas é uma questão estética, e, ainda, que se imponha de uma maneira negativa em relação à peça que se está a ver.

Existem na tua memória de espectadora imagens de intérpretes cuja roupa se tenha colado de tal maneira à pele que se tornaram inesquecíveis?

Por um lado, há o meu gosto: as coisas bem feitas, que caem bem e que estão a favor da peça. Depois, até pode haver um figurino lindíssimo, só por si, mas, se não for consistente dentro da peça, fica como se fosse pendurado num cabide. Acho que a imagem que eu posso ter disso corresponde ao momento onde tudo se concentra de um modo coeso e onde tudo está bem. Ao nível da imagem, tenho na minha cabeça quase todas as peças da Pina Bausch, porque tudo estava bem: figurinos, música, bailarinos, ambiente, etc., tudo aquilo estava perfeito, se é que existe perfeição. Mas, se me perguntares como era o figurino, talvez não me lembre, mas ele existia e de uma maneira muito forte e as mutações por que passa quando está junto da terra ou da água. Por comparação, dentro do meu trabalho, a Isolda é um deles, onde tudo se junta de uma maneira muito sensível, muito forte, que tem a ver com cores, o contraste entre as pernas nuas e o peso do veludo. Acho que tem a ver com uma conjugação e não tem a ver com o figurino enquanto objecto isolado, que pode ser muito bonito mas, se depois não tem qualquer coisa mais, acaba por não resultar.

Alguma vez sentiste que um figurino veio dar mais clareza ao teu trabalho ou, pelo contrário, o veio prejudicar?

Já senti que veio dar mais ênfase, mais força, mas prejudicar, nem por isso. Hoje em dia procuro o figurino para construir a cena, portanto, logo à partida, as coisas ficam mais certas. Neste momento estou a reciclar muito, a usar coisas que já estão feitas, porque há muita coisa bonita que teve aquela relação naquele momento, mas há muitos outros diálogos que se podem ter com aquele figurino e também muitas personagens que se podem criar para ele. Este é outro ponto de vista completamente diferente, mas que faz reviver os figurinos.

Alguma vez te apeteceu que os intérpretes fossem para o palco com a sua roupa de ensaio?

Eu tenho várias peças onde a roupa é dos próprios bailarinos, portanto faço isso mesmo.



Mariana Sá Nogueira, figurinos de *Pedro e Inês*, 2003.

Vera Castro, figurinos de *Isolda*, 1990.

Nuno Carinhas, figurinos de *Cavaleiros da Noite*, 1991.



Jasmim de Matos, figurinos de *Violocelo Não Acompanhado em Suite de Luxo*, 1987.

Nuno Côrte-Real, figurinos de *Terra do Norte*, 1985.

Nenhum intérprete passa tanto tempo ao espelho como o bailarino, achas que o facto de conhecer tão bem o seu corpo lhe pode trazer mais exigências em relação ao que vai vestir?

Acho que sim, sobretudo porque nós temos uma noção do corpo completamente alterada da realidade, nós vemo-nos ao espelho durante anos e anos e estamos sempre a querer ver outra coisa e, ao mesmo tempo, numa autocrítica muito grande. Quase nenhum bailarino gosta do seu corpo e, por isso, estamos sempre à espera que o figurino nos altere o corpo e nos dê o que gostaríamos de ter; portanto, nesse sentido, há uma grande exigência do bailarino.

Ao longo do teu percurso, existem figurinos que te tragam memórias especiais?

Quase todos, mais do que o próprio cenário. É com o figurino que sinto isso.

Às vezes, digo aos bailarinos que usem figurinos que eu já usei, porque eles têm experiência e sabem dançar, têm sabedoria. É a sensação que tenho, que aquele figurino já passou muito e, portanto, já sabe muito, e essa memória, das peças e dos momentos, faz que, quando olho para o figurino, ouça a música, me sinta no espaço e quase que me lembro do movimento, só de o olhar. Lembro-me de bastantes, o que é bom, porque às vezes é uma coisa que se esquece e é uma coisa muito importante. Lembro-me na Gulbenkian da *Terra do Norte*, do Nuno Côrte-Real, da *Isolda*, com figurinos teus, e do *Violoncelo Não Acompanhado em Suite de Luxo*, do Jasmim. Há pouco tempo fiz uma peça, na Ilha de Faro, e uma das coisas de que as pessoas falavam era da maneira principesca como os bailarinos estavam vestidos. Numa praia, esse contraste fazia um efeito muito interessante. Gostava de contar, porque acho que tem interesse a história do poder de um figurino que muito me surpreendeu. Foi para o último solo que fiz *Os Olhos de Gulay Cabbar*, com um figurino da Mariana Sá Nogueira. É um vestido vermelho simples, com uns cortes em diagonal, concebido para que eu entrasse na água com lama, portanto, ele teria de absorver a água e o efeito era o de se colar ao corpo. Fiz a prova, ele estava-me ótimo, mas depois, quando comecei a trabalhar, ele parecia ter mais força do que eu e houve ali uma luta enorme entre as minhas torções e as do vestido, que eram contrárias às minhas. Esta luta deu lugar a uma espécie de diálogo nosso, pela primeira vez senti que não era só coreografia, o vestido alentava-me constantemente.



Nenhum intérprete passa tanto tempo ao espelho como um bailarino. Achas que o facto de conhecer tão bem o seu corpo lhe pode trazer mais exigências em relação ao que vai vestir?

Sim, com certeza, faz-nos bastante autocríticos em relação ao corpo e ao que vestimos. Acho muito importante que a roupa que usamos, tanto no dia-a-dia, como no palco, seja confortável e valorize aquilo que temos de melhor.

Que importância conferes ao figurino?

Sempre que fazem um figurino para o meu corpo, a importância que lhe dou é exactamente a de poder evidenciar as partes do meu corpo que são mais bonitas, e, por outro lado, que tenha também a ver com o meu gosto.

As provas são momentos de prazer, massacre, inquietação ou cumplicidade?

Têm sido de cumplicidade e de prazer. Se não houver cumplicidade, se as coisas não foram feitas a pensar em nós, então também não são confortáveis porque nos sentiremos mal vestidas. No meu caso, em que penso mais tarde dedicar-me profissionalmente a fazer figurinos, posso dizer, ainda, que tenho aprendido bastante com os figurinistas durante as provas.

Saber que determinado figurinista te vai vestir pode dar-te alguma confiança, ficas expectante ou é-te indiferente?

Nunca me é indiferente. Normalmente, mal começo a aprender um bailado, pergunto logo como é o figurino e quem é que os vai fazer. Porque mesmo para o próprio ensaio é importante saber como vamos vestidas, se é de saia ou de calças, se calçadas se descalças; acho que é útil sabermos isto desde logo, no início dos ensaios.

Devo dizer que há realmente figurinistas que me preocupam, porque já sei como é o estilo deles, às vezes com peças muito nuas, e essas coisas incomodam-me um bocadinho.

Tens consciência de teres, tu ou colegas teus, algum ponto fraco numa parte do corpo, podendo isso tornar-se mesmo obsessão?

Claro que sim. Acho que não temos um sentido muito apurado do que é estético ou não, do que fica bem e do que não fica bem, mas normalmente, se a pessoa se queixa de alguma coisa, há ali uma ponta de razão. Às vezes, pode ser levado ao exagero, eu própria reconheço isso, já fui assim, mas agora não tanto; com a idade as coisas acalmam sempre um pouco, o equilíbrio encontra-se. Talvez aconteça exactamente por estarmos sempre a olhar para o espelho e ficamos assim muito auto-críticos, é um defeito de profissão.

Se alguma coisa não te agrada tentas seduzir o figurinista, convencer a mestra ou recorres ao coreógrafo?

Se há contacto e possibilidade de falar expressando aquilo que sentimos, acho que o figurinista é o interlocutor ideal para estas questões.

Existem figurinos que te trazem memórias especiais ao longo do teu percurso?

Claro que tenho memórias especiais de figurinos fantásticos, embora também tenha outras que não são boas, mas, principalmente em *ballets* mais pequenos, são fascinantes os processos de trabalho, tanto ao nível coreográfico, como de figurinos.

Alguma vez achaste que um figurino era desajustado para ti ou para um colega teu?

Em relação a mim, posso dar vários exemplos. Estou a lembrar-me de um figurinista estrangeiro que fez uma das coisas mais horrorosas que eu já vesti na minha vida, com um tecido horroroso, fazia as pernas horrorosas, cortava a linha, uns *collants* de rede que ficavam péssimos com as luzes e tinha uns dourados à frente. Entretanto, há outros que também não são agradáveis, com malhas justas, transparentes, são coisas que não favorecem as raparigas e, às vezes, é pena porque fazemos tanto esforço para estarmos em forma e depois vamos para o palco e parecemos ter o dobro do tamanho, porque em palco tudo aumenta.

Do clássico ao contemporâneo, o corpo pode vestir-se de várias formas. Consegues caracterizar algumas?

No clássico usamos sempre *collants* cor-de-rosa com a sapatilha de ponta, as fitas, e, depois, ou um tutu curto ou um tutu comprido conforme o *ballet*. Normalmente, a pele tem de estar clara e na cabeça uma coroa ou umas rosas.

No contemporâneo pode-se usar de tudo, estar descalço, perna nua, calças, saias curtas e compridas, calções, até cuecas e *soutiens*.





Se o corpo em movimento é o que mais importa, porque é que geralmente os bailarinos não gostam dos *maillots*?

Para se usar um *maillot de lycra*, justo ao corpo, tem de se ter uma luz que favoreça, senão o corpo aumenta muito porque a *lycra* já de si faz aumentar, e, depois, a luz e a cor também podem contribuir para isso. Portanto, os figurinos podem ser muito bonitos mas, se não tiverem em atenção estes aspectos, os corpos podem parecer maiores e isso não nos favorece. Apesar de ser interessante poder ver o corpo em toda a sua modelação num fato justo com bom corte, a verdade é que esse corpo tem de ser bastante elegante para que o efeito seja agradável.

Numa hierarquia: música, coreografia, cenografia, figurinos, luz, o que achas desta escala de valores?

Acho que têm todos o mesmo valor. Não considero nenhum mais importante que outro, porque todos são o conjunto que faz o espectáculo. Eu sei que essas hierarquias existem, mas eu não vejo as coisas dessa forma.

Nas críticas que leste sobre espectáculos de dança, lembras-te de referências especiais a figurinos?

Sim, são normalmente nas grandes produções de *ballets* clássicos que os figurinos são referenciados, até porque são espectáculos muito longos em que a parte visual é muito importante.

Houve alguma coisa nestas perguntas que tenha escapado e que tu gostasses de acrescentar?

Acho que tem interesse poder dizer quanto é importante para mim a questão estética, que em parte talvez se deva ao facto da minha mãe pintar e de me levar um pouco por esse mundo das artes. Pode ser que eu tenha um sentido estético errado, mas penso que é importante vestirmos coisas que nos façam esteticamente estilizadas, assim como não devemos vestir coisas pesadas que nos façam sentir mal, porque isso reflecte-se logo na dança, e a roupa é, de facto, como uma segunda pele e nós temos de a sentir como nossa.

Mestra de Guarda-Roupa



O que fez com que, em vez de se dedicar a fazer roupa para o dia-a-dia das pessoas, se virasse para esta especificidade que é construir roupa para personagens de espectáculos?

Por um lado, foi o cansaço de trabalhar recebendo clientes em casa, coisa que eu achava desagradável. Por outro lado, este é um trabalho mais artístico, mais criativo, que dá outro prazer.

Quer contar como foi o seu percurso?

Bem, primeiro aprendi costura e comecei a trabalhar em casa para várias senhoras, mas fui sempre fazendo vários cursos para aperfeiçoar o meu trabalho e actualizar os meus conhecimentos, relativamente à moda.

Depois, trabalhei durante sete anos para o pronto-a-vestir. Esta experiência foi importante e contribuiu muito para a minha aprendizagem. Gostei muito e foi interessante vestir pessoas apenas com os manequins, sem ter os corpos, e, depois, reconhecer as roupas nas pessoas que via na rua.

Entretanto, fui com um amigo ao *atelier* de costura da Gulbenkian e fiquei deslumbrada. Foi nessa altura que conheci a mestra do guarda-roupa e, passado algum tempo, recebi um convite dela para fazer um trabalho para o teatro e eu aceitei. Apesar de não ter qualquer experiência nesta área, ela apreciou a minha capacidade para interpretar os figurinos e gostou muito do meu trabalho. Foi por isso que me recomendou e, assim, eu acabei por vir parar à CNB, onde ainda estou.

Tendo já vestido muitos intérpretes, actores e bailarinos, conhece os seus pontos fracos, as suas manhas, os seus desapontamentos, em relação ao que vão vestir. O que gostaria de salientar dessa relação que eles têm com os figurinos?

É sempre mais fácil quando eles vêem o figurino e gostam, porque ficam entusiasmados. Quando não gostam ficam contrariados e são mais evidentes as suas manias. Uns gostam de sentir a roupa larga, outros justa, outros ainda embirram com os tutus direitos e querem-nos caídos, o que é errado.

Às vezes, temos de recorrer a certos truques para os tranquilizar, concordamos com eles, dizemos que sim, que a roupa vai ser emendada, mas no fundo sabemos que não as vamos alterar – é o que chamamos “emenda de cabide”.

A roupa para a dança tem de obedecer a maior rigor, ela tem de cair bem, mas tem também de ter em conta o movimento.

A roupa para o palco não pode ser feita como se fosse para usar na rua e, por vezes, eles não estão a perceber isso, alguns são vaidosos.

A ópera é ainda diferente do teatro, porque, normalmente, os tecidos usados são mais pesados e os cantores também são mais fortes. Por vezes, é bastante complicado torná-los elegantes, embora tentemos sempre resolver os problemas e pô-los o melhor possível, porque é importante que vão para o palco felizes com a roupa que vestem. Para nós, isso é gratificante.

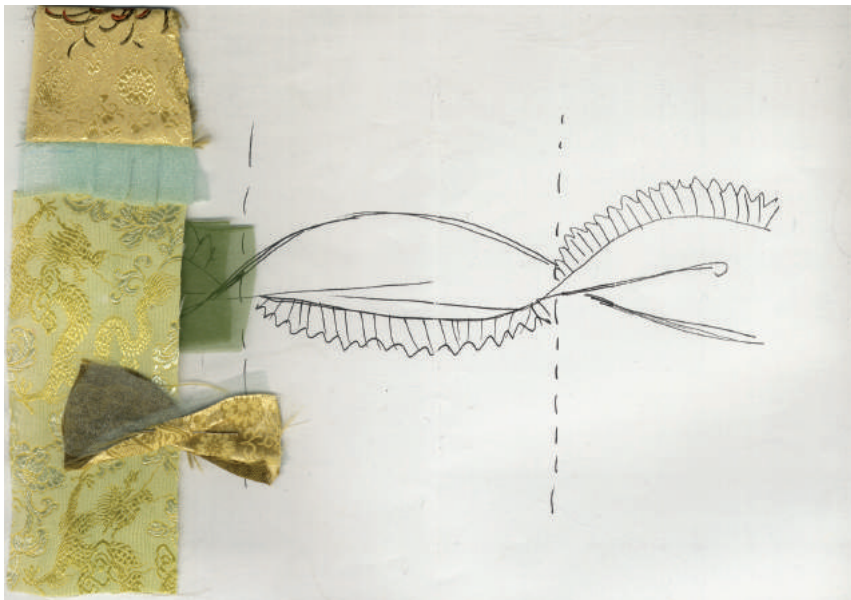
Já trabalhou com vários figurinistas e tem com certeza as suas preferências. De que é feita essa preferência? Da competência, do profissionalismo, do gosto estético, do carácter, da admiração, da cumplicidade ou de outros aspectos?

O carácter e o bom gosto são as coisas mais importantes. Gosto de trabalhar com pessoas que sabem muito, porque assim também aprendo.

Acho que entre mestra de guarda-roupa e figurinista pode haver uma relação de aprendizagem mútua, entre o saber de quem desenha e o de quem confecciona. As pessoas, mesmo quando sabem muito, têm sempre coisas a aprender, por isso não gosto de trabalhar com pessoas que não têm humildade para isso. Já me aconteceu e detestei. O trabalho, assim, não resulta.

Sabe que há uma diferença entre a confecção da roupa de rua e da roupa de cena. Quer enumerar algumas?

Há grandes diferenças – a roupa de rua é para se ver bem e fazer as pessoas bonitas; a roupa de cena tem de ser bonita, mas também tem de ser confortável. Uma é para ser vista de perto outra de longe, e, por isso, por vezes, tem de ser exagerada nalguns aspectos, nos acabamentos, nos enfeites, mas também é isso que dá gozo.



António Lagarto, materiais para figurinos.

A execução está cheia de pequenos truques que a experiência lhe deu. Quer mencionar alguns?

Bem, é sempre diferente conforme se trate de teatro, bailado ou ópera. No bailado, a calça tem de ser sempre justa e tem de ter um gancho justo porque, senão, quando eles levantam as pernas, a calça rebenta e, às vezes, até temos de meter uma “broa” entre pernas, por causa dos movimentos.

As roupas dos bailarinos devem ser sempre mais cavadas no ombro, para não se magoarem. Levam também “broas” para que aguentem mais esforços como o de pegarem nas bailarinas. Depois, há aqueles bailados em que se pretende que o fato fique sempre composto e, neste caso, temos de pôr elásticos presos no fato, com botões nos *collants*, nas calças, na faixa ou no colete para eles se poderem mexer sem ficarem desfraldados. Isto quando os fatos não são em *lycra*.

Quando dançam em camisa, elas têm de ser feitas como um *body* com *lycra* em baixo, para ficarem presas, mas terem elasticidade.

Quando se pretende que as saias ou calças esvoacem com um certo ar pesado têm de se coser às bainhas umas fitas com pesos de chumbo.

Consegue distinguir o estilo de alguns figurinistas? Pode dar exemplos?

Os fatos distinguem-se pelos cortes e, assim, uns figurinistas são mais exagerados, porque desenham sempre fatos com muitos cortes; outros, pelo contrário, são muito certinhos, usam cortes simétricos; outros, caracterizam-se mais pelo uso de rendas, galões, enfeites que se vejam bem à distância, e outros, ainda, só gostam de tecidos com ar usado e, para isso, usam muito as tintagens.

Aconselha o figurinista se vê que alguma opção pode não resultar? E essa sua intervenção é acatada?

Com alguns sim, até há figurinistas que não fazem nada sem se aconselharem primeiro e gostam que eu esteja presente na escolha dos materiais.

Há outros que não, porque só eles sabem tudo.

Já tive um problema com uma figurinista em que foi preciso a intervenção da directora da companhia e da própria coreógrafa. A figurinista comprou os materiais que, na minha opinião, não eram adequados àquela coreografia. Esses materiais têm sido usados, mas muitos têm de ser refeitos.

Além disso, ela queria uns comprimentos muito grandes, o que para teatro ou ópera podia ser, mas para dança não dá. As bailarinas estavam sempre a pisá-los e eles sempre a cair e tiveram de ser cortados.

Há realmente coisas que podem ser bonitas, mas não servem para o palco.

Onde sente que pode haver mais problemas na relação com os figurinistas, intérpretes ou outros elementos?

Eu não tenho razão de queixa, a não ser no caso anterior, e, talvez, com os estrangeiros no início do trabalho. Eles receiam que, em Portugal, não haja quem lhes faça a roupa como deve ser, mas isto só é um problema no início do trabalho, porque, depois, com o decorrer do mesmo, acabam rendidos e há até episódios muito lisonjeiros.

Sente, certamente, que a sua profissão precisa de pessoas altamente qualificadas que um dia a possam substituir. Acha que essa aprendizagem está a ser feita?

Não, infelizmente, acho que não há muitas pessoas que se queiram preparar. Do que vi, as escolas não ensinam a coser.

Há uma escola profissional de onde saíram três costureiras que aqui estiveram a trabalhar comigo e pude ver que não sabiam pegar numa agulha. Tive, também, uma outra a estagiar, com o mesmo problema. Esta escola forma modistas e estilistas e eu penso que não se pode ser estilista sem ter as bases e saber de confecção, mas as pessoas estão a começar por cima. Eu comecei por fazer bainhas, tirar alinhavos, e fiz uma aprendizagem gradual.

Então o que aconselharia a quem a quisesse seguir?

Acho que em Portugal deveria haver uma escola de roupa para espectáculo. Pela minha parte, gostaria muito de ir preparando uma pessoa que tivesse gosto e capacidade para ficar neste lugar.

Sente que o seu trabalho é valorizado?

Não, nada. As pessoas vêm as coisas no palco, até gostam, mas não fazem a mínima ideia de como é que é feito, do tempo que levou a fazer ou de quem é que fez. É pena, mas as pessoas não sabem. Só quem pertence ao meio é que pode reconhecer. As pessoas associam a palavra “costureira” a uma profissão de baixa condição. O nosso trabalho devia ter mais reconhecimento social, porque este tipo de costura não é vulgar e é exigente na sua execução.

O que é para si mais gratificante: gostar do resultado, receber um elogio ou continuar a ser desejada pelo seu trabalho?

Gostar do meu trabalho, poder sentir que é bonito e valeu a pena, porque está bem feito. Depois, receber um elogio é bom e ser desejada é também muito bom.

Já lhe aconteceu, certamente, fazer novas versões em peças do repertório clássico. Tenta comparar e questionar sobre as diferenças que separam as versões em causa?

Sim, quando o actual é melhor, esquecemos o antigo, mas, se é o contrário, ficamos tristes e estamos sempre a comparar.

Que sentimentos tem ao rever guarda-roupas que executou há muito tempo?

Saudades, recordações carinhosas, sobretudo das pessoas que na altura usaram os fatos.

Vestido (Detiz Virginia)

(n.º 58.318)

O seu trabalho talvez seja dos menos conhecidos do público. Quer, então, falar no que consiste?

A partir do momento em que a mestra tem os fatos prontos eles são-me entregues e, enquanto dura o espectáculo, sou a responsável pela sua manutenção, incluindo o calçado e adereços, assim como tudo o que diga respeito ao figurino. Sou também responsável pela sua distribuição pelos camarins e por vestir e despir bailarinos. No caso de qualquer alteração necessária, sou eu quem deve tomar providências junto da mestra, mas, na sua ausência, sou eu quem deve resolver. Depois do espectáculo, é a recolha dos figurinos e adereços. Se estamos em digressão, é encaixotar para regressarmos ao local de residência, se estamos no local de residência, é recolher tudo para cuidar da sua limpeza, lavando o que é para lavar, limpando o que é de limpar, e o que não for possível resolver aqui, será necessário enviar para as lavandarias, para depois ser guardado. No caso do espectáculo voltar a ser reposto, cabe-me a mim retirar esse guarda-roupa e distribuí-lo, de acordo com a lista do elenco artístico que me é entregue, e o que for necessário alterar ou refazer, deve voltar às mãos da mestra.

E como veio parar a esta profissão?

Eu andava à procura de trabalho quando soube que a então mestra da Companhia precisava de pessoas para trabalhar. Embora não fosse costureira, pois apenas sabia o elementar, a verdade é que fui aceite. Foi assim que comecei a trabalhar no *atelier* que funcionava em Belém, apesar da Companhia estar no S. Carlos. A mestra precisava de quem a ajudasse quando tinha de ir para as provas, e como eu era a mais nova e a que menos falta fazia na execução dos fatos, passei a acompanhá-la e a dar-lhe assistência. A Companhia fez a sua estreia nacional e as pessoas que estavam indicadas para estas funções não quiseram ficar. Fui chamada e aceitei, apesar de, até então, nunca ter visto um espectáculo ao vivo. Comecei a gostar, integrei-me completamente e adoro aquilo que faço.

Pode explicar como mantém a roupa em bom estado de conservação durante o espectáculo?

Diariamente, tudo o que é de lavar (*collants, leotards, lycras*) tem de ser lavado à mão ou à máquina e têm de ser lavagens e secagens rápidas, tendo sempre em conta os diferentes materiais de que são feitos para não alterar o figurino, quer quanto à cor, quer quanto à forma. É preciso também atenção aos produtos utilizados nas lavagens. Pessoalmente, prefiro o uso do sabão e da água fria ou tépida aos produtos químicos, pois considero que eles são os melhores para manter o guarda-roupa limpo.

E antes do guarda-roupa ser guardado?

Nesse caso, tem de sair para uma limpeza muito mais profunda, verificar se está tudo em bom estado, se há coisas para coser. Depois de tudo estar em condições metem-se em sacos de plástico devidamente selados.

Com que pessoas se relaciona no seu trabalho?

Com todas as pessoas, desde o figurinista ao intérprete, com a mestra, as costureiras, as auxiliares de costureira, as auxiliares de camarim, os maquinistas, electricistas, com todos.

Que surpresas menos agradáveis teve de resolver que a ajudaram na sua formação?

Eu tive sorte ao entrar para a Companhia, pois a mestra da altura era uma pessoa já muito integrada no ambiente artístico e ela própria me aconselhou sobre o que eu deveria fazer relativamente aos cuidados a ter com a costura, a limpeza e a conservação do guarda-roupa. Também me alertou para atitudes de outros que poderiam comprometer o meu trabalho e fui avisada de que, por exemplo, a inveja poderia fazer com que alguém fizesse desaparecer, à última hora, uma peça necessária a outra pessoa. Com este aviso, consegui evitar contratemplos.

No que diz respeito a acidentes com fatos, lembro-me de um bailarino ter ficado com as calças rebentadas e o rabo à mostra, e o que me valeu foi outro conselho, que não esqueço, do então director Armando Jorge: – Uma profissional tem de estar sempre com atenção ao que se passa no palco e equipada com o material necessário, porque pode precisar de intervir.

Com este conselho pude remediar a situação.

Lembro-me ainda de uma história que se passou numa digressão que a Companhia fez por algumas cidades da Europa, em que era preciso recrutar figuração e, por isso mesmo, adaptar os fatos aos figurantes.

Recordo-me do que aconteceu em Bilbao com o vestido da senhora Mackenzie, que era um vestido em gorgorão verde-musgo, muito bonito, com umas mangas justas; era um vestido que já tinha algum uso, mas a senhora que veio para o usar era mais forte do que devia e quando o espectáculo acabou o vestido não tinha mangas. Como a *tourné* ainda ia continuar e não havia mais tecido igual tive de recorrer ao maquinista e pedir-lhe um bocado de flanela preta. Com ela forrei as mangas, tentando assim disfarçar o estado em que tinham ficado.

É preciso presença de espírito, mas também o conhecimento de outros, que nos foi passado e que temos na memória, a par da nossa própria experiência e do que com ela aprendemos.

O que aconselhava ao figurinista a ter em conta, relativamente ao esforço físico e ao uso a que vai estar sujeita a roupa que ele cria, ou seja, que pequenos truques ajudariam a resolver os problemas mais comuns que surgem?

Ter em atenção o tipo de tecidos que utilizam tentando, por exemplo, evitar as tintagens que mancham.

Ao estar em contacto com os intérpretes dá-se conta do tipo de atitude que eles podem ter em relação à sua roupa?

Há uns mais cuidadosos do que outros, mas hoje em dia há, de facto, muitos intérpretes que descuidam completamente esse aspecto. Chegam mesmo a comer, beber, fumar e deitar-se vestidos. Não respeitam o trabalho de toda uma equipa que cuidou do figurino até chegar a eles. Eu acho que é falta de entrega, de profissionalismo.

Quando tem de lidar com fatos antigos, tem memória de quem os usou e de histórias passadas com eles?

Sempre que pego num fato antigo, recordo as pessoas que a ele estiveram ligadas, desde a execução até quem o vestiu, lembro-me de todo o seu trajecto.

Para além da manutenção, tem tarefas na preparação, antes da estreia?

Tenho de providenciar o número necessário de sapatilhas e pintá-las da cor que me for indicada; com os sapatos tenho de pintá-los, também, se for caso disso.

Trabalha com maior gosto quando gosta particularmente dos figurinos ou é indiferente e o importante são as pessoas com quem trabalha?

A minha entrega é igual quer goste ou não dos figurinos, quer goste ou não dos figurinistas, posso é ter mais prazer. Há figurinos que dão mais trabalho, há também problemas que surgem que são mais difíceis de resolver, posso ficar mais tensa, porque é preciso ser rápido, seguro e eficiente, mas entrego-me da mesma forma a todos os figurinos.



António Lagarto, figurinos de *Romeu e Julieta*, 2001.



Num programa ou num cartaz, os figurinos ocupam um certo posicionamento na ficha artística. Sabes qual é e porquê?

Os figurinos ou não constam no cartaz ou vêm, geralmente, a seguir à cenografia, e esta, por sua vez, a seguir à encenação; mas se da ficha artística constarem os actores serão eles que aparecem a seguir à encenação e, só depois deles, a cenografia e os figurinos.

Não tenho a certeza por que razão, mas penso que tem a ver com uma tradição muito ocidental e europeia que durou até ao séc. XX, em que o teatro foi sempre um meio de expressão que valorizou mais a voz do que o corpo, subestimando as relações corpo/espço e corpo/voz. Depois, no séc. XX há aspectos que mudam devido ao contágio entre o teatro, as artes plásticas e a dança. Relativamente à apresentação das fichas artísticas da dança não há qualquer diferença entre estas e as do teatro, mas penso que por razões que têm a ver com a produção e com hábitos sociais.

Na tua perspectiva como espectador, atribuis o mesmo valor a todas as componentes de uma realização plástica do espectáculo?

Penso que a haver uma hierarquia ela dependerá sempre dos objectivos do espectáculo. Por exemplo, se houver um espectáculo em que a voz seja primordial e em que eu sinta que não devo ligar muito a outros componentes, naturalmente que ficarão de fora. Portanto, não há uma receita para uma hierarquia fixa, onde uns têm de vir antes e os outros depois. Aliás, acho isso tudo bastante disparatado; as hierarquias, se é que devem existir, então, só em termos funcionais.

No teu papel de crítico, tens alguma noção de teres falado dos figurinos: nunca, raramente, às vezes ou frequentemente?

Falei muitas vezes, mas acontece que, em certos espectáculos de teatro ou dança, posso não falar se quiser valorizar outros componentes. Mas esta opção também se prende com uma questão prática, isto é, eu tenho um determinado tempo e espaço para escrever e isso faz com que eu tenha de fazer escolhas, o que me leva por vezes a eliminar certos componentes.

Alguma vez sentiste que a natureza menos feliz de certos figurinos prejudicaram substancialmente os intérpretes e, conseqüentemente, o espectáculo, seja pela concepção ou mesmo pela execução?

Sim, lembro-me de casos concretos em que o espectáculo foi francamente prejudicado por figurinos e lembro-me de ter feito referência a isso. Quase não vale a pena referir espectáculos valorizados por figurinos por uma razão: não é para desvalorizar os figurinos, mas é porque eu penso que os figurinos são sempre para valorizar o espectáculo, tal como os intérpretes, as luzes, etc., tudo é para valorizar o espectáculo.

Na tua memória selectiva de espectador privilegiado guardaste espaço para algum guarda-roupa ou figurino em particular?

Não tenho uma tendência muito grande para fixar ou eleger um espectáculo, um figurino ou uma dimensão. À medida que o tempo vai passando eu tenho uma tendência maior para me fixar em certos criadores, em certos momentos, mas não para eleger coisas muito pontuais. De qualquer maneira, no caso do teatro português, posso referir alguns figurinos. Lembro-me de alguns feitos pela Cristina Reis para a Cornucópia, não que eu pense que todos os figurinos da Cristina sejam excepcionais, embora sejam com certeza muito pensados. Alguns deles achei particularmente felizes, não por serem “bonitos” ou “feios”, mas por serem especialmente bem concebidos. Também me lembro de um espectáculo que vi teu e do José Wallenstein – *E no Intervalo faz-se qualquer coisa...* e, apesar de não conseguir agora identificar os figurinos, consigo lembrar-me de uma simbiose visual e de uma cenografia que, em geral, foi muito importante para esse espectáculo. São talvez os dois casos de que eu me lembro mais fortemente.

Consegues reconhecer a linguagem própria de alguns figurinistas nacionais ou estrangeiros?

Alguns penso que consigo, embora nem sempre, talvez por falta de sensibilidade ou ainda devido a muitas contaminações que se verificam a vários níveis de concepção estética, quer no nosso país, quer também internacionalmente.

O que é para ti absolutamente intolerável?

Absolutamente intolerável não sei, mas talvez a pretensão...

Podes definir o que é um bom figurino?

Acho que um bom figurino é aquele que está absolutamente de acordo com a globalidade do espectáculo a que estamos a assistir. Não tenho outra receita!

Consegues ter a percepção se o teu olhar de crítico se cola ou distancia do olhar do público em geral?

Penso que o olhar do crítico acaba por se distanciar da maior parte do público. Enquanto crítico, tenho a responsabilidade que pesa sobre a minha opinião, e a grande quantidade de espectáculos que vejo também contribui para que a minha opinião acabe por ser diferente da do público em geral.

Já alguma vez pensaste como o trabalho do figurinista pode ser condicionado por um desajuste de concepções, por problemas financeiros ou por uma deficiente execução?

Como espectador posso ter a noção de que há qualquer coisa que não está em perfeita sintonia entre todas as componentes do espectáculo, por razões que podem ser muito diversas (de competência, pessoais, diferentes concepções, razões económicas, etc.) mas, felizmente, hoje em dia, há muitas pessoas que procuram superar as condicionantes adversas de forma a evitar que se reflectam no trabalho final.



Cristina Reis, figurino de *O Colar*, 2002.



Vera Castro, figurinos e desenhos para figurinos de *E no Intervalo Faz-se Qualquer Coisa*, 1998.

Quando não emites nenhum comentário é porque achas irrelevante ou é por falta de espaço?

Pode ser por uma questão meramente objectiva de falta de espaço e de tempo que me pode levar a escolher outra dimensão do espectáculo e deixar essa de fora. Por vezes, também, porque penso que aquela componente é menos interessante e, por isso, não vale a pena referi-la. Prefiro sempre valorizar um espectáculo, a não ser que aquilo de que falo, desvalorizando, seja uma coisa positiva, isto é, que haja qualquer coisa positiva no facto de referir um elemento menos interessante. Portanto, se eu achar que posso valorizar uma crítica, não referindo uma determinada componente, eu tento passar por cima.

A primeira e a última palavra é sempre de quem dirige o espectáculo, mas até onde vai a responsabilidade de cada um quando se trata de comentar um trabalho?

Quando estou a comentar um trabalho, penso que não posso permitir-me sequer fazer julgamentos sobre porque terá sido assim, até porque posso errar. Só posso julgar pelo que vejo, mesmo quando sei coisas ditas nos bastidores. Não me posso servir disso, pois seria a pior coisa que podia acontecer. Por isso, tenho o máximo cuidado antes de dizer aquilo que normalmente se designa por “dizer mal de...”, mas, quando o resultado, do meu ponto de vista, é francamente questionável, não posso deixar de o referir. Hoje em dia, pode até parecer paradoxal, mas tento julgar como um espectador vulgar, que tem apenas mais experiência, mais qualquer coisa, mas que não é radicalmente diferente de outro espectador, e esta mais qualquer coisa encaro-a como uma autoridade que me é dada pelo conjunto das pessoas que me lêem e, em último caso, também pelas pessoas que me pagam no jornal que publica os meus textos. Uma crítica é uma opinião mais ou menos sustentada que outras pessoas têm interesse em ler, para discutir, para discordar por várias razões.

Haverá mais alguma coisa que queiras referir?

Nós temos estado a falar de Portugal e eu penso que, neste momento, apesar da ausência de política cultural e de todas as condicionantes que são muitas, há uma grande liberdade criativa e uma apetência do público para receber muitas coisas. Penso também que, em relação a estas questões do figurino e da cenografia, Portugal é um país mais interessante do que a França (refiro-me apenas a esta questão), onde apesar das fantásticas produções, com excelentes cenografias e figurinos maravilhosos, em termos da crítica, muito mais raramente são mencionados. Isto porque há uma hierarquia na forma como encaram as artes e nomeadamente o teatro, considerado de certa maneira como um assunto de Estado e uma arte ao serviço da política e que faz com que se encarem os artistas como funcionários, embora uns mais importantes que outros. É curioso como, apesar de tudo, entre nós, o cenógrafo e o figurinista não é tão desvalorizado em relação ao encenador, como em outros países, nomeadamente de tradição francesa.



Num programa ou num cartaz, os figurinos ocupam um certo posicionamento na ficha artística. Sabes qual é e porquê?

Não sabia que essa ordem correspondia a uma hierarquia, mas, de facto, na minha memória visual o figurinista, normalmente, aparece lá para quarto ou quinto lugar e isso, do meu ponto de vista, talvez tenha a ver com uma ordem de grandeza. Primeiro, quem concebe tudo, depois, as dimensões (extra preconceitos – a música, a dança), o cenário que é o onde, e os figurinos que vão caber, mas não sei se a lógica é esta.

Na tua perspectiva como espectadora, atribuis o mesmo valor a todas as componentes de uma realização plástica do espectáculo?

Enquanto espectadora e enquanto especialista acho que todas as componentes são igualmente importantes. No entanto, acho que, por defeito, e até por uma questão de espaço, tendemos a não referir todas as componentes. Se fizermos um historial temos esse défice e acho isso errado, mas não há grandes alternativas, porque não temos espaço para escrever.

No teu papel de crítica, tens alguma noção de teres falado dos figurinos: nunca, raramente, às vezes ou frequentemente?

Falo, normalmente, quando há um caso extremo, ou porque são muito impositivos no sentido destrutivo ou determinantes e tenho mesmo de falar, mas não acho correcto, porque acho que fazem parte de um conjunto.

Partilhas da opinião de que se pode desvalorizar o figurino por se tratar de roupa, coisa que toda a gente veste?

Não, acho que é um trabalho que tem a ver com a imagem e por isso determinante no espectáculo. Mas percebo que há pessoas que o vêem como quem olha para moda, como objecto possível numa loja de moda, e, assim, eles ou são bonitos ou feios, mas há também quem ache que eles são um acessório, porque têm apenas de estar lá.

Alguma vez sentiste que a natureza menos feliz de certos figurinos prejudicaram substancialmente os intérpretes e, consequentemente, o espectáculo, seja pela concepção, seja pela execução?

Eu recordo-me de ver certos figurinos e de pensar isso, mas são mais as vezes em que penso o contrário, porque acontece mais eles fazerem valer o espectáculo e são eles que marcam.



Vera Castro, desenhos para figurinos e figurino de *Debaixo da Pele*, 2005.

Na tua memória selectiva de espectadora privilegiada guardaste espaço para algum guarda-roupa ou figurino em particular?

Quando comecei a escrever, no início dos anos 90, sobre dança contemporânea, para mim foi uma grande surpresa encarar figurinos que pareciam não serem construídos, e depois soube que não eram mesmo, muitas vezes, até eram coisas da Feira da Ladra.

Pôr em causa a encenação, porque tudo é encenação, o que temos é de encontrar aquilo que é adequado e o que é adequado é referente a nós próprios, portanto, somos nós próprios que somos as nossas roupas. Perceber isto foi muito marcante para mim.

Em relação aos figurinos, recorde-me particularmente do *Sopro e Debaixo da Pele* do Rui Lopes Graça, e não digo isto por serem teus, mas nos dois não havia cenários e acho que tens uma presença muito afirmativa com os teus figurinos, constróis atmosferas, trazes cor e movimento. Também gosto de certos figurinos de alguns espectáculos da Olga, também já são um clássico, têm um lado muito romântico, da concepção da pele que se dá às personagens. Há ainda aqueles figurinos mais encenados e aí encontramos coisas fabulosas, mas, às vezes, há espectáculos que são só isso, como aconteceu com um dos bailados do Shen Wei, coreógrafo chinês que vive nos EUA e que já veio ao CCB. São espectáculos cuja construção da imagem é feita através do trabalho de figurinos e que se esgotam nisso.

Consegues reconhecer a linguagem própria de alguns figurinistas nacionais ou estrangeiros?

Eu também gosto muito do António Lagarto, vejo-o quase como um *designer*, com linhas, com cores, mas muito estilizadas. O teu trabalho cruza um movimento mais redondo e com algum romantismo. Estas são as minhas duas imagens de referência.

O que é para ti absolutamente intolerável?

Intolerável é quando sinto que há um desencontro entre discursos. Não estou a falar de um desencontro intencional, que pode ser interessante e que, às vezes, até é uma estratégia, mas sim de um desfazamento entre os figurinos e a encenação ou a coreografia. Também pode ser intolerável quando o figurino tem um grande aparato visual sem sentido.

Podes definir o que é um bom figurino?

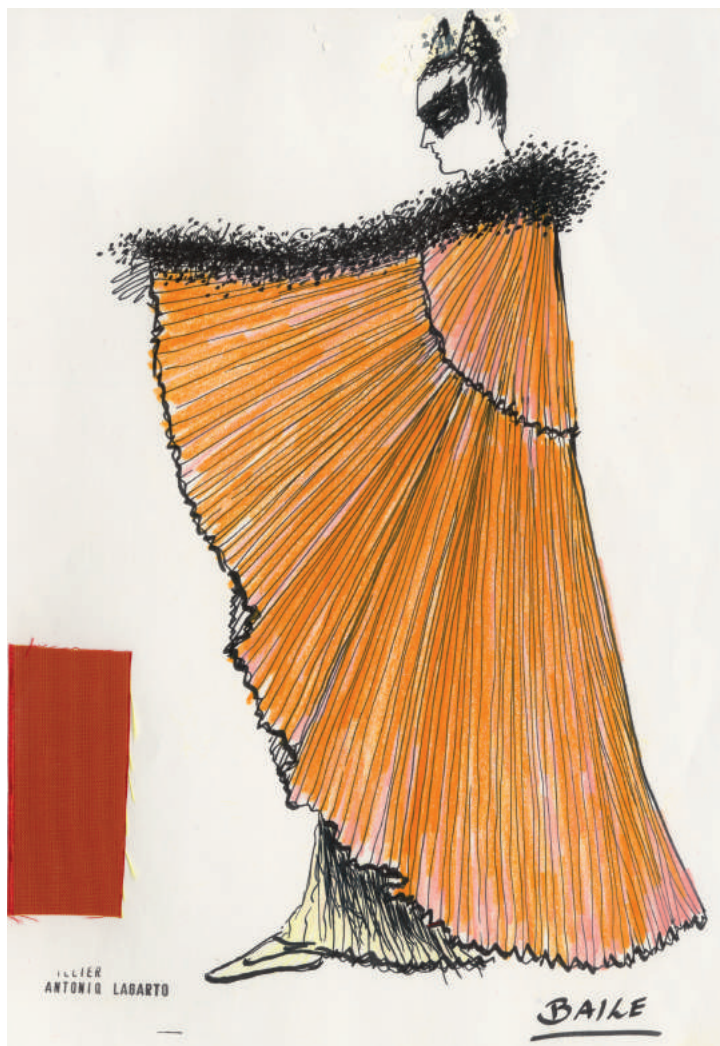
O bom figurino pode ser tudo e até pode ser a base de sustentação de um espectáculo. Questionando certa forma de viver e o culto da imagem, a roupa pode ser um elemento dinâmico, e o figurino tem de estar sempre adequado até ao ponto de poder ser o próprio tema e o protagonista do espectáculo – por exemplo, a peça do Miguel Pereira, cujo guarda-roupa é só com *t-shirts*, em que cada uma tem um dizer e através disso é construída a narrativa.

Consegues ter a percepção se o teu olhar de crítico se cola ou distancia do olhar do público em geral?

Acontece tudo! Eu respeito muito o público e tento não olhar a partir daquilo de que gosto mais, mas sim a partir do sítio onde as coisas estão. Às vezes, distancio-me. Reajo muito quando sinto que o público está a ser iludido por algo que é muito imediatista. E eu não sou contra o entretenimento, nem contra um momento de emoção estética, mas quando percebo que o público está a ser enganado eu relativizo tudo, porque, em primeiro lugar, todos nós somos público.



António Lagarto, figurinos de *Romeu e Julieta*, 2001.



António Lagarto, figurino e desenho de figurino para *Romeu e Julieta*, 2001.

Já alguma vez pensaste como o trabalho do figurinista pode ser condicionado por um desajuste de concepções, por problemas financeiros ou por uma deficiente execução?

Claro que sim. Aliás, desde sempre, a relação dos artistas com os meios financeiros foram determinantes, a economia na arte determina todas as obras.

Quando não emites nenhum comentário é porque achas irrelevante ou é por falta de espaço?

Não será sempre por falta de espaço, também é um defeito. O meu olhar está direccionado, em primeiro lugar, para a coreografia, para a interpretação dos bailarinos e para a proposta do discurso.

A primeira e última palavra é sempre de quem dirige o espectáculo, mas até onde vai a responsabilidade de cada um quando se trata de comentar um trabalho?

Aí não há volta a dar, porque quando olhamos é para aquilo que temos à nossa frente. Às vezes, até acompanho os processos e tenho informação, mas, quando me sento, o meu olhar tem de ser distanciado e tenho de olhar para o que me é dado a ver.

Programador e Director Artístico



Como sabes, existem programadores e directores artísticos que, ao convidarem encenadores e coreógrafos, lhes dão total liberdade de escolha dos seus colaboradores. Por vezes, essa não é a tua prática. Podes dizer qual a razão que te leva a sugerires nomes de cenógrafos e figurinistas para os espectáculos?

Geralmente, quando me apresentam um projecto, de dança ou de teatro, seja na Gulbenkian, na C.N.B. ou aqui no Teatro S. Luís, são iniciativas minhas e as minhas ideias são encomendas: – «gostaria que me fizesse isto... ou vamos fazer isto...» e, por isso, tenho o direito de escolher o coreógrafo ou o encenador. Mas, mesmo assim, tem de haver uma sintonia entre a pessoa que vai criar o espectáculo, seja ele coreográfico ou teatral, porque tem de se respeitar o encenador ou o coreógrafo e, portanto, a última escolha deverá ser dele. Já me aconteceu, talvez um pouco contrariado, porque punha-se acima da escolha do cenógrafo o valor do encenador e da própria peça. Mas, geralmente, tenho tido sempre a sorte de encontrar um consenso e, quando não é espontâneo, tento através do diálogo, expondo razões, convencer para que se escolha dentro de determinados requisitos. De facto, tenho tido sorte nesse sentido, mas também não me considero uma pessoa de mau gosto. Tenho fama de ter sido sempre muito exigente e, talvez por isso, as pessoas ouvem-me.

O que te leva a lutar pela escolha de um figurinista, para um determinado trabalho?

É, sobretudo, conhecermos o percurso de uma pessoa. Temos de estar atentos ao que as pessoas fizeram e saber que ela pode servir bem aquela peça ou aquele tema; e, principalmente, vem de um conhecimento e de uma análise do trabalho feito ao longo dos anos; ou, então, como já aconteceu, arriscar que é uma coisa que eu também gosto. De vez em quando é preciso arriscar com uma pessoa nova.

Na Gulbenkian, em 78, fiz uma coisa muito interessante – um *workshop*, que abri também a músicos, compositores e cenógrafos, e foi muito importante descobrir pessoas. Foi assim que o Nuno Carinhas apareceu, com uma coisa muito simples, com um cubo que era perfeito para aquilo que o coreógrafo tinha naquela altura.

É preciso também encontrar pessoas novas, geralmente é um bocadinho o artista plástico, adoro artistas plásticos, mas acho que às vezes esbarram um bocadinho nos materiais. Esse conhecimento é importante quando se desenha, porque, se o material não é o indicado, pode o desenho ser lindíssimo, mas em cena pode não ter leitura nenhuma, e, geralmente, o artista plástico não sabe de materiais.

Também trabalhei já com pessoas da moda que às vezes impõem demasiado a moda ao próprio espectáculo. Em grande parte dos espectáculos os figurinos são as coisas mais importantes. Havia até uma frase muito pirosa do Bêjart, em que ele dizia que o vestir dava a alma à personagem e acho que sim, dá-lhe o interior, portanto, o figurino é uma coisa importantíssima e o figurinista é essencial para um espectáculo.

E sentes que isso passa ainda mais na dança do que no teatro?

Não. É exactamente igual, talvez a dança seja mais difícil, porque tem de dar a alma mas tem de proporcionar ao bailarino o movimento e portanto tem um lado de estrutura.

Tens a noção de que, por vezes, ao pôr em contacto umas pessoas com as outras, podes criar fontes de maior dificuldade de entendimento ou dares a descobrir pessoas que passam a ser colaboradores assíduos, pela fusão que souberam estabelecer?

Sim, já me aconteceu proporcionar uma ligação que foi continuada por muito tempo e com muitos projectos, mas também outras em que houve tensões e que não voltaram a trabalhar.

Tens memória de resultados que te surpreenderam positivamente e de outros que ficaram aquém das tuas expectativas?

Ao longo da minha carreira tenho muitas experiências muito positivas. Trabalhei com variadíssimas pessoas, figurinistas portugueses e estrangeiros, houve momentos muito felizes, outros menos, mas, assim de repente, não me lembro, porque todas as coisas que faço têm para mim uma importância tão grande, que não me ocorre nenhuma em particular. Mas, estas coisas também dependem do impacto – pode ser um bailado de uma noite inteira com muitos figurinos, que de facto corra muito bem, como foi o caso de *Presley ao Piano*, ou *Só Longe Daqui*, que foram com o António Lagarto; pode ser um figurino só, que é um figurino e estátua, que era aquela mesa com aquele vestido da *Casta Diva*, do Nuno Carinhas; pode ser o teu mundo de vermelhos na *Isolda*. Há muita coisa muito marcante, mas tudo depende se foi teatro, dança, teatro/dança, a solo, em grupo. Tenho, felizmente, tanta coisa marcante que não posso dizer uma.

O que não suportas, de todo, ver num guarda-roupa?

Há o *kitsch* assumido que é muito divertido, mas o mau gosto, os materiais errados, a má execução, o corte errado, o vestido pingão e o fato amarrotado, é horrível!

O que esperas de um figurinista?

Apetecia-me subscrever a frase do Béjart. Mas, há uma coisa que me esqueci, porque já me esqueci, que eu próprio fui intérprete e que é o conforto. Acho que também é uma palavra importante neste universo. Eu tive certos figurinos que eram um tormento de desconforto e isso para um bailarino é terrível. De repente, lembro-me do desconforto que tive num bailado, em que tinha os braços nus e dançava com uma *partenaire* que usava um vestido de metal, e eu ficava com os braços em ferida a sangrar.



Vera Castro, figurinos de *Isolda*, 1991.



Como director do Museu do Teatro que espaço atribui aos figurinos?

Os figurinos são uma das coisas mais importantes para o Museu.

Encontram-se num espaço criado de raiz para esse efeito, na parte das reservas do Museu, e que, felizmente, está quase a atingir a lotação que foi prevista inicialmente.

Temos, também, um outro espaço completamente diferente e com suportes diferentes que é o da exposição permanente, onde eles ocupam uma área que é dedicada exclusivamente à concepção plástica do espectáculo, sobretudo à parte dos trajes de cena.

Habitualmente, estão expostos cerca de trinta e oito figurinos a que correspondem, também, trinta e oito autores representados nas colecções do Museu. Os figurinos estão normalmente expostos cerca de sete a oito meses e vão rodando, para diversificar a oferta e criar algum movimento na exposição e para preservar os desenhos que na sua maioria são em aguarela ou guache, muitas vezes em suportes pouco apropriados. A ideia fundamental do Museu é a preservação da memória do teatro, por isso tem de conservar e difundir as coisas.

Como é feito o espólio? Há doações?

Alguma selecção nessas doações? Ou há um interesse em ficar com peças emblemáticas de algum intérprete ou de algum espectáculo específico?

A incorporação de peças para o Museu é feita de várias maneiras. A maioria dos figurinos, tal como outras peças, vêm por doação e houve doações muito importantes.

Eugénio Salvador doou ao Museu umas centenas de figurinos do teatro de revista, desenhados por Pinto de Campos; a doação da companhia de Robles Monteiro é mais diversificada; mais recentemente, a de Lucien Donnat, um decorador, mas também figurinista, e José de Guimarães com trabalhos para dança, no Acarte.

As doações são procedimentos que, felizmente, muitos criadores e seus familiares adoptam e que, assim, contribuem para o enriquecimento do Museu. Mas também fazemos aquisições, às vezes em leilões, alfarrabistas ou antiquários, como aconteceu recentemente com uma colecção de figurinos do Nuno Côrte-Real que ele tinha doado à Abraço e que foi adquirida para o Museu. Outra aquisição foi a colecção de mais de trezentas maquetas de cenários e figurinos para ópera do Alfredo Furiga, relativas ao seu trabalho em Portugal, comprada a um galerista em Itália – estas foram as aquisições mais recentes.



Paula Rego, figurino de *Pra lá e pra cá*, 1988,  
col. Museu Nacional do Teatro.



Almada Negreiros, figurino de *Auto da Alma*, 1988,  
col. Museu Nacional do Teatro.



Lucient Donnat, desenho de figurino para *A Volúpia da Honra*, 1968.

Ao Museu interessa tudo o que diga respeito à criação teatral, quer seja contemporânea ou não. O Museu não faz, nem deve fazer, nenhuma selecção em relação a qualquer criador, seja ele muito jovem ou não. Aliás, eu gostava muito e tenho até esse projecto de começar a incorporar no Museu peças de criadores contemporâneos. Mais do que um museu de teatro eu gostava de ter aqui um grande arquivo, um centro de documentação teatral com possibilidade de haver um trabalho museológico e um núcleo museológico, e, para isso, os criadores contemporâneos têm um papel muito importante. O Museu deve ser uma estrutura viva, portanto, todo o trabalho que se faz em Portugal ou por portugueses fora de Portugal

interessa ao Museu e, por isso, interessa que venha cá parar. A incorporação agora não está em causa, seja por doação, aquisição, permuta ou por depósito, que apesar de rara é uma situação que também existe. A ideia é actualizar o mais possível. Não se vive só do passado e das coisas que foram feitas há vinte ou trinta anos.



Nuno Côrte-Real, desenho de figurino para *Pássaro de Fogo*, 1988.

Como consegue o Museu conservar o guarda-roupa?

Desde a sua fundação que o Museu dispõe de uma oficina de restauro e conservação de têxteis, com dois técnicos com formação própria, e tem permanentemente estagiários da escola António Arroio, a trabalhar nesta área. Há dois tipos de trabalho: o de restauro e preparação para que os materiais sejam expostos ou arrumados e o de manutenção preventiva, que é o trabalho normal de um museu numa secção de têxteis. Há um conjunto de cuidados com a manutenção que passa pela forma como estão arrumados, em materiais inorgânicos, tintas sem acidez, há humidificadores e desumidificadores, desinfestações programadas, etc.

Existe um património de memória em que o Museu é o seu último reduto, quer através da conservação de peças de roupa, quer de fotos, vídeos ou desenhos. Como pode o Museu criar o desejo a um público, não especializado, de conhecer esse património?

O trabalho fundamental é divulgar o Museu e as colecções que ele tem. Isso é feito permanentemente com escolas, com acções dirigidas, em especial, a jovens, que passa por visitas às exposições permanentes, pode passar, ou não, por uma visita às áreas do Museu e depois pode também, ou não, passar por verem uma peça no auditório do Museu, feita por actores profissionais. Também podem preparar trabalhos de acordo com as exposições que vêm e voltar cá outra vez, dramatizarem textos a partir do que viram no



Mário Cesariny, desenho de figurinos para *Dois Reis e Um Sono*, 1958.

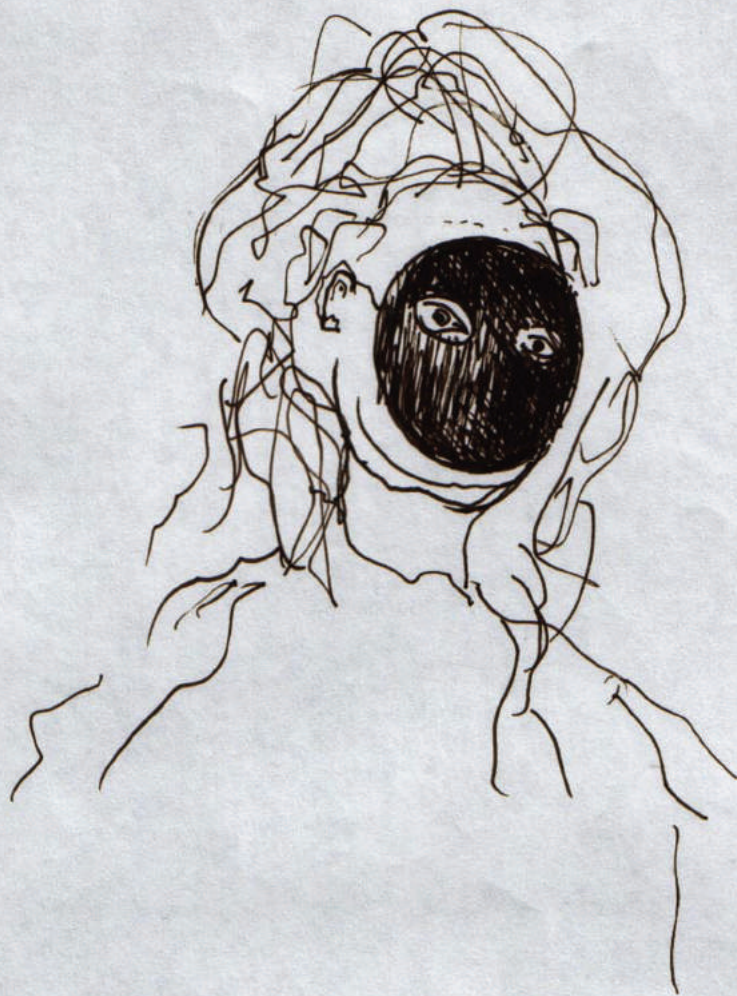
Museu ou pegarem numa colecção e construir os cenários e figurinos, de acordo com o que viram. Neste momento e para esse público abrangido há dois programas: um com a Escola Superior de Teatro e Cinema, que é um projecto mais avançado porque é com alunos do 1.º ano desta escola, e outro *A Minha Escola Adopta um Museu*, em que as várias escolas que escolherem este museu escolhem uma colecção e, depois, durante o ano, trabalham a partir dessa colecção e vão construir qualquer coisa que tenha a ver com teatro ou dança.

O Museu tem também exposições preparadas para itinerância e que, neste momento, estão permanentemente a ser solicitadas por todo o país. Normalmente, são exposições

recicladas a partir de exposições que fizemos, porque, feitas de propósito para circular, há duas: *Teatro de Revista* e *Teatrinhos de Teatros Históricos*, que são dezassete maquetas de teatros históricos portugueses. De resto, há o que chamamos de exposições de actores portugueses que são coisas que tentamos fazer a custos baixos e que vêm de colaborações que temos feito com o Festival de Almada, com coisas do Cortês, da Glicínia, do Artur Ramos... O Museu existe não só para conservar a memória, mas também para despertar e formar públicos de museus e de teatro.

10

DINA



Calapez 95

Pedro Calapez, desenho de figurino para *A Disputa*, 1995.



Alice Rey Colaço, figurino de *Sonho de uma noite de Verão*, 1926,  
col. Museu Nacional do Teatro.

## Créditos

## (capa)

*Os Gigantes da Montanha*  
de Luigi Pirandello.  
Encenação de Luis Miguel Cintra,  
Teatro da Cornucópia, 2008.  
Na foto: Márcia Breia.  
Fotografia de Paulo Cintra.

## p. 4

*Se o mundo não fosse assim*  
de José Maria Vieira Mendes  
sobre motivos de Damon Runyon.  
Tá Safo e Artistas Unidos, 2004.  
Na foto: Miguel Borges.  
Fotografia de Jorge Gonçalves.

## pp. 6/7

*Street Scene* de Kurt Weill.  
Encenação de José Wallenstein,  
Teatro Nacional de S. Carlos,  
1995.  
Na foto: Ann Howard e Ana Paula  
Russo.

## p. 8

*A Música Que Há-de Vir (Eklampsis)*  
de Ana Hatherly Encenação  
de Ana Tamen, Culturgest, 2003.  
Na foto: Ana Ester Neves e Ana  
Paula Russo.

## pp. 18/19

*Estrelas da Manhã*  
de Aleksander Galine.  
Encenação de José Wallenstein,  
Grupo Teatro Hoje, 1992.  
Nas fotos: Teresa Sobral  
e Alexandra Lencastre.  
Fotografias de Eduardo Saraiva.

## p. 20

*Inimigos* de Nigel Williams.  
Encenação de José Wallenstein,  
Clube Estefânea, 1990.  
Na foto: Diogo Dória  
e Luís Castro.  
Fotografia de João Silveira Ramos.

## p. 22/23

*Renard* de Igor Stravinsky.  
Encenação de José Wallenstein,  
Teatro Nacional de S. Carlos, 1997.  
Fotografia de Eduardo Saraiva.

## p. 24

*Renard, Le Rossignol e Perséphone*  
de Igor Stravinsky.  
Encenação de José Wallenstein,  
Paulo Ferreira de Castro, Olga  
Roriz, Teatro Nacional de S. Carlos,  
1997.  
Fotografias de Eduardo Saraiva.

## p. 27

*Artaud Estúdio* de vv. aa. (Eurípedes,  
Shakespeare, Artaud, et. al.).  
Encenação de Paulo Filipe Monteiro,  
CAM/Acarte, 1997.  
Na foto: José Airosa e Dalila Carmo.  
Fotografia de Susana Paiva.

## p. 28/29

*Artaud Estúdio* de vv. aa. (Eurípedes,  
Shakespeare, Artaud, et. al.).  
Encenação de Paulo Filipe,  
CAM/Acarte, 1997.  
Na foto: Lúcia Lemos, António  
Rama e José Airosa.  
Fotografia de Susana Paiva.

## p. 30

*Sopro*.  
Coreografia de Rui Lopes Graça,  
Teatro Camões, 2005.  
Na foto: Elenco da CNB.

## p. 33

*A Tragédia de Júlio César*  
de William Shakespeare.  
Encenação de Luis Miguel Cintra,  
Teatro da Cornucópia, 2007.  
Na foto: Diniz Gomes.  
Fotografia de Paulo Cintra.

## p. 37

*Um Auto de Gil Vicente*  
de Almeida Garrett.  
Encenação de Luis Miguel Cintra,  
Teatro da Cornucópia, 1996.  
Na foto: Luís Assis.  
Fotografias de Laura Castro Caldas  
e Paulo Cintra.

## p. 42

*O Novo Menoza* de Jakob Lenz.  
Encenação de Luis Miguel Cintra,  
Teatro da Cornucópia, 2001.  
Na foto: Duarte Guimarães.  
Fotografia de Laura Castro Caldas  
e Paulo Cintra.

## p. 42

*A Floresta* de Aleksandr Ostróvski.  
Encenação de Luis Miguel Cintra,  
Teatro da Cornucópia, 2008.  
Na foto: Diniz Gomes e Márcia Breia.  
Fotografia de Paulo Cintra.

## pp. 44/45

*A Gaivota* de Anton Tchekov.  
Encenação de Luis Miguel Cintra,  
Teatro da Cornucópia, 2006.  
Na foto: Ricardo Aibéo, Luis  
Miguel Cintra, Rita Loureiro,  
Márcia Breia, Luís Lima Barreto,  
Dinis Gomes e Rita Durão.  
Fotografia de Paulo Cintra.

## p. 46

*Esopaida* de António José da Silva  
(O Judeu).  
Encenação de Luis Miguel Cintra,  
Teatro da Cornucópia, 2004.  
Nas fotos: (1) Sofia Marques, Rita  
Durão e Márcia Breia. (2) Luis  
Miguel Cintra e David Almeida.  
(3) José Manuel Mendes e Duarte  
Guimarães.  
Fotografias de Luís Santos.

## pp. 48/49

*Tito Andrónico*  
de William Shakespeare.  
Encenação de Luis Miguel Cintra,  
Teatro da Cornucópia, 2003.  
Na foto: João Grosso, Duarte  
Guimarães, Nelson Cabral, João  
Pedreiro, Sérgio Grilo, José Airosa,  
Maria João Luís, Dinis Gomes,  
João Lizardo, Tiago Nogueira  
e Paulo Moura Lopes.  
Fotografia de Francisco  
de Almeida Dias.

## pp. 50/55

*Os Sete Silêncios de Salomé*  
de António Emiliano.  
Coreografia de Olga Roriz,  
English National Ballet, 1993.  
Na foto: Elenco do English  
National Ballet.  
Fotografias de autor não  
identificado.

## p. 61

*Dama d'Água* de Frank McGuinness.  
Encenação de Nuno Carinhas,  
Ensemble, 2001.  
Nas fotos: Emília Silvestre.  
Fotografias de João Tuna.

## p. 65

*D. Duardos* de Gil Vicente.  
Encenação de Ricardo Pais, TNSJ,  
1996.  
Na foto: Emília Silvestre  
e Paulo Freixinho.  
Fotografia de João Tuna.

## p. 66

*Music-Hall* de Jean-Luc Lagarce.  
Encenação de François Berreur,  
Tá Safo e Artistas Unidos, 2005.  
Na foto: Américo Silva.  
Fotografia de Jorge Gonçalves.

## p. 68

*Filoctetes* de Heiner Müller.  
Encenação de Jorge Silva Melo,  
Artistas Unidos, 2002.  
Na foto: José Airosa.  
Fotografia de Jorge Gonçalves.

- p. 70**  
*Os Animais Domésticos*  
de Letizia Russo.  
Encenação de Jorge Silva Melo,  
Artistas Unidos/TNDMII, 2005.  
Na foto: José Airosa.  
Fotografia de Jorge Gonçalves.
- p. 71**  
*Os Animais Domésticos*  
de Letizia Russo.  
Encenação de Jorge Silva Melo,  
Artistas Unidos/TNDMII, 2005.  
Na foto: João Miguel Rodrigues,  
José Airosa, António Filipe, Andreia  
Bento, Joana Bárcia, Elsa Galvão  
e João Meireles.  
Fotografia de Jorge Gonçalves.
- p. 71**  
*Na Selva das Cidades*  
de Bertolt Brecht.  
Encenação de Jorge Silva Melo,  
Artistas Unidos, 1999.  
Na foto: Teresa Roby.  
Fotografia de Jorge Gonçalves.
- p. 72**  
*Na Selva das Cidades*  
de Bertolt Brecht.  
Encenação de Jorge Silva Melo,  
Artistas Unidos, 1999.  
Na foto: Joana Bárcia.  
Fotografia de Jorge Gonçalves.
- p. 74**  
*Acamarrados* de Enda Walsh.  
Encenação de Jorge Silva Melo,  
Artistas Unidos, 2008.  
Na foto: Carla Galvão.  
Fotografia de Jorge Gonçalves.
- Lilás* de Jon Fosse.  
Encenação de João Miguel  
Rodrigues, Artistas Unidos/CCB/  
/Teatro Viriato e Teatro Municipal  
de Faro, 2007.  
Na foto: Sylvie Rocha.  
Fotografia de Jorge Gonçalves.
- O Encarregado* de Harold Pinter.  
Encenação de João Meireles,  
Artistas Unidos/Culturgest, 2002.  
Na foto: Américo Silva.  
Fotografia de Jorge Gonçalves.
- A Fábrica do Nada*  
de Judith Herzberg.  
Encenação de Jorge Silva Melo,  
Artistas Unidos, 2005.  
Na foto: João Meireles.  
Fotografia de Jorge Gonçalves.
- p. 75**  
*Seis Personagens à Procura de Autor*  
de Luigi Pirandello.  
Encenação de Jorge Silva Melo,  
Artistas Unidos, 2009.  
Na foto: Sylvie Rocha.  
Fotografia de Jorge Gonçalves.
- p. 77**  
*Prometeu – Rascunhos à Luz do Dia*  
de Jorge Silva Melo.  
Encenação de Jorge Silva Melo,  
Artistas Unidos, 1996.  
Na foto: Teresa Roby.  
Fotografia de Susana Paiva.
- p. 78**  
*Pano de Muro*, recolha de textos  
de Ésquilo a Becket.  
Cão Solteiro Teatro & Miguel  
Loureiro, 2002.  
Na foto: Marcello Urgeghe.  
Fotografia de Susana Paiva.
- p. 80**  
*Casa Cena*, textos diversos.  
Cão Solteiro Teatro & Miguel  
Loureiro, 2006.  
Nas fotos: Paulo Lages, Manuela  
Correia, Paula Sá Nogueira,  
Miguel Loureiro, Ana Ribeiro.  
Fotografias de Susana Paiva.
- p. 82**  
*Histórias Misóginas*, a partir de  
textos de Patricia Highsmith.  
Cão Solteiro Teatro & Nuno  
Carinhas, 2002.  
Na foto: Marcello Urgeghe,  
Victor Gonçalves.  
Fotografia de Susana Paiva.
- p. 83**  
*Sobre a Mesa a Faca*, textos diversos.  
Cão Solteiro Teatro/Teatro Praga,  
2005.  
Na foto: Carlos Alves.  
Fotografia de Susana Paiva.
- p. 84**  
*Strange Fruit*, textos diversos.  
Cão Solteiro Teatro e Miguel  
Loureiro, 2008.  
Na foto: Paula Sá Nogueira.  
Fotografia de Susana Paiva.
- p. 86**  
*Pano de Muro*, recolha de textos  
de Ésquilo a Becket.  
Cão Solteiro Teatro & Miguel  
Loureiro, 2002.  
Na foto: Pedro Tobias, Maria Ceia,  
Maria Duarte, Marcello Urgeghe.  
Fotografia de Susana Paiva.
- Drama*, textos diversos.  
Cão Solteiro Teatro & Miguel  
Loureiro, 2006.  
Na foto: Paula Sá Nogueira,  
Paulo Lages.  
Fotografia de Steve Stoer.
- p. 87**  
*Outro Fim*, libretto de José Maria  
Vieira Mendes, música de António  
Pinho Vargas.  
Encenação de André e Teodósio,  
2008.  
Nas fotos: Larissa Savchenko, Sónia  
Alcobaça, Madalena Boléo.  
Fotografia de Steve Stoer.
- pp. 90/91**  
*Vistas da Cidade*, textos diversos.  
Cão Solteiro Teatro & Nuno  
Carinhas, 2005.  
Na foto: Martim Pedroso.  
Fotografia de Susana Paiva.
- p. 92**  
*Noite de Reis*  
de William Shakespeare.  
Encenação de Ricardo Pais,  
TNSJ, 1998.  
Na foto: Cláudia Cadima.  
Fotografia de João Tuna.
- p. 95**  
*Madame* de Maria Velho da Costa.  
Encenação de Ricardo Pais,  
TNSJ, 2000.  
Na foto: Eunice Muñoz.  
Fotografia de João Tuna.
- p. 96**  
*Madame* de Maria Velho da Costa.  
Encenação de Ricardo Pais,  
TNSJ, 2000.  
Na foto: Eva Wilma.  
Fotografia de João Tuna.
- Noite de Reis*  
de William Shakespeare.  
Encenação de Ricardo Pais,  
TNSJ, 1998.  
Na foto: Micaela Cardoso,  
Manuela Ferreira e Sílvia  
Magalhães.  
Fotografia de João Tuna.
- p. 97**  
*A Salvação de Veneza*  
de Thomas Otway.  
Encenação de Ricardo Pais,  
TNSJ, 1997.  
Nas fotos: Filipe Silva, Micaela  
Cardoso e João Reis.  
Fotografias de João Tuna.

- p. 99**  
*Um Hamlet a Mais*  
de William Shakespeare.  
Encenação de Ricardo Pais,  
TNSJ, 2003.  
Na foto: Luísa Cruz e João Reis.  
Fotografia de João Tuna.
- pp. 104/105**  
*Romeu e Julieta* de Serguei Prokofiev.  
Coreografia de John Cranko,  
CNB, 2001.  
Na foto: Elenco da CNB.  
Fotografia de Alceu Bett.
- p. 106**  
*UBU's* de Alfred Jarry.  
Encenação de Ricardo Pais,  
TNSJ, 2004.  
Na foto: João Reis.  
Fotografia de João Tuna.
- p. 108**  
*UBU's* de Alfred Jarry.  
Encenação de Ricardo Pais,  
TNSJ, 2004.  
Na foto: Pedro Almendra, Jorge  
Vasques, Alberto Magassela, Ivo  
Alexandre, João Castro  
e Pedro Pernas.  
Fotografia de João Tuna.
- p. 109**  
*UBU's* de Alfred Jarry.  
Encenação de Ricardo Pais,  
TNSJ, 2004.  
Na foto: Lígia Roque  
e Emília Silvestre.  
Fotografia de João Tuna.
- p. 112**  
*O Mercador de Veneza*  
de William Shakespeare.  
Encenação de Ricardo Pais,  
TNSJ, 2008.  
Na foto: Albano Jerónimo  
e Pedro Almendra.  
Fotografia de João Tuna.
- p. 112**  
*O Mercador de Veneza*  
de William Shakespeare.  
Encenação de Ricardo Pais,  
TNSJ, 2008.  
Na foto: Albano Jerónimo  
e Pedro Frias.  
Fotografia de João Tuna.
- p. 114**  
*Tambores da Noite*  
de Bertolt Brecht.  
Encenação de Nuno Carinhas,  
TNSJ, 2009.  
Nas fotos: Sara Carinhas, Marta  
Freitas, Joana Manuel  
e Paulo Freixinho.  
Fotografias de João Tuna.
- p. 116**  
*Os Negros* de Jean Genet.  
Encenação de Rogério Carvalho,  
TNSJ, 2006.  
Na foto: Elenco do TNSJ.  
Fotografia de João Tuna.
- p. 118/119**  
*Os Negros* de Jean Genet.  
Encenação de Rogério Carvalho,  
TNSJ, 2006.  
Na foto: Elenco do TNSJ.  
Fotografia de João Tuna.
- p. 120**  
*Notícias do Dia* de Paul Hindemith.  
Encenação de João Lourenço,  
Teatro Aberto, 2003.  
Na foto: Elenco do T.A.
- pp. 122/123**  
*Notícias do Dia* de Paul Hindemith.  
Encenação de João Lourenço,  
Teatro Aberto, 2003.  
Na foto: Elenco do T.A.
- p. 124**  
*Notícias do Dia* de Paul Hindemith.  
Encenação de João Lourenço,  
Teatro Aberto, 2003.  
Nas fotos: Elenco do T.A.
- p. 125**  
*Notícias do Dia* de Paul Hindemith.  
Encenação de João Lourenço,  
Teatro Aberto, 2003.  
Na foto: Elenco do T.A.
- pp. 128/129**  
*Galileu* de Bertolt Brecht.  
Encenação de João Lourenço,  
Teatro Aberto, 2006.  
Na foto: Elenco do T.A.
- p. 131**  
*Bichos* de Miguel Torga.  
Encenação de João Brites,  
Teatro O Bando, 1990.  
Na foto: António Carvalho.  
Fotografia de Carlos Alberto.
- p. 132**  
*A Tragédia de Júlio César*  
de William Shakespeare.  
Encenação de Luis Miguel Cintra,  
Teatro da Cornucópia, 2007.  
Na foto: Luis Miguel Cintra,  
Nuno Lopes, Luís Lima Barreto,  
Pedro Lacerda e Ivo Alexandre.  
Fotografia de Paulo Cintra.
- p. 138**  
*A Anatomia Tito Fall of Rome*  
de Heiner Müller.  
Encenação de Luis Miguel Cintra,  
Teatro da Cornucópia, 2003.  
Na foto: Rita Durão, Ricardo  
Aibéo, Luís Lima Barreto  
e Luis Miguel Cintra.  
Fotografia de Paulo Cintra.
- p. 138**  
*Pai* de August Strindberg.  
Encenação de Luis Miguel Cintra,  
Teatro da Cornucópia, 1986.  
Na foto: Rita Durão, Ricardo  
Aibéo, Luís Lima Barreto  
e Luis Miguel Cintra.  
Fotografia de Laura Castro Caldas  
e Paulo Cintra.
- p. 141**  
*Diálogos sobre a Pintura na cidade  
de Roma*, adaptação de Philippe  
Arnaud e Christine Laurent  
de *A Pintura Antiga II (Diálogos em  
Roma)* de Francisco de Holanda.  
Encenação de Christine Laurent,  
Teatro da Cornucópia, 1994.  
Nas fotos: Luis Miguel Cintra.  
Fotografias de Laura Castro Caldas  
e Paulo Cintra.
- p. 144**  
*Berenice* de Jean Racine.  
Encenação de António Lagarto,  
TNDMIL, 2005.  
Na foto: Beatriz Batarda.  
Fotografia de João Tuna.
- p. 150**  
*O Conto de Inverno*  
de William Shakespeare.  
Encenação de Luis Miguel Cintra,  
Teatro da Cornucópia, 1994.  
Na foto: Beatriz Batarda  
e Marco Delgado.  
Fotografia de Laura Castro Caldas  
e Paulo Cintra.
- p. 151**  
*O Triunfo do Inverno* de Gil Vicente.  
Encenação de Luis Miguel Cintra,  
Teatro da Cornucópia, 1994.  
Na foto: José Manuel Mendes  
e Beatriz Batarda.  
Fotografia de Laura Castro Caldas  
e Paulo Cintra.
- p. 154**  
*Bichos* de Miguel Torga.  
Encenação de João Brites,  
Teatro O Bando, 1990.  
Na foto: António Carvalho.  
Fotografia de Carlos Alberto.

- p. 157**  
*Merlim* de Tankred Dorst.  
Encenação de João Brites,  
Teatro O Bando, 2000.  
Na foto: Ana Brandão, Bibi Gomes,  
Horácio Manuel.  
Fotografia de Mário Sérgio.
- p. 158**  
*Montedemo* de Hélia Correia.  
Encenação de João Brites,  
Teatro O Bando, 1987.  
Na foto: Maria Emília Correia  
e Paula Só.  
Fotografia de Jorge Barros.
- Montedemo* de Hélia Correia.  
Encenação de João Brites,  
Teatro O Bando, 1987.  
Na foto: Paula Só, Antónia  
Terrinha e Horácio Manuel.  
Fotografia de Jorge Barros.
- p. 161**  
*Em Fuga*, conto tradicional.  
Encenação de João Brites,  
Teatro O Bando, 2001.  
Na foto: Paula Só.  
Fotografia de Lia Costa Carvalho.
- Borda D'Água*  
de António Ramos Rosa.  
Encenação de João Brites,  
Teatro O Bando, 1992.  
Na foto: Dina Lopes, Pompeu José.  
Fotografia Arquivo Teatro O Bando.
- pp. 164/165**  
*Jerusalém* de Gonçalo M. Tavares.  
Encenação de João Brites,  
Teatro O Bando, 2008.  
Na foto: João Barbosa,  
Nicolas Brites, Rosinda Costa,  
Suzana Branco.  
Fotografia de André Fonseca.
- p. 166**  
*uma misteriosa Coisa disse e.e. cummings* de Vera Mantero.  
Culturgest, 1996.  
Na foto: Vera Mantero.  
Fotografia de Jorge Gonçalves.
- p. 168**  
*Poesia e Selvajaria* de Vera Mantero.  
Festival Mergulho no Futuro, 1998.  
Na foto: Frans Poelstra  
e Vera Mantero.  
Fotografia de João Tuna.
- p. 169**  
*Olympia* de Vera Mantero.  
TNMM, 1993.  
Na foto: Vera Mantero.  
Fotografia de Jorge Gonçalves.
- p. 170**  
*Sob de Vera Mantero*.  
Culturgest, 1993.  
Na foto: Lilia Mestre, Vera Mantero,  
Paulo Henrique e Sílvia Real.  
Fotografia de José Fabião.
- Criação 2002*  
de Vera Mantero & Guests.  
O Rumo do Fumo, 2002.  
Na foto: João Simões, Jo Stone,  
Sabina Holzer, Carlos Pez  
Gonçalves e Vera Mantero.  
Fotografia de Jorge Gonçalves.
- p. 172**  
*Os Olhos de Gulay Cabbar*,  
música de António Viegas.  
Coreografia de Olga Roriz.  
Companhia Olga Roriz, 2000.  
Na foto: Olga Roriz.  
Fotografia de Jorge Gonçalves.
- p. 174**  
*Confidencial*, selecção musical  
de Olga Roriz.  
Coreografia de Olga Roriz.  
Companhia Olga Roriz, 2004.  
Na foto: Pedro Santiago Cal.  
Fotografia de Victor Roriz.
- p. 177**  
*Pedro e Inês*, música de Arvo Pärt,  
Philip Glass e LDJ Buken.  
Coreografia de Olga Roriz.  
CNB, 2003.  
Na foto: Margarida Pimenta  
e Filipa Pinhão.  
Fotografia de Alceu Bett.
- Isolda*, música de Richard Wagner.  
Coreografia de Olga Roriz.  
Ballet Gulbenkian, 1990.  
Na foto: Elenco feminino  
da CNB.  
Fotografia de Carmo Sousa.
- Cavaleiros da Noite*,  
música de António Emiliano.  
Coreografia de Olga Roriz.  
Ballet Gulbenkian, 1991.  
Na foto: Elenco masculino  
do Ballet Gulbenkian.  
Fotografia de Eduardo Saraiva.
- p. 178**  
*Violoncelo Não Acompanhado em  
Suite de Luxo*, música de Bach.  
Coreografia de Olga Roriz.  
Ballet Gulbenkian, 1987.  
Na foto: Elenco do Ballet  
Gulbenkian.  
Fotografia de Rodrigo de Souza.
- Terra do Norte*, música tradicional  
do Minho e Trás-os-Montes.  
Coreografia de Olga Roriz.  
Ballet Gulbenkian, 1985.  
Na foto: Elenco feminino  
do Ballet Gulbenkian.  
Fotografia de Ana Esquível.
- p. 180**  
*Dom Quixote* de Aloisius Minkus.  
Coreografia de Mehmet Balkan,  
CNB, 2005/2006.  
Na foto: Ana Lacerda.  
Fotografia de Alceu Bett.
- p. 183**  
*Pedro e Inês*, música de Arvo Pärt,  
Philip Glass e LDJ Buken.  
Coreografia de Olga Roriz.  
CNB, 2003.  
Na foto: Ana Lacerda.  
Fotografia de Alceu Bett.
- p. 184**  
*Dom Quixote* de Aloisius Minkus.  
Coreografia de Mehmet Balkan,  
CNB, 2005/2006.  
Na foto: Ana Lacerda.  
Fotografia de Alceu Bett.
- p. 186**  
*Os Negros* de Jean Genet.  
Encenação de Rogério  
de Carvalho, TNSJ, 2006.  
Na foto: Elenco do TNSJ.  
Fotografia de João Tuna.
- p. 195**  
*Romeu e Julieta* de Serguei  
Prokofiev.  
Coreografia de John Cranko,  
CNB, 2001.  
Na foto: Elenco da CNB.  
Fotografia de Rodrigo de Souza.
- p. 196**  
*Filoctetes* de Sófocles.  
Encenação de Luis Miguel Cintra,  
Teatro da Cornucópia, 2006.  
Na foto: Martim Pedroso, Tiago  
Matias, Nuno Gil e Luís Lima  
Barreto.  
Fotografias de Paulo Cintra.
- p. 199**  
*O Colar* de Sophia de Mello  
Breyner Andresen.  
Encenação de Luis Miguel Cintra,  
Teatro da Cornucópia, 2002.  
Na foto: Rita Durão.  
Fotografia de Carlos Marecos.
- p. 200**  
*E no Intervalo Faz-se Qualquer Coisa*  
de Vera Castro e José Wallenstein.

- Encenação de José Wallenstein,  
Teatro da Cornucópia, 1998.  
Na foto: alunos do 2.º ano do  
curso de Artes da EPAOE.  
Fotografia de autor não identificado.
- p. 202**  
*Pedro e Inês*, música de Arvo Pärt,  
Philip Glass e LDJ Buken.  
Coreografia de Olga Roriz.  
CNB, 2003.  
Na foto: Ana Lacerda,  
Christian Schwarm.  
Fotografia de Alceu Bett.
- p. 204**  
*Debaixo da Pele*,  
música de Marin Marais.  
Coreografia de Rui Lopes Graça.  
Teatro Camões, 2005.  
Na foto: Anabela Segura.  
Fotografia de autor não identificado.
- p. 206**  
*Romeu e Julieta*  
de Serguei Prokofiev.  
Coreografia de John Cranko,  
CNB, 2001.  
Na foto: Elenco da CNB.  
Fotografia de Rodrigo de Souza.
- p. 208**  
*Cavaleiros da Noite*,  
música de António Emiliano.  
Coreografia de Olga Roriz.  
Ballet Gulbenkian, 1991.  
Na foto: Elenco masculino  
do Ballet Gulbenkian.  
Fotografia de Eduardo Saraiva.
- p. 211**  
*Isolda*, música de Richard Wagner.  
Coreografia de Olga Roriz.  
Ballet Gulbenkian, 1990.  
Na foto: Elenco feminino da CNB.  
Fotografia de Carmo Sousa.
- p. 216**  
Lucient Donnat, desenho de figu-  
rino para *A Vólúpia da Honra*, 1968.  
Por deferência do Museu Nacional  
do Teatro.  
MNT 211782.  
Fotografia de Paulo Seabra.
- p. 217**  
Nuno Côrte-Real, desenho de  
figurino para *Pássaro de Fogo*, 1988.  
Por deferência do Museu Nacional  
do Teatro.  
MNT 218844.  
Fotografia de Paulo Seabra.
- p. 218**  
Mário Cesariny, desenhos de figu-  
rinos para *Dois Reis e Um Sono*,  
1958.  
MNT 161650 e MNT161656.  
Por deferência do Museu Nacional  
do Teatro.  
Fotografia de Paulo Seabra.
- p. 219**  
Pedro Calapez, desenho de figu-  
rino para *A Disputa*, 1995.  
Por deferência do Museu Nacional  
do Teatro.  
MNT 218955.  
Fotografia de Paulo Seabra.
- p. 229**  
*À Flor da Pele*,  
música de Philip Glass.  
Coreografia de Rui Lopes Graça.  
Teatro Camões, 2009.  
Na foto: Anabela Segura.  
Fotografia de Carmo Sousa.

Vera (Barroso de Morais e) Castro nasceu em Luanda (11/9/1946). Estudou gravura e pintura, em Lisboa, tendo estagiado, em Paris, na área do desenho gráfico para tecidos. Ingressou no ensino em 1970. A partir de 1991, é requisitada ao Ministério da Educação para fazer parte da renovação científico-artística do Departamento de Teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema. Aposentou-se, em 2007, por ter atingido o tempo de serviço completo.

Pintora, ilustradora, cenógrafa e figurinista emérita, deixou a sua marca estética e de personalidade – de despojamento, rigor e fantasmática elegância – nas artes performativas em Portugal, para as quais começou a criar em 1982. Trabalhou com artistas de linguagens tão diversificadas como, entre outros, os encenadores de teatro ou ópera Rogério de Carvalho, João Lourenço, Jorge Listopad, João Canijo, Ricardo Pais, Nuno Carinhas, Ana Tamen, Paulo Filipe, José Wallenstein, Cucha Carvalheiro, Ana Luísa Guimarães e Diogo Infante, e, na dança, P. F. de Castro, Paulo Ribeiro, Né Barros, Olga Roriz, Rui Lopes Graça ou Mehmet Balcan.

Como criadora cénica, construiu uma “dramaturgia” própria que a coloca, de direito, no terreno da plena autoria. De entre as suas numerosas criações ficaram na memória *Marquesa de Sade* (Casa da Comédia, 1983), *Amor de Perlimplim com Belisa em seu Jardim* (ACARTE, 1987), *A Dama do Maxim's* (Teatro Aberto, 1987), *Três Irmãs* (Cornucópia, 1988), *Amor de Perdição* (T. N. de S. Carlos, 1991), *Estrelas da Manhã* (Teatro da Graça, 1993), *Inimigos* (Clube Estefânia, 1990), *Minetti* (T. Nacional D. Maria II, 1991), *Isolda* (Ballet Gulbenkian, 1991), *Grande e Pequeno* (T. Trindade, 1995), *E No Intervalo Faz-se Qualquer Coisa* (Cornucópia, 1998), *Exo* (Ballet Gulbenkian, 2001), *Casa de Bernarda Alba* (T. S. Luís, 2005), *Hotel dos Dois Mundos* (T. Nacional D. Maria II, 2006), *Fedra* (T. Maria Matos, 2007), *Saga* (Bando, 2008).

Recebeu importantes prémios e nomeações. Faleceu em Lisboa (8/2/2010).

Vera Castro  
(1946-2010)





# ATHENA

é uma chancela



O PAPEL DA SEGUNDA PELE  
Edição ©BABEL, 2010

**Revisão**  
Mário Azevedo

**Design**  
Vera Velez

**Fotografia da capa**  
Paulo Cintra

**Biografia**  
Eugénia Vasques

**Impressão**  
Este livro foi impresso  
pela Textype  
em Agosto de 2010

ISBN  
978-989-31-0003-5

DEPÓSITO LEGAL  
314 634/10

## Agradecimentos

Um agradecimento especial à Ana Machado,  
à Odete Silva, à Vera Velez e a todos aqueles  
que com o seu testemunho contribuíram  
para a feitura deste livro.

BABEL  
Avenida António Augusto Aguiar 148, 6.º  
1069-019 Lisboa  
PORTUGAL  
TEL.: +351 213 801 100  
FAX: +351 213 865 396  
email: [babel@babel.pt](mailto:babel@babel.pt)  
[www.babel.pt](http://www.babel.pt)



Nós não somos do seculo d'inventar as palavras. As palavras já foram inventadas. Nós somos do seculo d'inventar outra vez as palavras que já foram inventadas.

JOSÉ DE ALMADA-NEGREIROS

